



HAL
open science

Les regards photographiques : dispositifs anthropotechniques et processus transindividuels

Paul Vancassel

► **To cite this version:**

Paul Vancassel. Les regards photographiques : dispositifs anthropotechniques et processus transindividuels. Linguistique. Université Rennes 2, 2008. Français. NNT: . tel-00294753

HAL Id: tel-00294753

<https://theses.hal.science/tel-00294753>

Submitted on 10 Jul 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE RENNES 2 HAUTE BRETAGNE

U.F.R. Arts Lettres Communication

Ecole doctorale Humanités et Sciences de l'Homme

N° attribué par la bibliothèque :

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE RENNES 2

En Sciences de l'Information et de la Communication

Présentée et soutenue publiquement le 8 février 2008 par

Paul VANCASSEL

Titre :

Les regards photographiques :

dispositifs anthropotechniques et processus transindividuels.

Directeur de thèse :

Professeur Christian Le MOENNE

Le Jury est composé de :

Pr. Jan BAETENS, *Culturele Studies & Lieven Gevaert Centre*

Pr. Alain CALMES, *Sciences de l'Information et de la Communication*

Pr. Bruno DAVID, *Sciences de l'Information et de la Communication*

Pr. Gino GRAMACCIA, *Sciences de l'Information et de la Communication* (rapporteur)

Pr. Joël LEMARREC, *Sciences de l'Information et de la Communication* (rapporteur)

Pr. Christian LEMOENNE, *Sciences de l'Information et de la Communication*

VOLUME 1

Résumé

Cette approche des regards photographiques entend rompre à la fois avec une approche iconographique (accordant un intérêt aux seules images) et avec une approche médiatique classique de la photographie qui la traite comme un média unifié. Partant de l'hypothèse que la valeur informationnelle du médium photographique est essentiellement liée aux regards qui se développent à travers lui, nous avons été conduits à envisager une diversité de processus et d'associations pragmatiques qui permettent à ces regards de faire sens et d'illustrer des projets ou des constructions informationnelles distincts. L'étude des regards photographiques nous a ainsi amenés à considérer différents cadres de référence avec lesquels ils se développent, et par rapport auxquels ils trouvent leur pertinence communicationnelle (cadres socio-économiques, « cadres socio-techniques », cadres médiatiques, contextes socio-culturels ou politiques...) et à les envisager comme de véritables dispositifs anthropotechniques.

Il s'agit aussi d'examiner un ensemble de notions, empruntées à des disciplines différentes, et permettant de construire les regards photographiques comme objet d'étude pour les sciences de l'information et de la communication. La notion de situation photographique, comme celle d'expérience qui lui est corrélative, oblige à un élargissement du champ d'analyse, qui prouve, s'il en était besoin, que les pratiques photographiques illustrent, au sein du tissu social vivant, des postures, des attitudes et des projets variés. L'étude des dimensions communicationnelles et informationnelles des regards photographiques peut donc permettre d'accéder aux réseaux discrets qui se développent entre les différents niveaux de signification à chaque époque depuis 1839. Elle se distingue également d'une approche esthétique des regards, puisque c'est la diversité des champs problématiques dans lesquels ceux-ci s'inscrivent qu'il s'agit de prendre en compte, plus encore que les images produites par les appareils photographiques et les photographes.

Abstract

This approach of photographic views wish to break with the mediatic classical approach of photography as an unified media and an iconographic one (according the main interest to pictures). Starting with the hypothesis than the informational value of photographic media is almost linked to the different views which grow through it, we have been induced to consider a diversity of process and pragmatic associations which allow these views to make sense and to illustrate different plans or informational systems. Photographic views grow and find their communicational pertinency in relation with various referential frameworks (socio-economical frameworks, sociological frameworks, mediatic frames, social and cultural contexts or political ones). Also, this study lead us to consider them as real anthropotechnical apparatus.

We must also look into a set of notions, coming from different sciences and fields, in order to build photographic views as a research subject for Information and Communication Sciences. The notion of photographic situation, as the one of experience which is linked to it, induce to open the analysis field of photographic media. This proves, if it was necessary, than photographic practices illustrate, inside the living social texture, attitudes, postures and various projects. Studying communicational and informational dimensions of photographic views can also give us access to discreet networks which grow between the different levels of meaning of photographic sights at every age since 1839. Mostly, our approach of "ways of viewing" stand out from an aesthetic one, because we must first of all consider the diversity of problematic fields in which they take place, rather than the pictures produced by photographers or cameras.

Discipline : Sciences de l'Information et de la Communication

Mots clés : regard – information – pratique – dispositif – photographie – cadre – expérience

Keys words : view- sight - information - photography - practice - apparatus - frame - experience

Titre : **Les regards photographiques** : dispositifs anthropotechniques et processus transindividuels.

Title : **Photographic sights** : anthropotechnical apparatus and transindividual process.

CERSIC ERELLIF – Université Rennes 2 - 1, place du Recteur Henri Le Moal – 35000 Rennes – France

Contact : pvancassel@hotmail.com

UNIVERSITE RENNES 2 HAUTE BRETAGNE

U.F.R. Arts Lettres Communication

Ecole doctorale Humanités et Sciences de l'Homme

N° attribué par la bibliothèque :

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE RENNES 2

En Sciences de l'Information et de la Communication

Présentée et soutenue publiquement le 8 février 2008 par

Paul VANCASSEL

Titre :

Les regards photographiques :

dispositifs anthropotechniques et processus transindividuels.

Directeur de thèse :

Professeur Christian Le MOENNE

Le Jury est composé de :

Pr. Jan BAETENS, *Culturele Studies & Lieven Gevaert Centre*

Pr. Alain CALMES, *Sciences de l'information et de la communication*

Pr. Bruno DAVID, *Sciences de l'information et de la communication*

Pr. Gino GRAMACCIA, *Sciences de l'information et de la communication* (rapporteur)

Pr. Joël LEMARREC, *Sciences de l'information et de la communication* (rapporteur)

Pr. Christian LEMOENNE, *Sciences de l'information et de la communication*

VOLUME 1.

Remerciements

Je tiens à remercier, pour leurs encouragements, leur aide ou leur soutien : Christian Le Moëne, Michel Ogier, Alain Desvergues, Arnaud Chapuis, Emmanuel Madec, Marie-Béatrice Le Bérigaud, Anne Rincel, Georges Dussaud, Christian Debroize, Laurent Dupuis, Alain, Olivier et Sophie. Un merci particulier à Coccinelle, pour sa patience. Une première présentation de ce travail a été faite à Louvain-la-Neuve (Belgique) le 31 mai 2007 (colloque « la photographie au regard des théories de la communication »). Merci aux organisateurs de ce colloque, pour leur accueil et leurs encouragements (actes à paraître début 2008).

Table des matières

Avant-propos :	p. 1
Introduction générale :	p. 5
1ERE PARTIE : LE REGARD A-PHOTOGRAPHIQUE :	p. 57
<u>1.1 – Le regard et le paysage :</u>	p. 62
<u>1.2 - Le regard du peintre :</u>	p. 75
1.2.1 - Le regard dans la peinture « d'observation » :	p. 76
1.2.2 - Le tableau comme figuration du « point de vue » du peintre :	p. 82
1.2.3 - La critique du regard par la peinture :	p. 95
1.2.4 - Conclusion sur le statut du regard du peintre :	p. 104
<u>1.3 – Le regard de l'architecte :</u>	p. 105
<u>1.4 - Bilan de cette étude du « regard a-photographique » :</u>	p. 111
II.E PARTIE : L'EMERGENCE DES REGARDS PHOTOGRAPHIQUES :	p. 115
<u>2.1 - Archéologie de l'appareil photographique :</u>	p. 116
2.1.1- Les règles morphogénétiques de l'optique :	p. 116
2.1.2- L'appareil photographique et la camera obscura :	p. 124
2.1.3- Le rôle de l'optique dans la formation physique des images :	p. 132
2.1.4- Différents types d'appareils photographiques :	p. 134
2.1.5 - Le rôle de l'objectif photographique :	p. 139
2.1.6- L'appareil photographique détermine un « regard cadré » :	p. 141
2.1.7- L'appareil photographique est au croisement de plusieurs filières techniques :	p. 144
<u>2.2 - Les premiers dispositifs photographiques (1839/1880) :</u>	p. 146
2.2.1 - Le daguerréotype :	p. 147
2.2.2 - La calotypie :	p. 155
2.2.3 - La photographie au collodion :	p. 161
2.2.4 - Les regards photographiques à travers les premiers dispositifs techniques :	p. 169

<u>2.3 - L'apparition de la photographie instantanée (1880-1914) :</u>	p. 170
2.3.1 – Le regard photographique comme au-delà de la vision binoculaire :	p. 176
2.3.2 - Le regard photographique et les sciences expérimentales :	p. 179
2.3.3 - Les expériences d'un regard photographique amateur :	p. 187
2.3.4 - L'apparition d'une « photographie sociale » :	p. 192
2.3.5 - La critique de l'instantané par le mouvement pictorialiste :	p. 194
2.3.6 - La critique de la représentation artistique avant les années 1920 :	p. 199
2.3.7 – Les modifications du « regard photographique » liées à l'apparition de la photographie instantanée (1880-1914) :	p. 205

III.EME PARTIE : LES REGARDS PHOTOGRAPHIQUES A L'EPOQUE DES MEDIAS :

p. 207

<u>3.1 - La photographie comme média (de 1919 aux années 1970) :</u>	p. 209
3.1.1 - Les conditions de la photographie médiatique :	p. 210
3.1.2 - La « Nouvelle Vision » en Europe (1919-1939) :	p. 216
3.1.3 - Figures du photoreporter et approches du reportage photographique de 1930 à 1970 :	p. 231
3.1.3.1 – Approche générale du reportage photographique :	p. 231
3.1.3.2 – La photographie humaniste (1930-1959) :	p. 239
3.1.3.3 – Robert Capa, Henri Cartier-Bresson et W. Eugene Smith : trois figures du photoreporter de presse :	p. 244
3.1.3.4 – Le reportage documentaire comme alternative au reportage de presse :	p. 261
3.1.3.5 – Les regards photographiques dans le reportage ethnologique depuis 1914 :	p. 289

<u>3.2 – Le photographique comme paradigme critique (années 1980) :</u>	p. 304
3.2.1- Crise et évolutions de la photographie d'information :	p. 305
3.2.2- De la mise en scène de l'acte photographique (Denis Roche et Raymond Depardon) au « photobiographique » :	p. 311
3.2.3 - La défense de la « photographie créatrice » par Jean-Claude Lemagny :	p. 318
3.2.4 – La photographie comme outil, vecteur et matériau de l'art contemporain :	p. 323

<u>3.3 - La photographie numérique (depuis les années 1990) :</u>	p. 345
3.3.1 - Le processus de formation de l'image en photographie numérique :	p. 345
3.3.2 - La prise de vue en photographie numérique :	p. 348
3.3.3 - Le système numérique :	p. 350
3.3.4 - Les enjeux anthropologiques du numérique :	p. 357
3.3.5 - Evolution des usages de la photographie numérique :	p. 362

IV EME PARTIE : UNE ANTHROPOLOGIE DES REGARDS

PHOTOGRAPHIQUES : p. 375

4.1 – Approches pré-anthropologiques des regards photographiques : p. 377

4.1.1 - « Le regard du photographe » : p. 377

4.1.2 - Le regard de l'appareil : p. 381

4.1.3 - Le dépassement du moment de la prise de vue : p. 383

4.1.4 - Les fondements inconscients des regards photographiques : p. 389

4.2 – Une anthropologie pragmatique des regards photographiques : p. 391

4.2.1 - L'approche pragmatique de la réalité sociale : p. 391

4.2.2 - Les différents « cadres » du reportage photographique de presse : p. 393

4.2.3 – Les regards photographiques comme expériences situées : p. 404

4.3 – Une dynamique anthropologique : p. 407

4.3.1 - Présentation de la « dernière » phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty : p. 407

4.3.2 – Intérêt et limites de la phénoménologie de Merleau-Ponty pour la description des regards photographiques : p. 413

4.4 – Les regards photographiques comme processus transindividuels : p. 415

Conclusion : p. 421

Bibliographie générale : p. 457

Avant-propos

Cette recherche entend inscrire d'une manière forte l'étude de la photographie dans le champ des sciences de l'information et de la communication. Si les grands médias de masse, presse, radio, télévision, publicité, voire cinéma, nouvelles technologies, y ont droit de cité et constituent des objets de recherche systématiques et valorisés, la photographie demeure un parent pauvre, une sorte de proto-média inclus dans d'autres, qui n'occupe jamais en tant que tel la place qui devrait lui revenir. Ce déficit d'intérêt et de notoriété est préjudiciable aux sciences de l'information et de la communication, car, en tant que qu'inscrit dans de nombreuses activités humaines et carrefour médiatique autonome, l'espace photographique se charge d'un sens unique.

Média de masse, la photographie constitue un dispositif au sens foucauldien¹, contenant des phénomènes physiques, des savoir-faire techniques, psychologiques, des preuves matérielles d'existence, des énoncés, des mythologies, des règles, des discours épistémologiques et artistiques spécifiques. Le sens qui circule entre les bornes du savoir propre à ce dispositif vaut comme intelligence spécifique du monde et des situations.

Le savoir photographique génère et véhicule des propositions, techniques, poétiques, esthétiques, philosophiques, ethnologiques et médiatiques non pareilles, car autonomes. Il s'agit d'un savoir vrai, falsifiable (au sens de Karl Popper) et exportable dans une certaine mesure dans d'autres domaines de l'activité médiatique. Sans la compréhension du dispositif et des institutions de la photographie, des espaces importants et stratégiques du monde des médias échapperaient à notre compréhension. On a insisté – débat classique – sur le lien entre la photographie et la peinture, sans s'interroger plus avant sur d'autres liens moins évidents avec d'autres domaines de l'activité humaine. Les lunettes photographiques que chausse le regard du même nom (ou les « regards photographiques » particuliers) ne déforment pas seulement, *via* les images fixes produites, l'état des choses dont elles rendent compte. Elles constituent un outil de désenclavement de l'être et participent de la distanciation qui vont lui permettre de transcender l'ordre établi du discours et de l'action vers ses possibilités réelles.

¹ Par « dispositif », Michel Foucault entend *un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments* (A. Grosrichard, « le jeu de Michel Foucault », *Ornicar ?*, n° 10, 1977, p. 63).

Les regards photographiques sont ainsi responsables d'une individuation de l'être, selon des modalités variées et à travers des contextualités spécifiques.

Tout en donnant à connaître de l'évolution des dispositifs photographiques, ainsi que des différents phénomènes anthropologiques liés à la constitution des regards photographiques, nous passerons régulièrement hors de la photographie pour faire la liaison avec les autres phénomènes médiatiques. L'étude des dispositifs photographiques ne se réduit pas à l'histoire d'un *medium* que l'on pourrait appréhender en soi et pour soi. Pour être complète, leur étude doit aussi envisager les multiples dimensions qui interagissent et sont responsables, à chaque époque, d'institutions de multiples formes de vie. Notre approche mêlera sans cesse des considérations générales et des savoirs plus spécialisés, afin de valoir également comme propédeutique à une étude globale et concrète de l'univers photographique, qui doit faire intervenir différentes strates de constitution des dispositifs concernés.

Nous avons choisi de présenter les résultats de cette recherche selon le plan suivant :

- l'introduction générale résumera les différentes approches méthodologiques envisageables pour aborder la réalité concrète des regards photographiques, dans leur complexité de dispositifs anthropotechniques. Nous justifierons ainsi la nécessité d'envisager ceux-ci à la fois en tant qu'activités et expériences dynamiques institutionnalisantes. Afin d'en considérer l'inscription sociale, nous les considérerons comme des processus transindividuels ancrés dans des cadres de références qu'ils contribuent à faire exister. Nous nous interrogerons également sur la conception du monde social que leur inscription socioculturelle présuppose.
- La première partie reviendra sur les savoirs dont nous disposons au sujet de l'activité des regards en général, afin d'examiner leurs conditions culturelles et cognitives, leurs fonctionnements, mais aussi les strates discursives (voire les moments mythologiques) qui entourent leurs manifestations dynamiques et contribuent à la constitution de leur sens pour les acteurs sociaux. Nous envisagerons ainsi le(s) regard(s) dans une perspective « a-photographique ».²
- La seconde partie envisagera les conditions d'émergence des regards photographiques, à travers une étude archéologique des couches de constitution de sens des dispositifs

² Les analyses des regards en tant qu'éléments de « la communication non-verbale » sont rassemblées dans l'annexe 3, p. 63 *et sq.* Les annexes font l'objet d'un volume séparé. L'annexe 1 présente une sélection d'images qui illustrent la plupart des différents regards photographiques considérés ; l'annexe 2 rappelle les principales approches sémiologiques de l'image photographique ; l'annexe 3 envisage les significations du regard dans la vie sociale.

photographiques dans la culture occidentale. Nous examinerons ainsi l'association d'un regard photographique (traité de façon unifiée) au dispositif perspectiviste de la Renaissance et à celui de la *camera obscura* dont se servaient les peintres. A travers l'examen des usages des premiers dispositifs photographiques, il s'agira d'examiner des alliages entre des appareils et des activités sociales, et finalement d'envisager l'hétérogénéité des éléments qui composent ces dispositifs anthropotechniques.

- La troisième partie étudiera plus précisément les significations que prennent les regards photographiques à l'époque des médias, notamment dans le contexte de la presse illustrée. A partir d'un examen des différentes pratiques du reportage photographique, nous soulignerons la diversité des regards envisageables, afin d'ancrer leurs mécanismes d'individuation dans des contextualités culturelles, sociales ou biographiques, tout autant que par référence à des propositions scientifiques, littéraires ou idéologiques. Nous envisagerons également les regards photographiques qui s'adosent à une réflexion de « l'acte photographique », alors que la photographie d'information connaît une crise dans les années 1970, ainsi que les démarches et projets qui peuvent sous-tendre leurs développements en dehors de la presse illustrée. Enfin, cette partie étudiera la valeur anthropologique de la « révolution numérique » et les différentes remises en cause qu'elle autorise pour notre objet.

- La quatrième partie envisagera la possibilité d'en développer une approche anthropologique pragmatique et dynamique. Nous envisagerons les approches antérieures du regard photographique (considéré en général). Il s'agira d'examiner l'intérêt de plusieurs approches théoriques, pour une étude du fonctionnement dynamique des regards photographiques, notamment : l'approche pragmatique de John Dewey ; l'approche phénoménologique de la dernière philosophie de Merleau-Ponty ; l'approche de l'individuation développée par Gilbert Simondon.

- La conclusion reprendra les principales perspectives qui résultent d'une telle approche des regards photographiques pour les sciences de l'information et de la communication. Il s'agit notamment de préciser les différentes notions de l'information qui sont engagées par notre approche interdisciplinaire, mais aussi les dimensions permettant d'esquisser une typologie des regards photographiques.

Pour chaque période historique étudiée, nous avons enfin été conduits à effectuer des choix, à privilégier des photographes, des courants photographiques ou des regards photographiques particuliers. Ainsi, certains photographes importants ne sont pas étudiés pour eux-mêmes : soit nous envisageons, pour leur époque, des courants photographiques plus larges ; soit nous

avons dû renoncer, pour une époque déterminée, à étudier la totalité des regards photographiques envisageables.³ La photographie contemporaine (depuis 1980) aurait pu enfin faire l'objet d'une étude à elle seule, tant les regards photographiques y sont nombreux et laissent entrevoir une démultiplication des perspectives d'analyse. Nous nous sommes volontairement limités à quelques-uns de ces regards photographiques, afin d'éviter les développements trop importants que nécessiterait l'étude de cette seule période. En ce qui concerne la photographie numérique enfin, notre limitation est liée à d'autres raisons : la plupart des ouvrages qui fournissent des analyses critiques de regards photographiques sont d'abord consacrés aux productions artistiques ; l'évolution incessante du « système numérique » et de ses prolongements technologiques semble ensuite désigner, en définitive, une diversité de dispositifs anthropotechniques différenciés⁴ ; enfin l'effort des fabricants de logiciels semble aujourd'hui se porter sur la modélisation visuelle des regards photographiques eux-mêmes⁵, ce qui fait de la photographie numérique une source quasi-infinie de modalités de regards photographiques plus que de regards particuliers.

³ C'est en particulier cette dernière raison qui fait que nous n'étudions pas un « regard photographique surréaliste » (années 1920-1940), ni un « regard de la propagande soviétique » (années 1920-1980).

⁴ Après l'époque où, pour les amateurs, des scanners étaient couplés aux ordinateurs (les années 1990 étaient une époque où coexistaient, chez les amateurs, le régime argentique et le régime numérique). A partir des années 2000, les acquisitions d'images sont désormais presque toutes réalisées directement avec des boîtiers numériques. C'est l'ensemble des comportements et des environnements de travail qui évolue.

⁵ Tel logiciel permettant de reproduire le rendu du grain particulier à telle pellicule argentique ; tel autre permettant de recréer un éclairage artificiel dans une image par des « spots » dont l'effet est maîtrisé ; tel autre permettant d'intégrer des images photographiques dans des environnements en trois dimensions...

Introduction générale

Du regard en général

Considéré en général, un regard peut d'abord être envisagé, en un tout premier sens, comme une attitude non-pratique de contemplation désintéressée.⁶ Cette approche triviale semble, par la suite, ne renvoyer, pour le considérer objectivement, qu'à un « point de vue », compris dans un sens littéral, c'est-à-dire à une position dans l'espace à partir de laquelle l'individu contemple les choses. Mais un regard est aussi, la plupart du temps, envisagé comme une « prise de position » face au monde. Le propre d'un regard est alors de sélectionner des apparences et d'exercer une certaine manière de voir (ne faut-il pas d'ailleurs penser que tout « point de vue », dès lors qu'il est identifié comme le lieu d'une *vue*, est toujours davantage qu'une simple position spatiale et doit aussi se comprendre, dans un sens figuré, comme une « perspective » adoptée devant le réel ?) Il reste toutefois à étudier la nature spécifique des regards, en tant qu'expériences humaines : faut-il alors les considérer comme des activités productrices ou comme des modalités de la conscience et qu'est-ce qui les caractérise dans leur fonctionnement pour ceux qui regardent ? Il convient aussi de se demander à partir de quelles caractéristiques des regards peuvent se différencier et être identifiés. Cette « identification » peut s'inscrire dans le cadre d'une approche sociologique, dans la mesure où la reconnaissance du caractère propre d'une certaine perspective visuelle à l'égard du monde dépend de sa capacité à « faire sens » socialement. En tant qu'expérience visuelle, mais aussi élective, sinon évaluative, on peut attribuer une certaine « qualité » à tout regard. De surcroît, celui-ci n'est pas le simple enregistrement des données visuelles, mais l'activité de construction de représentations visuelles par l'individu et au sein d'une société. En outre, un regard ne se limite pas à traiter de l'information visuelle, mais permet d'organiser le sens et d'orienter l'activité concrète des individus. Reposant sur des habitudes ou accompagnant des savoir-faire, un regard est la manifestation d'une attention et engendre des conduites adaptées aux situations concrètes. Il peut être, dès lors, considéré comme le lieu d'une interaction concrète entre l'individu et sa culture, dans la mesure où c'est en fonction de catégories et de

⁶ La « contemplation » apparaît comme une perception coupée de l'action, dans laquelle l'individu se laisserait aller au jeu des associations de formes et d'exploration des apparences qui se présentent à lui.

conduites socialement apprises et pertinentes que l'être humain adapte son comportement. Tout regard nous semble ainsi pouvoir relever de la « culture implicite » étudiée Ralph Linton.⁷ Il semble également nécessaire de ne pas limiter l'étude des regards au seul domaine de la « culture visuelle » et de les envisager comme des activités de communication entre les individus et la société, qui mobilisent des actions cognitives, des facultés d'attention, ainsi que tout un répertoire de codes, de règles et de conventions, qui constitue un univers socialement partagé (un monde intersubjectif) à partir duquel ils interprètent ce qu'il voient. Tout regard renvoie ainsi à l'activité de regarder, par laquelle l'individu est physiquement présent au monde et l'explore. Un regard implique ainsi une organisation sociale et orientée d'une expérience.

Les regards photographiques

De la même façon, un regard photographique n'est pas uniquement un enregistrement des apparences visuelles ou une simple mise en forme du sens par le photographe selon des domaines pratiques institués.⁸ Il implique aussi une organisation active de l'expérience, qui s'appuie sur des éléments collectifs et culturels, engendrant de nouvelles formes en fonction de chaque situation, par la mise en œuvre d'un véritable « dispositif anthropotechnique ». Il serait donc trop schématique de réduire les « regards photographiques » à de simples manières de voir comme aux propriétés optiques de l'appareil photographique. S'il existe un « inconscient technologique », comme l'a souligné Franco Vaccari⁹, celui-ci ne peut être que culturel, et implique une archéologie de l'appareil photographique, afin de mettre à jour les « couches » de constitution du sens qui y sont sédimentées. Il est également très schématique

⁷ *Le concept de culture comprend des phénomènes appartenant à trois catégories différentes au moins : des phénomènes matériels (material), ce sont les produits de l' « industrie » ; des phénomènes cinétiques (kinetic), c'est-à-dire le comportement explicite (overt behavior) (lequel implique nécessairement du mouvement) ; et des phénomènes psychologiques (psychological), qui sont le savoir, les attitudes et les valeurs partagées par les membres de la société. Dans la perspective qui est la nôtre, il est possible de ranger ensemble les phénomènes des deux premières catégories pour en faire l'aspect explicite (overt) de la culture, tandis que ceux de la troisième catégorie, c'est-à-dire les phénomènes psychologiques, en constituent l'aspect implicite (covert). Ces deux aspects sont également réels et également importants pour la compréhension du comportement humain, mais ils posent au chercheur des problèmes différents. L'aspect explicite de toute culture est concret et tangible. Il peut être observé et enregistré directement (...) Mais enregistrer la culture implicite pose des problèmes d'une toute autre sorte. Car cet aspect de la culture est fait d'états psychologiques, dont la nature et même l'existence ne peuvent qu'être inférés du comportement explicite auquel ils donnent lieu* (R. Linton, *Le fondement culturel de la personnalité*, Paris, Dunod, 1986, p. 39).

⁸ Selon Pierre Bourdieu, l'activité photographique est entièrement déterminée par des habitus sociaux et la production photographique est l'expression de stéréotypes (P. Bourdieu, *Un art moyen, les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965).

⁹ F. Vaccari, *La photographie et l'inconscient technologique*, Paris, Créatis, 1981.

d'envisager le regard photographique de manière unifiée, comme la mise en œuvre du dispositif perspectiviste institué à la Renaissance, en soulignant que « la vision de l'appareil photographique » repose sur les lois de la géométrie projective. A strictement parler, il faut en réalité plutôt parler de plusieurs « regards photographiques », comme autant de formes d'actualisations de dispositifs anthropotechniques. Ainsi, il n'y a pas un appareil, ni une « vision photographique », mais une diversité de dispositifs complexes par et à travers lesquels, à chaque époque, se développent des regards particuliers. C'est à ce niveau d'analyse, plus large, que l'on peut étudier en effet chaque regard comme un processus historiquement situé, mobilisant de nombreux facteurs aussi bien biographiques que culturels. Chaque dispositif technologique est aussi un composé de plusieurs éléments, qui ne trouve son sens que dans des « alliages » avec des individus et des comportements. Comme le remarque Gilles Deleuze, *les machines sont sociales avant d'être techniques*.¹⁰ L'appareil photographique lui-même est ainsi un agencement, un objet dont on dit quelque chose et dont on se sert en même temps, et qui est donc indissociable d'une « expérience photographique ». En tant qu'objet technique, l'appareil n'est pas seulement à associer à un « cadre d'invention », mais aussi et surtout à un « cadre d'usage » sans lequel il ne peut être décrit. Dès lors, chaque regard photographique n'est pas seulement un regard singulier à travers un boîtier. Il est le résultat d'un ensemble complexe d'éléments qui définissent une situation anthropotechnique à l'intérieur de laquelle chaque « expérience photographique » se développe. Il n'est pas le seul effet d'une intention, mais le résultat d'un ensemble complexe d'éléments qui lui donnent sens. Cet ensemble contient - par exemple - des conventions de composition, des formats techniques, des filières industrielles et commerciales, des systèmes de diffusion, des comportements et des rôles professionnels, des habitudes sociales et des répertoires de formes plastiques. Ces éléments collectifs ne s'opposent pas à l'intervention du photographe, mais exigent que l'on resitue ses choix dans un cadre plus large de communication sociale. De même, les regards photographiques ne sont pas réductibles aux seuls éléments photographiés, aux thèmes ou aux sujets des photographes, ni aux seules images produites, qui ne seraient pas, dans ce cas, des signes. Pour que l'image fasse sens, il faut qu'elle soit liée à un ensemble d'éléments sociaux et non visuels qui sont associés à sa production et qui lui donnent son sens. L' « acte photographique », s'il insiste sur les facteurs spécifiques à la production de l'image, est au contraire défini le plus souvent de manière abstraite, séparé de la situation anthropotechnique qui lui donne sens et le motive.¹¹ S'ils se

¹⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 47.

¹¹ P. Dubois, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1988.

définissent face au monde, vis-à-vis duquel ils développent des « perspectives », il convient de souligner que les regards sont également toujours situés dans le monde. Reste cependant à savoir avec quels niveaux de signification et de pertinence, socialement ou culturellement institués, les regards peuvent se construire comme des « perspectives » sur le monde.

Toute expérience présuppose une situation

Nous proposons d'envisager les regards photographiques à la fois comme des activités et comme des expériences situées, à travers lesquelles, à chaque époque depuis l'apparition des premiers procédés techniques, se construisent des façons de se rapporter au réel et de le mettre en images. Nous partons du principe pragmatique que toute expérience admet une situation comme corrélat.¹² Dans cette mesure, nous envisagerons un ensemble complexe d'éléments concrets qui constituent, à chaque époque historique, la photographie comme la mise en œuvre d'un dispositif anthropotechnique (plusieurs dispositifs anthropotechniques pouvant coexister). Partant de cette approche concrète de notre domaine, nous nous intéresserons ainsi aux différents facteurs qui influencent les regards photographiques dans leurs aspects empiriques et techniques, aussi bien que sociaux et symboliques, afin de chercher à préciser le(s) sens qu'ils prennent pour chacune de ces différentes périodes. Notre hypothèse est ainsi qu'il faut envisager chaque regard à partir de nombreux éléments non visuels, appartenant à des domaines et à des champs de signification multiples, afin de rendre compte de son caractère d'expérience particulière. Nous proposons d'étudier ces regards d'un point de vue pragmatique, en tant que dispositifs anthropotechniques et à partir des situations mêmes de production du sens et de construction des images. Dès lors, chaque situation n'est pas analysable indépendamment de l'analyse concrète de la situation concrète. Celle-ci ne se comprend pas uniquement comme l'environnement matériel du photographe. Si, sur le plan de l'expérience concrète de chacun, l'usage de telle ou telle technique modifie la qualité phénoménale de son regard, on peut penser que sa mise en œuvre renvoie également à des significations de ce que *regarder* veut dire, qui renvoient davantage à des références culturelles. Sans envisager une identité de l'expérience du regard pour tous les photographes d'une époque donnée, il semble légitime d'envisager que chacun se réfère à une culture

¹² Toute expérience a lieu en connexion avec un « tout contextuel » qu'on peut nommer situation. Une situation est un champ d'activité défini par l'interaction d'un organisme et de son environnement (J. Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, Paris, PUF, 1993, p. 66 ; cité par G. Garreta, « Situation et Objectivité », in *Raisons Pratiques*, « La logique des situations », Paris, EHESS, 1999, p. 37).

collective, constituée autant d'images que de savoir-faire et de manières de voir, et développe ainsi son regard à partir d'éléments collectifs souvent non-photographiques. Nous proposons ainsi d'étudier le fonctionnement et les mécanismes des regards photographiques à partir de leurs conditions concrètes de possibilités, qui sont techniques, visuelles, historiques et contextuelles. Chaque regard apparaîtra alors comme un dispositif anthropotechnique, qui s'appuie sur plusieurs dimensions sociales et culturelles qui sont à la fois instituées et institutionnalisantes. Précisons cependant d'emblée que les modèles empiriques permettant de penser chaque situation n'épuisent pas celle-ci.

Notre hypothèse n'en doit pas moins permettre de dépasser les approches de la photographie qui tendent la plupart du temps à isoler l'activité photographique des autres interactions sociales, afin de considérer les images comme un ensemble de productions autonome. Nous proposons en effet de relier les regards photographiques, autant dans leurs conditions que dans leurs significations, à tout un ensemble complexe de contextualités et de relations entre différents phénomènes culturels, avec lesquels ils se développent et à travers lesquels ils peuvent être interprétés. Chaque regard peut alors être décrit comme une construction sociale reposant sur des conditions concrètes d'expériences de diverses natures et se référant à différents registres de signification socialement pertinents.

Les obstacles à l'étude du regard photographique

Avant de préciser davantage les principes de notre méthode, il n'est pas inutile de faire un rapide état des lieux sur les principaux obstacles qui ont empêché jusqu'à présent de faire des « regards photographiques » un objet d'étude et de développer une telle approche à leur sujet. Alors que la photographie est aujourd'hui largement reconnue, force est de constater que les « regards photographiques » demeurent un objet peu étudié. Nous pouvons envisager plusieurs facteurs qui ont contribué à délaissé leur étude à la fois en tant qu'expériences spécifiques et en tant que constructions sociales.

- a- Il semble tout d'abord que ce soit surtout la nature spécifique de l'image photographique qui ait retenu l'attention des approches théoriques.¹³ Si l'activité

¹³ Cf. : André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1985 ; Roland Barthes, « le message photographique », *Communications* n°1, Paris, Le Seuil, 1961 ; Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications* n°4, Paris, Le Seuil, 1964 ; Roland Barthes, *La Chambre claire*,

photographique a été modélisée de manière exemplaire avec la théorie de « l'acte photographique », ce modèle en propose une approche schématique, résumant la pratique photographique à l'acte fondateur du cadrage ou de la « coupe », c'est-à-dire à l'instant de la prise de vue.¹⁴ Un tel schématisme, en réduisant le temps de l'activité photographique à l'instant de la coupe, écarte la question des « regards photographiques », en tant que processus d'organisation du réel, pour n'en retenir que le résultat technologique (« l'image-acte » de Philippe Dubois). Ces approches générales négligent le plus souvent les facteurs sociaux et culturels qui encadrent les pratiques photographiques en tant qu'activités ayant des sens anthropologiques différenciés. Comprise comme un signe indiciel, l'image photographique est identifiée à une image naturelle¹⁵, ce qui semble interdire, par principe, l'étude des « regards photographiques » en tant que constructions sociales.

b- De plus, ces approches tendent à réduire le dispositif au seul appareil photographique. Lorsqu'ils sont mentionnés, les regards photographiques sont habituellement rapportés à un unique « regard photographique », étudié à partir d'une analyse des propriétés de l'appareil. On tend ainsi, d'une part, à séparer le « regard de l'appareil » (traditionnellement envisagé sous l'expression de « vision photographique »¹⁶) et le « regard du photographe ». Les rares études théoriques consacrées au « regard photographique »¹⁷ l'associent le plus souvent à l'opération du cadrage réalisée au moyen de l'appareil lors de la prise de vue. Le « regard

Paris, Le Seuil-Gallimard, 1980 ; Eliseo Veron, « de l'image sémiologique aux discours, le temps d'une photo », *Hermès* n°13-14, Paris, CNRS, 1994 ; Régis Durand, *Le Temps de l'image, essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995.

¹⁴ A partir de la définition de l'indice par Charles Sanders Peirce (*Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978), de nombreux auteurs ont précisé la nature générale de « l'acte photographique » et ont contribué à légitimer le médium photographique depuis les années 1980. On peut notamment citer, parmi ceux disponibles en français, les ouvrages suivants : Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, essai sur le dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, 1987 ; Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1988 ; Rosalind Krauss, *Le photographique*, Paris, Macula, 1990 ; Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris, édition Les Cahiers de la photographie - ACCP, 1983.

¹⁵ Cf. L'annexe 2 sur les approches sémiologiques de l'image photographique, p. 50 et suivantes.

¹⁶ Le « regard photographique », comme effet d'un dispositif anthropotechnique, est ainsi délaissé au bénéfice de la « vision photographique », par une sorte de mouvement d'anthropomorphisation de l'appareil, qui postule son autonomie à partir de son automatisme. Cette survalorisation de la technique photographique conduisant presque à reconnaître que l'appareil seul est responsable des images produites.

¹⁷ Parmi ces rares études consacrées au « regard photographique », signalons : John Szarkowski, *The photographer's eye*, catalogue d'exposition, New-York, Moma, 1966 ; François Soulages, « le regard du photographe », *Cahiers de la photographie*, n°8, Paris, ACCP, 1982 ; Régis Durand, *Le regard pensif, lieux et objets de la photographie*, La Différence, 1990 ; J. Kempf, « qu'est-ce qu'un regard photographique ? », Rouen, *Cercles*, n°2, 1992 ; Uwe Bernhardt, *Le regard imparfait, réalité et distance en photographie*, Paris, L'Harmattan, 2001.

photographique » désigne alors une manière de voir dépendante de l'appareil, qui serait schématiquement identique pour tous les photographes : il renvoie à « un point de vue photographique » (différencié principalement du « point de vue du peintre ») et au modèle perspectiviste. Ce sont les activités concrètes et différenciées des regards photographiques, ainsi que les expériences, les cadres et les institutions dans lesquels elles prennent place, qui sont laissées pour compte par de telles approches, mais aussi les significations spécifiques qui leur sont associées à chaque époque. Certains auteurs, pour sortir de la généralité du discours sur la photographie, envisagent les différents contextes de réception de l'image¹⁸, mais les différents contextes de construction de celle-ci n'ont pas encore été suffisamment analysés pour eux-mêmes. Les histoires de la photographie insistent cependant sur la variété des facteurs qui influencent les constructions des images fixes.¹⁹ Ceux-ci sont des dispositifs techniques, des facteurs sociaux ou politiques, des mouvements artistiques, des paradigmes scientifiques, des cadres médiatiques, ou encore des stratégies commerciales, qui sont à l'origine de nouvelles pratiques photographiques et de nouvelles images. On a cependant encore peu analysé de façon systématique les facteurs qui influencent ces regards : les idées de la photographie, les mythologies de ses procédés techniques, les représentations et les rôles sociaux institués, les clivages professionnels, ou encore les domaines photographiques, qui sont associés aux différentes époques de notre objet d'étude.

c- La difficulté à étudier les regards photographiques semble aussi être due à l'institutionnalisation de la photographie elle-même et aux discours qui l'ont accompagné. Il convient ainsi de souligner, au cours de son histoire, que l'affirmation de l'automatisme de l'appareil photographique semble s'opposer dans un premier temps à la prise en compte d'un regard. Les premiers usages professionnels (ainsi peut-être que la majorité de ses usages amateurs) laissent en effet apparaître une simple fonction reproductive de l'appareil, conçu comme une technique transparente et fidèle à la perception humaine. Dès lors, si des regards photographiques s'exercent bien de fait, force est de constater qu'un « regard photographique » n'est pas envisagé : l'appareil est le plus souvent entièrement subordonné au regard de

¹⁸ Cf. J.-M. Schaeffer, *L'image précaire*, op. cit., qui envisage le signe photographique à partir de sa réception.

¹⁹ Cf. surtout Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas / Adam Biro, 1994.

l'opérateur, comme un instrument docile ; ou bien encore, le plus souvent, l'opérateur reproduit des conventions plus qu'il ne cherche à explorer les spécificités de son outil.

d- Pour les critiques d'art, une approche rapide du « regard photographique », assimilé depuis les années 1930 à une « stylisation »²⁰ (notion qui s'approche de l'idée d'une « vision artistique »), conduit la plupart du temps d'appréhender notre objet d'étude comme une forme d'expression artistique et donne lieu à toute une mythologie subjective du photographe, ainsi envisagé comme un « artiste » à l'analogue du peintre. Il faut aussi remarquer que la simple évocation d'un regard photographique semble permettre bien souvent d'échapper à une caractérisation plus précise de la démarche du photographe : le regard photographique, ainsi assimilé au regard du photographe, n'est le plus souvent qu'une notion suggestive, permettant d'évoquer une « intériorité » mystérieuse.²¹ Au mieux, cette expression semble désigner l'activité subjective par laquelle l'artiste construit une représentation du réel ou encore ses intentions lors de la prise de vue. Le regard photographique semble alors précéder la situation photographiée et constituer une forme déjà constituée que le photographe viendrait lui appliquer. Et si les notions de « démarche photographique » ou de « projet photographique »²² permettent parfois d'expliquer le travail de l'auteur comme une conduite individuelle, réfléchie et construite, le « regard photographique » reste, quant à lui, le plus souvent un impensé, une sorte de « tâche aveugle » de la théorie. Le regard en question semble ainsi se comprendre, à l'instar de la perception individuelle, comme un procédé de mise en forme du réel par un photographe.

Nous pensons au contraire qu'il ne faut pas uniquement considérer ces regards à partir des seules perceptions subjectives des photographes, ce qui implique non seulement la prise en compte de dispositifs particuliers, déterminant des rapports « technesthétiques » (au sens précisé par Edmond Couchot²³), mais encore d'un ensemble d'autres cadres et contextes dans lesquels leurs expériences se développent concrètement et qui interagissent sur elles en retour. Ne faut-il pas, de surcroît, distinguer les regards photographiques des regards de l'expérience

²⁰ Ce terme est introduit par le critique Waldemar George, dans l'article « Photographie et vision du monde », *Arts et métiers graphiques*, n°16, 1929-1930 (reproduit dans D. Baqué, *Les documents de la modernité, une anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, J. Chambon, 1993, pp. 42-58).

²¹ Un tel usage éditorial de la notion de « regard photographique », associé à l'éloge d'une subjectivité du photographe, se trouve ainsi dans de nombreux titres de publications de photographes. On peut, par exemple, citer le livre d'Ettore Sottsass, *Le regard nomade*, Londres, Thames & Hudson, 1996.

²² G. Mora, « le projet photographique », *Les cahiers de la photographie*, n°8, *op. cit.*, 1982, pp. 14-25.

²³ E. Couchot, *Images, de l'optique au numérique*, Paris, Hermès, 1988.

ordinaire, voire de la perception oculaire, dans la mesure où la photographie vise à *donner une densité réelle à quelque chose qui peut-être pouvait en manquer au niveau de la perception individuelle ou collective*²⁴ ? Plus généralement, ne faut-il pas envisager la photographie avant tout comme la production d'une fiction du réel ? Par ailleurs, Mikael Baxandall²⁵ a montré tout ce que la vision des peintres du *Quattrocento* devait aux habitudes et aux savoirs pratiques de leur époque, ainsi qu'à leur prise en compte de la culture visuelle des destinataires de leurs œuvres.²⁶ De façon analogue, en reconsidérant la technique comme un fait culturel, nous souhaitons resituer l'examen des dits regards dans un ensemble de facteurs (à la fois théoriques, technologiques et pratiques), qui constitue un « répertoire culturel partagé », commun aux photographes et à leur public. Nous proposons donc d'envisager, à chaque époque, les regards photographiques comme indissociables d'un ensemble complexe d'éléments : ce sont des types de technicité, mais aussi des rôles sociaux, des types d'imaginaires, des modes de diffusion, des contextes artistiques, ou encore des postures idéologiques instituées, qui interagissent pour construire, dans chaque situation, un regard photographique. L'étude du processus concret des regards photographiques conduit donc aussi à considérer un ensemble d'éléments anthropologiques et culturels qui ne se limitent pas à la seule sphère du visuel. Plus généralement, l'examen des regards photographiques comme activités situées nous semble réclamer un changement de méthode et un réexamen des contextes de développement des expériences photographiques.

Une étude archéologique

Nous proposons d'abord d'envisager les regards photographiques à partir d'une démarche archéologique, au sens précisé par Michel Foucault.²⁷ Nous pensons en effet que chaque regard résulte non seulement d'un état particulier de la technologie et d'un photographe, mais

²⁴ H. Fischer, « Venise – ce vice – photographier les mythes », in C. Bruni (dir.), *Pour la photographie*, tome 2, Sammeron, GERMS, 1987, p. 161.

²⁵ Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985.

²⁶ Baxandall montre que la production d'un peintre est un compromis entre un projet d'expression personnelle et la façon dont il anticipe les demandes de ses commanditaires, les attentes de son public. Peintre et public inscrivent leur relation dans un répertoire culturel commun qui constitue les éléments de la médiation qui les lie (P. Beaud, L. Quéré et alii, *Sociologie de la communication*, Paris, Réseaux / CNET, 1997, p. 257).

²⁷ Une telle analyse (...) ne relève pas de l'histoire des idées ou des sciences : c'est plutôt une étude qui s'efforce de retrouver à partir de quoi connaissances et théories ont été possibles ; selon quel espace d'ordre s'est constitué le savoir ; sur fond de quel a priori historique (...) des idées ont pu apparaître, des sciences se constituer, des expériences (...) se former, pour, peut-être, se dénouer et s'évanouir bientôt (Michel Foucault, *Les Mots et les Choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 13).

encore d'un ensemble de représentations, de pratiques (professionnelles ou amateurs), ainsi que de cadres/contextes culturels, sociaux, politiques, idéologiques et économiques qui forment une « configuration sourde »²⁸ sur laquelle il prend appui en tant que regard. Nous proposons ainsi de développer une étude des dits regards par l'exploration des « strates » ou des « halos » sur lesquels ils reposent et qui les resituent, avec le photographe, dans un ensemble d'interactions de différents niveaux. Selon Jonathan Crary, la question de l'observateur renvoie à un ensemble de facteurs qui composent le « cadre d'expérience » de chaque regard.²⁹ De façon analogue, il nous faut ainsi examiner les regards photographiques à partir des nombreux facteurs et contextes qui influencent leur émergence et leur donne sens. Cette approche archéologique permet ainsi de distinguer les regards photographiques des manières de voir des sujets-photographes.³⁰ La culture visuelle est faite de « formations non-discursives », accessibles à la méthode archéologique, car *les plages de visibilité (...) sont situées dans un espace qui n'est que complémentaire d'un champ d'énoncés.*³¹ Dans une étude archéologique, quels sont dès lors les cadres conceptuels, les expériences et les pratiques à partir desquels les regards photographiques prennent sens aux différentes époques ? Cette exploration des « strates » de constitution de ces regards nous conduira d'abord à examiner les savoirs/lieux communs à travers lesquels les histoires de la

²⁸ Cette expression est utilisée par Michel Foucault dans *Naissance de la clinique*, pour illustrer sa méthode archéologique : entre la structure classique de la médecine et la structure moderne du regard clinique, *ce qui a changé, c'est la configuration sourde où le langage prend appui* (Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963, p. VII). Il entend ainsi montrer qu'une autre approche du « regard médical » est possible, que *le discours, la pratique et l'expérience médicale peuvent être rendus intelligibles (...) par une démarche qui met au jour leur structure systématique* (H. Dreyfus et P. Rabinov, *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 32).

²⁹ *Un observateur est par-dessus tout une personne qui voit dans le cadre d'un ensemble prédéterminé de possibilités, une personne qui s'inscrit dans un système de conventions et de limitations (et par « conventions », j'entends indiquer tout autre chose que des pratiques de représentation). S'il existe un observateur propre au XIXe siècle, comme à n'importe quelle autre époque, c'est seulement en tant qu'effet d'un système irréductible hétérogène de rapports discursifs, sociaux, technologiques et institutionnels. A ce champ en mutation constante ne préexiste pas de sujet observateur (...) A tel ou tel moment donné de l'histoire, la vision n'est pas déterminée par une structure profonde, une base économique ou une conception du monde, mais bien plutôt par une collection d'éléments disparates qui fonctionnent ensemble sur un même plan social. Il faut peut-être même envisager l'observateur comme le point où convergent des phénomènes disséminés en de nombreux endroits différents (...) Il existe des agencements de forces plus ou moins puissants qui permettent l'émergence de ses facultés d'observation* (J. Crary, *L'art de l'observateur, Vision et modernité*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, pp. 25-27).

³⁰ *Les visibilité (...) ont beau n'être jamais cachées, elles ne sont pas pour autant immédiatement vues ni visibles. Elles sont même invisibles tant qu'on en reste aux objets, aux choses ou aux qualités sensibles, sans s'élever jusqu'à la condition qui les ouvrent (...) La condition à laquelle la visibilité se rapporte n'est pourtant pas la manière de voir d'un sujet : le sujet qui voit est lui-même une place dans la visibilité, une fonction dérivée de la visibilité (...) les visibilité ne sont ni les actes d'un sujet voyant, ni les données d'un sens visuel (...) Les visibilité ne se définissent pas par la vue, mais sont des complexes d'actions et de passions, d'actions et de réactions, des complexes multi-sensoriels, qui viennent à la lumière* (G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Minitext, 1986, pp. 64-66).

³¹ *Idem*, p. 57.

photographie expliquent la formation d'une nouvelle visibilité lors de son invention, mais aussi les modèles épistémologiques utilisés habituellement pour expliquer le fonctionnement de l'appareil photographique, en particulier ceux de la Perspective et de la *camera obscura*. Quels sont ensuite les différents facteurs technologiques, médiatiques et culturels qui influencent l'apparition de différents regards photographiques au cours de l'histoire ?

Repenser la technique photographique

Ce changement de méthode nous conduira également à reconsidérer la dimension technologique de l'appareil photographique, ainsi que les relations de l'objet technique avec le milieu social. Avec Gilbert Simondon, il faut envisager, d'une part, que chaque objet technique s'individualise en fonction d'un milieu associé, que *l'être technique crée autour de lui-même et qui le conditionne comme il est conditionné par lui*.³² D'autre part, la technicité de l'appareil photographique ne saurait se réduire au schéma de la *camera obscura*, mais doit davantage être pensée comme la corrélation technologique de plusieurs éléments (tels que le support d'enregistrement, l'objectif, l'obturateur, le système de visée), formant un système technique plus large.³³ En outre, compris comme une médiation entre l'individuel et le collectif, l'objet technique est aussi et surtout le modèle d'une dimension

³² *Ce milieu à la fois technique et naturel peut être nommé milieu associé. Il est ce par quoi l'être technique se conditionne lui-même dans son fonctionnement (...) C'est ce milieu associé qui est la condition d'existence de l'objet technique inventé. Seuls sont à proprement parler inventés les objets techniques qui nécessitent pour être viables un milieu associé ; ils ne peuvent en effet être formés partie par partie au cours des phases d'une évolution successive, car ils ne peuvent exister que tout entiers au pas du tout* (G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, p. 57). La notion de « milieu associé » à l'objet technique est encore envisagée par Simondon par analogie avec la matière vivante qui, dans l'organisme, ne désigne pas seulement les organes structurés en système, mais aussi ce qui les relie les uns aux autres : *dans l'organisme vivant, toute la matière vivante coopère à la vie ; ce ne sont pas seulement les structures les plus apparentes, les plus nettes, qui, dans le corps, ont l'initiative de la vie ; le sang, la lymphe, les tissus conjonctifs ont part à la vie ; un individu n'est pas seulement fait d'une collection d'organes rattachés en systèmes ; il est aussi fait de ce qui n'est pas organe, ni structure de la matière vivante en tant qu'elle constitue un milieu associé pour les organes ; la matière vivante est fond des organes ; c'est elle qui les relie les uns aux autres et en fait un organisme ; c'est elle qui maintient les équilibres fondamentaux, thermiques, chimiques, sur lesquels les organes font arriver des variations brusques, mais limitées ; les organes participent au corps. Cette matière vivante est bien loin d'être pure indétermination et pure passivité ; elle n'est pas non plus aspiration aveugle : elle est véhicule d'énergie informée* (Idem, p. 60).

³³ *Un dispositif technique ne devient stable que lorsque l'agencement des parties a trouvé une forme définitive (...) Le premier objet n'est que « la traduction physique d'un système intellectuel ». Par la suite, les différents éléments vont converger dans un objet technique concret, plus compact. Chaque élément est maintenant intégré dans un système qui a acquis sa propre cohérence. L'objet devient une boîte noire qui fonctionne pour l'utilisateur profane, mais aussi pour l'ingénieur, sans qu'on ait besoin de se remémorer l'articulation des différents sous-ensembles (...) Un objet technique n'est jamais seul, il s'inscrit soit dans une famille d'innovations utilisant les mêmes composants techniques, soit dans un système technique plus large* (P. Flichy, in P. Beaud, L. Quéré et alii, *Sociologie de la communication*, op. cit., p. 252).

« transindividuelle ».³⁴ Les relations de l'objet technique avec le milieu social peuvent aussi être abordées d'une manière plus « globale », à la suite d'auteurs comme Patrice Flichy.³⁵ Selon celui-ci, *il convient de dépasser les distinctions entre l'étude de l'invention et de la diffusion de l'objet technique, entre les recherches sur l'influence des médias sur la société et celles sur les conditions d'émergence des nouveaux systèmes de communication. En instituant une séparation totale entre la conception de l'objet technique et sa diffusion, on oublie que la conception est liée à une certaine représentation des usages et qu'à l'inverse l'appropriation par les utilisateurs n'est pas sans influence sur l'évolution du système technique.*³⁶ Il convient en particulier de prendre en compte l'évolution des mentalités et les courants de pensée qui peuvent influencer également les concepteurs de l'objet technique. Au niveau de la méthode, Patrice Flichy préconise ainsi d'abandonner « la question de la causalité »³⁷, au profit d'une *analyse fine des multiples médiations qui unissent l'objet technique et la société.*³⁸ Il distingue ainsi plusieurs niveaux, qui interagissent entre eux, à partir desquels l'objet technique doit être pensé comme associé au milieu social.³⁹ Plus généralement, l'objet technique peut s'articuler au social à partir de l'étude de l'imaginaire qui est lié à cet objet technique, et qui peut s'entendre de différentes façons.⁴⁰ Pour appréhender « l'activité technique », il faut

³⁴ *Par l'intermédiaire de l'objet technique se crée alors une relation interhumaine qui est le modèle de la transindividualité. On peut entendre par là une relation qui ne met pas les individus en rapport au moyen de leur individualité constituée les séparant les uns des autres, ni au moyen de ce qu'il y a d'identique en tout sujet humain, par exemple les formes a priori de la sensibilité, mais au moyen de cette charge de nature qui est conservée avec l'être individuel, et qui contient potentiels et virtualité* (G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989, p. 248).

³⁵ *Dans les années soixante, une nouvelle école d'histoire des techniques s'est constituée aux Etats-Unis avec la volonté d'élaborer une approche globale, de mettre fin aux coupures traditionnelles entre l'histoire de la technique et l'histoire sociale* (P. Flichy, in P. Beaud et alii, *Sociologie de la communication, op. cit.*, p. 245).

³⁶ *Idem*, p. 248.

³⁷ La question de la causalité concerne d'abord l'étude de la conception des objets techniques, étudiés dans le cadre d'une vision téléologique de l'histoire qui précise comment les inventeurs ont fait pour atteindre un objet technique bien défini et qui replace l'objet technique dans une série d'autres inventions techniques bien définies. Selon Flichy, cette approche *considère l'objet technique comme quelque chose de rigide* (*Idem*, p. 248). Au contraire, selon lui, *tout au long de son histoire, l'objet technique n'est pas figé. Il se modifie constamment* (*Idem*, p. 249).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Cette circulation concerne aussi bien les principes techniques de base (...), l'usage technique (...), l'usage social (...), la forme marchande (...). Bien entendu, ces différents niveaux interagissent entre eux, car la circulation de l'objet technique est aussi celle du passage d'un niveau à un autre dans un sens ou dans un autre. [La circulation d'un objet technique] s'intègre dans des mouvements de longue durée qui parcourent la technique et la société. Certaines techniques sont dominantes à une époque parce qu'elles sont utilisées dans de nombreuses situations et parce que la communauté des inventeurs les a adoptées. (...) Les évolutions de longue durée de la sociabilité jouent un rôle tout aussi important. Le glissement des loisirs des lieux publics au domicile privé depuis le milieu du XIX siècle en est un bon exemple. Cependant l'articulation de mouvements techniques et de mouvements sociaux est insuffisante pour expliquer l'émergence d'un nouveau média. Les innovateurs se saisissent des opportunités qu'ils rencontrent et transforment le cheminement d'un objet technique* (*Ibidem*).

⁴⁰ *L'imaginaire joue souvent un rôle essentiel dans l'élaboration d'un nouveau média. Imaginaire technique d'abord : une communauté d'ingénieurs et d'inventeurs se fixe souvent collectivement un défi technologique (...) Mais les nouvelles techniques sont souvent porteuses de tout un imaginaire social auquel participent les*

également, selon cet auteur, préciser « un cadre de référence socio-technique », qui fournit une définition commune aux différents acteurs. Ce cadre de référence comporte deux aspects : *l'un concerne le fonctionnement technique, l'autre l'usage de la technique. Ces deux éléments sont à la fois autonomes et liés l'un à l'autre. (...) On peut parler d'un cadre de fonctionnement et d'un cadre d'usage qui sont unis par des liens analogues à ceux qui associent le signifié et le signifiant en sémiologie. J'appelle cadre socio-technique l'union du cadre de fonctionnement et du cadre d'usage.*⁴¹ Le cadre de fonctionnement renvoie plus précisément au système technique plus large dans lequel l'objet technique trouve sa place, mais il possède aussi un rôle organisateur.⁴² Il *valorise certains savoir-faire, délimite des usages potentiels.*⁴³ Quant au cadre d'usage, il se modifie d'une époque à l'autre et s'élabore, selon Patrice Flichy, au cours d'un processus tout aussi complexe.⁴⁴ En définitive, le « cadre de référence socio-technique » est donc en transformation constante. Et c'est la notion d'« alliage » qui permet de penser la complémentarité entre le cadre d'usage et le cadre de référence : *une innovation ne devient stable que si les acteurs ont réussi à créer un alliage entre le cadre de fonctionnement et le cadre d'usage. Comme dans tout alliage, la force d'articulation est telle qu'on ne peut plus retrouver les composantes initiales dans le produit final. Le cadre socio-technique n'est pas la somme du cadre de référence et du cadre d'usage, mais une nouvelle entité. (...) L'alliage entre les deux est construit par une série de médiations.*⁴⁵ Afin de mieux comprendre les liens existant entre le cadre de fonctionnement et

ingénieurs, les inventeurs et une partie du grand public. (...) Si des discours utopiques accompagnent toujours le développement des nouvelles techniques de communication, il importe d'analyser, hier comme aujourd'hui, ces discours avec attention. (...) C'est dans la voie d'une analyse fine des multiples médiations qui lient le technique et le social qu'il faut s'engager. Il convient d'analyser les représentations des usagers élaborés par les ingénieurs, les représentations de la technique que se sont forgés les utilisateurs. L'étude des controverses, moments où la technique peut prendre telle ou telle orientation, est également très riche. En définitive, c'est bien sur l'espace d'articulation entre la technique et la société qu'il faut faire porter la réflexion (Idem, pp. 250-251).

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Le cadre de fonctionnement organise également des interactions entre les différents acteurs. Comme le paradigme de Kuhn, il finit par être adopté par toute une communauté technique. (...) Il cadre aussi l'action des utilisateurs (Idem, p. 252). En définitive, la mise au point d'un cadre de fonctionnement ne concerne pas que les innovateurs, mais tous les acteurs de la technique (Idem, p. 253).*

⁴³ *Idem, p. 260.*

⁴⁴ *Au début, on assiste à une confrontation des différentes représentations du nouvel artefact technique, puis se déroule, comme dans le schéma de Simondon, une phase de concrétisation. Enfin, les premières utilisations vont amener une modification du cadre d'usage. On constatera alors un phénomène de rétroaction par rapport au cadre initial. (...) Quand les concepteurs entendent mettre en place un premier cadre d'usage effectif, ils ont souvent tendance à adapter celui d'objets voisins (...) Les premières utilisations d'un nouveau système technique sont un autre moment où le cadre d'usage peut se transformer (...) La suite de ces médiations qui vont transformer le cadre s'apparente à une norme sociale ou à une convention qui peut dans certains cas prendre une forme juridique (Idem, pp. 254-256).*

⁴⁵ *Idem, p. 256.*

le cadre d'usage, Patrice Flichy distingue « l'usage technique » et « l'usage social ».⁴⁶ Reprenant la distinction de Michel de Certeau entre *stratégie* et *tactique*, notre auteur distingue également deux types d'acteurs : *ceux qui participent à l'élaboration d'un cadre de référence et ceux qui le subissent. (...) Par la suite, les autres acteurs de la technique sont des tacticiens. Ils agissent dans un cadre de référence déterminé et se saisissent de toutes les opportunités pour développer des objets techniques spécifiques.*⁴⁷ Plus généralement, ce type d'analyse « globale » se réfère donc à une constitution continue du « cadre socio-technique » à partir des interactions sociales. Notre approche des regards photographiques s'inspirera ainsi du « pragmatisme social », qui s'est développé au sein des sciences sociales. Ce courant souligne les interactions qui constituent en continu la réalité sociale et permettent d'envisager la société comme un groupe culturel vivant.⁴⁸ Ainsi comprise, une approche pragmatique de la réalité sociale envisage les interactions sociales qui éclairent et structurent le fonctionnement de la vie en société ; qui sont la source du sens. En insistant sur les relations intersubjectives qui constituent la société, il est alors possible d'envisager le « tissu social », et de le comprendre comme un système d'éléments en interaction. Dans une telle perspective interactionniste et pragmatique étendue à toute la société, il n'est donc plus de mise de décrire la communication comme l'activité consistant à élaborer et à transmettre un message.⁴⁹ Selon l'école de *Palo Alto*, on ne communique pas, mais on participe à la communication. On passe ainsi à une approche de l'échange communicationnel comme *relation sociale symbolique*.⁵⁰ A la place d'une conception de la communication fondée sur le schéma « émetteur-canal-récepteur », de nombreuses approches (en psychologie, en sociologie, en anthropologie) ont ainsi cherché à étudier la communication à un niveau « interpersonnel ». A partir de la théorie cybernétique de Norbert Wiener, où tout processus communicationnel peut être envisagé comme un processus circulaire continu⁵¹, la production du sens n'est plus appréhendée

⁴⁶ *Il semble d'abord que le concepteur se pose la question en deux temps distincts, usage technique d'une part, usage social de l'autre. (...) Ce sont deux questions distinctes, l'une concerne plutôt le cadre de fonctionnement, l'autre plutôt le cadre d'usage (Idem, p. 257).*

⁴⁷ *Idem*, p. 259.

⁴⁸ *Plus qu'une doctrine cohérente et fermée, le pragmatisme social représente une sensibilité théorique commune (Jean Manuel de Queiroz et Marek Ziolkovski, L'interactionnisme symbolique, Rennes, PUR, 1994, p. 15. Et, pour une présentation des « thèmes-forces » du pragmatisme social, pp. 14-18).*

⁴⁹ Cf. l'annexe 2, sur « les approches indicielles et sémiologiques de l'image photographique », et notamment sur l'analyse du « message photographique » par Roland Barthes, p. 57.

⁵⁰ *En disant que l'on ne communique pas mais que l'on participe à la communication, Bateson, Birdwhistell et les autres faisaient basculer cul par-dessus tête toute la recherche sur les processus d'échanges, qu'ils soient interpersonnels ou médiatiques. L'échange passait du statut de transfert d'information à celui de relation sociale et symbolique, la communication devenait une institution sociale (Yves Winkin, La nouvelle communication, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1981, p. 337).*

⁵¹ *Wiener voit dans le canon qui cherche à atteindre l'avion, le bras portant le verre d'eau à la bouche ou une machine à vapeur gardant un régime constant, un même processus circulaire où des informations sur l'action en*

comme reposant uniquement sur la maîtrise d'un code, mais comme un phénomène global, où l'on pourra distinguer différents « niveaux ». Au delà d'une approche des interactions à l'œuvre, c'est aussi une approche des contextes⁵² et de la situation (dans lesquels et à partir desquels les interactions se déroulent) qui est envisageable grâce à ce changement de paradigme, car « le contexte » et « l'interaction » sont liés : *la plupart des ouvrages existants se bornent principalement à étudier les effets de A sur B, mais ne voient pas que tous les actes de B influencent les actes suivants de A, et que A et B sont dans une large mesure influencés par le contexte où a lieu leur interaction et l'influence en retour.*⁵³ Cette interdépendance, qualifiée par les membres de Palo Alto de *redondance pragmatique*⁵⁴, permet donc d'affirmer qu'une interaction est indissociable du contexte où elle prend place et qui l'influence, autant qu'elle n'influence celui-ci en retour.

Un modèle alternatif de l'information

Dans une perspective communicationnelle, chaque regard photographique peut alors être considéré comme un processus organisateur du sens, qui articule entre eux des éléments techniques, sociaux et culturels. Il participe à l'attestation de la réalité signifiante de chaque époque. Il manifeste aussi une sélection et une élection sociale du sens. Et chaque regard photographique participe de la production de formes sociales, souligne des visibilitées qui participent de la production du social lui-même. Considérer les regards photographiques comme des dispositifs complexes de nature anthropotechnique conduit aussi à envisager, à chaque époque, le processus dynamique d'individuation psychique et collective de ce dispositif hétérogène. Envisagé comme un processus socialement adéquat et pertinent, tout regard photographique peut être compris, dans son fonctionnement, comme une expérience située qui est elle-même organisatrice et productrice de sens. De surcroît, cette approche permet également de confirmer la nécessité d'une conception alternative de

cours nourrissent en retour (feed back) le système et lui permettent d'atteindre son but (...) Le projet de la cybernétique est plus une façon de réfléchir qu'une théorie articulée et détaillée. A partir de l'idée de la rétroaction, l'explication linéaire traditionnelle devient quelque peu désuète. Tout « effet » rétroagit sur sa cause : tout processus doit être conçu selon un schéma circulaire (Idem, p. 16).

⁵² Une définition succincte du « contexte » est qu'il s'agit d'un ici et maintenant ethnographique vérifié. Ce n'est pas un environnement, ce n'est pas un milieu. C'est un lieu d'activité dans un temps d'activité ; d'activité et des règles de significations de celle-ci – qui sont elles-mêmes de l'activité (« Entretien avec Ray Birdwhistell », in Paul Watzlawick, J. Helmick Beavin, Don D. Jackson, *Une logique de la communication*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1972, p. 293).

⁵³ *Idem*, p. 30.

⁵⁴ *Ibidem*.

l'information, qui n'est pas un contenu déjà constitué et à transmettre, mais qui se dégage d'un champ et d'un potentiel culturel. L'information n'est plus une réalité isolée et autonome, ni un événement sélectif mettant en jeu un sujet doté de connaissances⁵⁵, mais le résultat d'une production locale d'ordre. Avec Gilbert Somondon, nous proposons ainsi d'envisager conjointement les notions de forme, d'information et de potentiel, afin de souligner la nature transductive de chaque regard photographique. L'information fait partie d'une opération d'individuation : *l'information doit être comprise dans les conditions véritables de sa genèse, qui sont les conditions mêmes de l'individuation dans lesquelles elle joue un rôle : l'information est un certain aspect de l'individuation ; elle exige qu'avant elle, pour qu'elle soit comprise comme ayant un sens (...), il y ait un certain potentiel ; le fait qu'une information est véritablement information est identique au fait que quelque chose s'individue.*⁵⁶ L'information se distingue ainsi d'une mise en forme.⁵⁷ Dans le cadre d'une approche pragmatique, le processus d'un regard photographique ne doit être compris, non comme une mise en forme, mais comme une prise de forme, à laquelle tous les acteurs de la situation collaborent. En tant que processus « transindividuel », un regard photographique souligne le fait que chaque individu est porteur d'une dimension collective. Une telle entreprise implique une réforme de l'entendement, et notamment le dépassement du clivage objectiviste entre le sujet connaissant et l'objet qu'il pose comme connaissance. En particulier, l'étude des regards photographiques doit alors s'émanciper d'une approche qui les décrit comme des phénomènes de perception et de mise en forme d'un contenu perceptif de la part des sujets. Comme le souligne Louis Quéré, il est ainsi notamment possible d'envisager ce qui se passe dans la communication sociale comme « un processus de normalisation d'informations », plutôt que comme un « processus de transmission d'informations » : *l'information est normalisée au sens où elle est traitée en fonction de significations sociales déjà existantes, couramment acceptées.*⁵⁸ Un événement non attendu est *normalisé, i.e. typifié, comparé à des événements passés du même type, inséré dans un champ problématique déjà constitué, doté d'une texture maîtrisable de causes et d'effets, rendu a posteriori plus ou*

⁵⁵ Selon une définition courante, *l'information n'est autre que ce qu'un agent ayant des attitudes propositionnelles peut apprendre* (Jacob, cité par L. Quéré, « Au juste, qu'est-ce que l'information ? », *Réseaux* n°100, Paris, CNET, mai 2000, p. 341).

⁵⁶ G. Somondon, cité par L. Quéré, *idem*, p. 351.

⁵⁷ *La forme, conçue comme une régularité absolue, tant spatiale que temporelle, n'est pas une information, mais une condition d'information ; elle est ce qui accueille l'information, l'a priori qui reçoit l'information. La forme a une fonction de sélectivité. Mais l'information n'est pas de la forme, ni un ensemble de formes, elle est la variabilité des formes, l'apport d'une variation par rapport à une forme. Elle est l'imprévisibilité d'une variation de forme, non la pure imprévisibilité de toute variation* (G. Somondon, cité par L. Quéré, *idem*, p. 352).

⁵⁸ Louis Quéré, *idem*, p. 353.

*moins prévisible, son occurrence rapportée à un ordre ou à un autre de nécessité.*⁵⁹ Avec Harold Garfinkel, il est possible de souligner que cette « normalisation » s'effectue par une attribution de « valeurs de normalité », qui va de pair avec une enquête sur ce qui s'est passé, et une exploration de la situation créée ou révélée. [La normalisation] réduit la contingence des événements et l'indétermination des situations en les traitant comme des variations par rapport à des « invariants structurels » ou des formes qu'elle extrait de l'environnement social.⁶⁰ Il semble, dès lors, possible de considérer les regards photographiques comme les lieux de cette normalisation sociale de l'information, dans la mesure où nous présupposons que la mise en œuvre d'un dispositif anthropotechnique est une manière, pour les acteurs sociaux, de participer à une forme culturelle de l'expérience. Pour Louis Quéré, *une telle normalisation de l'information est aussi au centre de l'organisation sociale de l'expérience en général, de l'expérience publique en particulier.*⁶¹ Et les regards photographiques semblent ainsi pouvoir être décrit comme une partie des *dispositifs d'action collective spécifiques à notre type de société.*⁶²

La théorie de « l'action située » comme paradigme méthodologique

En tant que processus sociaux de construction de formes et de réalité, les regards photographiques impliquent une nouvelle approche de l'activité photographique, que nous nous proposons de penser à partir des théories de « l'action située ».⁶³ Chaque regard photographique peut ainsi être étudié comme étant essentiellement corrélatif à une situation, ce qui implique une réévaluation de la théorie de « l'acte photographique », de ses déterminations/conditions, mais aussi de ses acteurs et, plus généralement, de sa dynamique à partir de l'ensemble des éléments concrets sur lesquels repose son exercice. On distinguera une « situation » d'un « contexte », en tant que celle-là est perçue par les acteurs sociaux et influence les échanges d'une manière plus décisive : au niveau social, l'interaction se définit par la situation concrète et subjective pour les acteurs.⁶⁴ Il convient, de la même façon, de

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Idem*, p. 354.

⁶² *Idem*, p. 355.

⁶³ Voir en particulier Louis Quéré, « La situation toujours négligée ? », *Réseaux*, n°85, Paris, CNET, sept-oct. 1997.

⁶⁴ C'est dans l'œuvre de Thomas et Zaniecki, *Polish Peasant (1918-1920)*, que cette notion apparaît pour la première fois : *ils conçoivent une « situation » comme le produit de la combinaison de deux éléments : les conditions extérieures en tant qu'elles sont perçues par les acteurs et constituant pour eux des valeurs et,*

distinguer une situation des conditions qui constituent un environnement : celle-ci n'est pas constituée par l'ensemble des conditions objectives d'un environnement, mais par ces seuls éléments du monde qui, pour des gens agissant ici et maintenant, sont pertinents. Elle résulte d'une sélection pragmatique, fonction de problèmes à résoudre.⁶⁵ L'approche pragmatique de « l'action située » insiste ainsi surtout sur le fait que la situation produit localement de l'ordre, qu'elle implique une expérience et qu'elle redéfinit concrètement les modalités de la cognition.⁶⁶ Cette approche constitue ainsi une alternative au modèle classique d'analyse de l'action, qui réduit celle-ci à la réalisation d'une délibération rationnelle par un agent désincarné. Au contraire, comme le précise Louis Quéré, dans le nouveau modèle de « l'action située », *l'acteur n'est plus le siège exclusif de la capacité d'agir, du contrôle de l'activité ni de la cognition. Incarné, il partage ces attributs avec les objets, les artefacts, les outils et les non-humains en général.*⁶⁷ Dans cette perspective, l'analyse de l'action prend en compte l'engagement effectif des acteurs dans une situation, et elle souligne que l'action ne peut pas être déterminée en dehors de cet engagement effectif.⁶⁸ Dès lors, le contrôle de l'action n'est plus le résultat d'une préparation mentale (et préalable) de l'action, mais *son effectuation concrète en contexte.*⁶⁹ Goodwin, analysant le travail des contrôleurs aériens, a montré comment les situations, les actions, les objets et le cadre de travail *acquièrent leur définition précise dans une dynamique de codétermination orientée par l'activité en cours.*⁷⁰ Le modèle de « l'action située » insiste ainsi sur le fait que la situation contribue à déterminer le succès de l'action, à y sélectionner les perspectives et les conduites les plus pertinentes. Cela ne signifie pas cependant que la situation soit seule responsable de l'action et du sens,

d'autre part, les attitudes ou dispositions intérieures résultant d'expériences précédentes. Une situation n'est donc pas constituée par l'ensemble des conditions objectives d'un environnement, mais par ces seuls éléments du monde qui, pour des gens agissant ici et maintenant, sont pertinents. Elle résulte d'une sélection pragmatique, fonction de problèmes à résoudre (J. M. Dequeiroz, op. cit., p. 58).

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ Louis Quéré distingue en réalité « deux préoccupations relativement différentes » sous la problématique de « l'action située » : *l'une, d'inspiration phénoménologique, s'intéresse à la dynamique d'organisation pas à pas de l'action dans les conditions concrètes de son effectuation ; elle met l'accent sur le caractère situé et local de la spécification des circonstances et des orientations de l'action, ainsi que sur la transformation des configurations singulières de l'environnement en fonctions des différents moments de la pratique (...) L'autre, d'inspiration plus hétéroclite, s'intéresse aux modalités concrètes de la cognition et aux formes que prennent les opérations de l'esprit d'une part quand elles sont effectivement situées in situ, dans le cadre des activités de la vie courante, d'autre part quand elles sont le fait d'un esprit incarné en interaction avec un environnement comprenant des personnes, des événements, des objets et des artefacts (L. Quéré, « La situation toujours négligée ? », op. cit., p. 179).*

⁶⁷ *Idem*, p. 165.

⁶⁸ *Une des principales idées, dans cette approche, est que les conditions d'une organisation et d'une coordination du travail ne sont jamais complètement déterminées à l'avance, qu'elles demandent toujours à être spécifiées, in situ et localement, par des opérations d'agents engagés dans l'accomplissement d'une activité (Idem, p. 167).*

⁶⁹ *Idem*, p. 169.

⁷⁰ *Idem*, p. 167.

mais bien plutôt que *les choses et les personnes, les événements et les situations acquièrent leurs déterminations singulières localement et à toutes fins pratiques, dans un processus continu d'orientation de l'activité, d'organisation des perspectives, de structuration de l'environnement et d'ordonnement de cours d'action, un processus qui mobilise différents savoirs ainsi qu'un savoir-faire ou un « savoir s'y prendre », dont relève la connaissance des situations et des possibilités qu'elles offrent.*⁷¹ Nous proposons d'envisager de manière analogue chaque regard photographique comme un processus qui ne peut se comprendre qu'à partir de l'engagement dans une situation particulière, et qui mobilise un ensemble complexe d'éléments qui constituent « la situation photographique ». Il convient de souligner que, ainsi comprise, la situation se distingue du simple environnement physique dans lequel se situe le photographe : la situation désigne davantage la dimension organisatrice de l'expérience dans laquelle le photographe s'engage. Cette conception de la situation a été développée par John Dewey. Selon lui, la situation est en effet indissociable d'une expérience. Il affirme ainsi : *On ne peut refuser d'avoir une situation, car cela équivaut à ne pas avoir d'expérience du tout, pas même une expérience de désaccord (...) Une situation qualitative et qualificatrice est présente comme arrière-plan et contrôle de toutes les expériences.*⁷² Et dire qu'une situation est « qualificatrice » consiste à préciser que ses qualités, dont on doit faire l'expérience, sont à *la source des valeurs et du sens attribués aux faits observés et (...) règlent les choix d'action effectués.*⁷³ Pour John Dewey, la situation diffère de l'environnement par l'engagement dans l'expérience dont elle témoigne.⁷⁴ La situation est en quelque sorte un environnement privilégié.⁷⁵ La situation est qualifiée comme *un monde environnant expérimenté*⁷⁶ ou encore comme *un environnement mis au foyer de l'expérience par un objet.*⁷⁷ Dès lors, la situation se distingue de l'environnement par le fait qu'elle est « expérimentée », ce qui la rend unique et indivisible.⁷⁸ La situation évolue également au cours de l'expérience qui accompagne l'action : *il existe des situations spatio-temporelles différentes qualitativement uniques, qui se*

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² J. Dewey, *Logique, la théorie de l'enquête*, op. cit., p. 131.

⁷³ L. Quéré, « La situation toujours négligée ? », op. cit., p. 181.

⁷⁴ John Dewey décrit ainsi l'environnement biologique et culturel de l'homme comme *lieu des relations et relation lui-même entre des organismes et des esprits* (J. Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, p. 18).

⁷⁵ *De l'environnement, elle [la situation] a toutes les déterminations, plus une autre : elle est expérimentée. (Ibidem).*

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ *Une situation est un tout en vertu de sa qualité diffuse d'être immédiatement perceptible (...) le qualitatif diffus n'est pas seulement ce qui lie les éléments constitutifs en un tout, il est unique ; il fait de chaque situation une situation individuelle, indivisible et induplicable. Les distinctions et les relations sont instituées à l'intérieur d'une situation (Idem, p. 20).*

*nouent et se dénouent d'une manière continue dans l'univers de l'expérience.*⁷⁹ La théorie de « l'action située », développée sous des formes diverses, se caractérise ainsi avant tout par l'idée centrale que c'est la situation qui produit localement de l'ordre.

Repenser l'expérience photographique

Une première conséquence de cette approche méthodologique des regards photographiques à partir de la théorie de « l'action située » concerne la nature de la situation analysée : celle-ci ne se limite pas à ce qui est perçu (et qui constitue le sujet ou le thème de l'image), mais implique aussi une approche des conditions réelles (qui sont techniques, sociales, ou encore symboliques...) de chacun de ces regards. C'est ainsi la notion d' « expérience photographique » qu'il convient de repenser d'une manière élargie. Avec John Dewey, la notion d' « expérience » ne se limite pas à l'instant immédiat, renvoie aussi à une dimension processuelle et doit être comprise comme ce qui est engendré par l'action située.⁸⁰ Davantage, l'expérience doit dès lors être comprise comme continue, ce qui implique de dépasser une compréhension des regards photographiques comme limités à l'acte de « la coupe » et de penser les différents gestes de l'activité photographique comme liés les uns aux autres.⁸¹ Ensuite, l' « expérience photographique » peut désigner aussi bien l'expérience éprouvée et vécue par le photographe que l'expérience qu'il réalise à travers son activité (qui s'inspire davantage de l'expérimentation scientifique). Les regards photographiques apparaissent

⁷⁹ *Idem*, p. 22.

⁸⁰ *L'expérience humaine est constituée, de part en part, de contextes historiques, sociaux et politiques. (...) En anglais, comme nom et comme verbe, l'expérience désigne à la fois un événement accompli et un processus ; elle enveloppe à la fois l'instant immédiat et la durée. (...) On peut l'interpréter comme une chose qu'une personne engendre par son action, mais aussi comme une chose qu'elle subit ou qui la submerge, comme on peut l'être par le saisissement esthétique. La présence de cet aspect plus passif dans le champ de l'expérience explique peut-être pourquoi Dewey a fini par préférer définir l'art au moyen de ce concept, au lieu d'avoir recours au concept tout aussi pragmatique et versatile de pratique, auquel il lui arrive cependant de faire appel* (Richard Shusterman, Préface à *L'art comme expérience* de J. Dewey, Publications de l'Université de Pau / Editions Farrago, 2005, p. 13).

⁸¹ Pour Dewey, *l'expérience est continue dans la mesure où l'interaction avec un environnement est reconduite de moment en moment et où il n'est pas possible de ne pas se trouver dans une situation. La continuité de l'expérience se traduit par la sérialité du comportement : celui-ci ne consiste pas en une succession d'actes discontinus et indépendants ; il « possède une direction et une force cumulative », et chacun des actes qui le composent procède de ceux qui le précèdent et ouvre la voie à ceux qui le suivent. « Chaque acte sort d'un autre acte et conduit par accumulation à un nouvel acte jusqu'à l'activité finale pleinement intégrée. » Enfin, d'une expérience à l'autre il y a une sorte de développement. Une nouvelle expérience retient quelque chose de celles qui l'ont précédée et conditionne plus ou moins celles qui vont suivre. En particulier, elle modifie l'organisme en lui faisant contracter de nouvelles habitudes et acquérir de nouvelles habiletés, de même qu'elle affecte les conditions objectives dans lesquelles auront lieu les expériences subséquentes en leur ouvrant un nouvel environnement* (A. Ogien et L. Quéré, *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, Paris, Ellipses, 2005, p. 39).

comme des confrontations avec la réalité, dans lesquelles les photographes essaient des solutions techniques, mais subissent aussi des contraintes. Si chaque regard est l'effet d'une implication dans une situation, au contact d'un ensemble d'éléments, cette implication relève ainsi à la fois, nous semble-t-il, d'une « mise en œuvre » et d'une « mise à l'épreuve ». Pour John Dewey, l'expérience renvoie à une organisation dynamique, qui précède la distinction même du sujet et de l'objet.⁸² Et cette distinction entre le sujet et l'objet ne peut plus être envisagée d'un point de vue ontologique : ce sont *deux pôles qui se différencient et se spécifient comme phases d'un unique processus.*⁸³ Enfin, l'expérience peut ainsi être considérée avec cet auteur comme un phénomène non cognitif : l'expérience est d'abord « vécue »⁸⁴ et *il n'y a pas d'expérience, d'expérience structurée, sans une articulation étroite d'un subir et d'un faire, sans la fusion d'une passivité (« somewhat experienced ») et d'une activité (« some processes of experiencing ») : il s'agit d'une connexion, pas seulement d'une alternance. L'agent lui-même est directement affecté par ses propres actions, et c'est par ce biais qu'il peut les contrôler et les ajuster à la situation.*⁸⁵ Mais cette passivité ne s'oppose pas à une orientation active de l'expérience vers un équilibre, vers une « totalité signifiante » et vers la composition d'un « tout intégré »⁸⁶, qui est bien ce que vise l'expérience.

⁸² Dire que l'expérience est une affaire d'organisation dynamique c'est dire qu'elle invente, dans un développement temporel, un ordre pour réduire l'indétermination des situations, résoudre les problèmes de tension, d'incompatibilité et de conflit posés par le couplage de l'organisme et de l'environnement, et atteindre un équilibre dans leurs interactions. (...) Dans cette transaction continue qu'est l'expérience, l'environnement n'est pas uniquement ce qui contraint l'organisme ou ce qui lui fournit des ressources. Il prend aussi part à la structuration des situations et à l'organisation des conduites, en particulier via les manières de réagir des objets et leur contribution dans des agencements. Il présente aussi des sollicitations et des possibilités d'action, qui sont fonction des dispositions de l'organisme, c'est-à-dire de ses sensibilités, habitudes, attitudes et habiletés. (...) L'intuition profonde de Dewey [est] qu'organisme et environnement ne sont pas deux entités indépendantes, mais deux phases intégrées d'un seul et unique processus. L'organisme ne vit pas dans un environnement mais « par le moyen d'un environnement ». De ce point de vue l'expérience n'est pas à proprement parler l'expérience d'un sujet (...) Car l'organisme qui entre en interaction avec un environnement n'est pas tant un individu ou un sujet – ni un corps (ce que peut suggérer le terme « organisme ») – qu'une instance de passion et d'action. L'expérience précède la distinction du sujet et de l'objet, et c'est en elle que ces deux pôles se différencient et se spécifient comme phases d'un unique processus. Ce n'est donc pas dans le sujet (ou dans l'acteur) qu'il faut chercher l'instance de contrôle de l'expérience : celle-ci est engrenée sur les exigences d'une situation qui présente une certaine structure et une certaine configuration, et c'est cette situation, déterminée en fonction de l'organisme dans son milieu de comportement, qui contrôle l'expérience. Car la situation est l'unité d'expérience (Idem, pp. 38-39).

⁸³ Idem, p. 39.

⁸⁴ Dans *L'art comme expérience*, John Dewey consacre un chapitre entier à l'expression « vivre une expérience ».

⁸⁵ A. Ogien et L. Quéré, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁶ Pour qu'une expérience véritable puisse avoir lieu, il faut qu'il y ait, d'un côté, perception des relations entre ce qui est subi et ce qui est fait, et équilibrage des deux, ainsi que perception des relations entre l'action et ses conséquences, de l'autre, intégration des différents éléments dans une totalité signifiante, dotée d'une qualité qui l'individualise, et pas seulement une succession lâche, ou une connexion purement mécanique, entre les parties. La perception de telles relations entre ce qui est subi et ce qui est fait, entre ce qui est fait, ou ce qui se produit, et ses conséquences, comme entre les parties et le tout, est le travail de l'intelligence. Elle implique une exploration, et son résultat est d'assurer la continuité et l'intégration de l'expérience qui sont toujours menacées

L'appareil ouvre sur un agencement

Une seconde conséquence de la théorie de « l'action située » concerne la relation de l'individu à la technique, relation qui est comprise comme une association globale ou encore comme un « agencement » : l'appareil et le photographe sont indissociables d'un ensemble de contextualités plus générales, dont chaque regard photographique est la manifestation concrète ; mais l'approche pragmatique permet aussi de dépasser le dualisme entre le photographe et son appareil. Un regard photographique n'est pas seulement le regard d'un sujet-photographe à travers un appareil, mais émerge de l'ensemble de la situation dans laquelle il s'exerce, dont le dit appareil et le photographe font partie. L'appareil, en tant qu'objet technique, ne doit pas être considéré comme un simple instrument, au service de l'individu et séparé de son oeil, mais comme un véritable appareil, qui constitue notre rapport visuel au monde et qui met en œuvre des modes d'action. La notion d'appareil souligne ainsi une extension du corps propre de l'individu, qui est dans ces conditions inséparable des techniques qui l'appairent. Et l'appareil ne se contente pas de préparer notre sensibilité visuelle : il est aussi associé à des pratiques sociales et à des schèmes cognitifs à partir desquels il est institué comme appareil. A la suite de Jean-Louis Déotte, une prise en compte plus approfondie de la notion d'appareil nous permet de le distinguer d'un simple instrument : un appareil optique est ce qui « prépare » un mode de sensibilité, et peut par suite être associé à un régime de visibilité qu'il rend possible. Les appareils possèdent ainsi une « destination » et une portée esthétique⁸⁷, mais qui celle-ci est aussi socialement pertinente.

La dimension transindividuelle des regards photographiques

Plus généralement, nous proposons d'envisager chaque appareil photographique comme porteur d'une dimension transindividuelle, comme un opérateur d'un regard photographique, indissociable de savoir-faire et d'attitudes visuelles, c'est-à-dire de toute une culture comprise

par des tensions, des conflits et des incompatibilités. Pour Dewey, une expérience véritable, c'est-à-dire une expérience où un équilibre est atteint avec la situation, par réduction des incertitudes, des tensions et des incompatibilités, où les différents éléments s'articulent harmonieusement dans un mouvement orienté vers la composition d'un tout intégré, a une valeur esthétique (Idem, p. 41).

⁸⁷ [Les appareils] génèrent une sensibilité commune (donc l'esthétique au sens large d'aïsthésis, générant aussi des valeurs, des manières collectives d'être et de dire : un ethos, et aussi finalement de l'art). Ce faire-monde et ce faire-époque des appareils, appelons-le « destination » parce qu'il y a une pragmatique essentielle de ces appareils sur les singularités et les ensembles collectifs qu'ils destinent (J.-L. Déotte, « la révolution des appareils », *Lignes*, n°4, Paris, Editions Léo Scheer, fév. 2001, p. 62.)

comme ensemble de potentialités. Selon Gilbert Simondon, *le monde psycho-social du transindividuel n'est ni du social brut ni de l'interindividuel ; il suppose une véritable opération d'individuation à partir d'une réalité préindividuelle, associée aux individus et capable de constituer une nouvelle problématique ayant sa propre métastabilité.*⁸⁸ L'objet technique lui-même fait appel à la dimension du transindividuel. Etant une médiation entre l'individuel et le collectif, il est lui-même porteur de cette dimension transindividuelle. On peut ainsi dire que le transindividuel est avec l'individu, sans être totalement en lui : *l'individu n'est pas seulement individu, mais aussi réserve d'être encore impolarisée, disponible, en attente. Le transindividuel est avec l'individu, mais il n'est pas l'individu individué. Il est avec l'individu selon une relation plus primitive que l'appartenance, l'inhérence ou la relation d'extériorité.*⁸⁹ La réalité transindividuelle, ainsi comprise, *n'est ni d'origine sociale ni d'origine individuelle ; elle est déposée dans l'individu, portée par lui, mais elle ne lui appartient pas et ne fait pas partie de son système d'être comme individu.*⁹⁰ Dès lors, la réalité transindividuelle est à disposition des individus et permet une communication entre eux : *Le transindividuel ne localise pas les individus : il les fait coïncider ; il fait communiquer les individus par les significations : ce sont les relations d'information qui sont primordiales, non les relations de solidarité, de différenciation fonctionnelle.*⁹¹ Cette dimension transindividuelle permet ainsi d'appréhender chaque regard autrement que comme une opération de mise en forme du réel par l'individu, ou par l'appareil, c'est-à-dire, plus précisément, à partir de potentiels « déposés dans l'individu » et le traversant. Partant, c'est la notion d'information qui doit être redéfinie, comme liée à la découverte d'une signification transindividuelle : *recevoir une information, c'est en fait, pour le sujet, opérer en lui-même une individuation qui crée le rapport collectif avec l'être dont provient le signal (...) Il n'y a pas de différence entre découvrir une signification et exister collectivement avec l'être par rapport auquel la signification est découverte, car la signification n'est pas de l'être mais entre les êtres, ou plutôt à travers les êtres : elle est transindividuelle.*⁹²

⁸⁸ G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, op. cit., p. 19.

⁸⁹ *Idem*, p. 193.

⁹⁰ *Idem*, p. 193.

⁹¹ *Idem*, p. 192.

⁹² *Idem*, p. 199.

Une organisation localement distribuée de l'action

Une troisième conséquence de la théorie de « l'action située » est qu'elle met aussi l'accent sur la production coopérative de chaque regard photographique, qui est envisageable comme le résultat d'un ensemble d' « actants », parmi lesquels il faut considérer les objets techniques et les artefacts. Cela ne signifie pas pour autant que l'acteur perde tout contrôle sur l'action, mais que les objets impliqués dans celle-ci contribuent à la réguler, dans le cadre de la situation.⁹³ L'approche pragmatique de « l'action située » redistribue donc la responsabilité et le contrôle de l'action sur les différents éléments présents dans la situation. Dans le cadre de l'analyse du travail situé, l'objet est ainsi défini, en partie, par « *les perspectives* » qui le constituent en foyer d'attention, et [...] *la juxtaposition de multiples perspectives pertinentes est un processus contingent, lié au temps.*⁹⁴ Cela implique aussi que les relations que les acteurs entretiennent avec l'objet évoluent avec le déroulement de l'activité et de l'expérience, mais aussi qu'il faut étudier la situation en relation avec l'organisation sociale plus générale qui contraint l'action et qui articule les perspectives des acteurs au cours de l'action.⁹⁵ Plus généralement, les objets techniques sont envisageables également comme des composantes de l'activité, au même titre que l'agent lui-même, plutôt que comme une simple « médiation ». Pour Hutchins, il existe ainsi une « écologie cognitive », qui désigne *les réseaux d'outils et de savoir-faire qui servent de supports à la plupart des activités*⁹⁶, ainsi que l'environnement que chaque outil crée pour les autres. Les objets et les outils rendent des opérations impossibles, en imposant d'autres, ainsi que des manières de les effectuer. Pour l'activité, ils n'ont *plus un simple rôle instrumental, mais sont considérés comme des sièges d'opérations et de contraintes.*⁹⁷ Cet auteur souligne ainsi l'idée que ces objets et artefacts jouent aussi un « rôle », qui permet à l'utilisateur d'envisager la *composition d'un système cognitif fonctionnel.*⁹⁸ L'artefact est alors envisageable comme *un des nombreux éléments*

⁹³ Avec Goodwin, il est ainsi possible de souligner, dans le cadre d'une analyse située du travail collaboratif effectué dans une salle de contrôle aérien, que l'ensemble des éléments présents contribue à l'action : *aussi bien les objets impliqués dans le travail que l'organisation des perspectives qui fournit un accès pertinent à ces objets sont liés à la participation à l'action ; les configurations associant les participants, les outils, les perspectives et les objets ne dépendent pas du hasard, mais sont, au contraire, des composantes du cadre de travail qu'elles contribuent à constituer* (Goodwin, cité par L. Quéré, « La situation toujours négligée ? », *op. cit.*, p. 168).

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ Selon Goodwin, *ces perspectives variées sont articulées et contraintes par les structures plus générales de l'organisation sociale, et par les tâches correspondant à l'accomplissement collaboratif de l'action coordonnée, à l'intérieur de laquelle elles sont insérées* (*Idem*, p. 169).

⁹⁶ L. Quéré, *idem*, p. 177.

⁹⁷ *Idem*, p. 176.

⁹⁸ Hutchins, cité par L. Quéré, *ibidem*.

*structurels mis en coordination dans la réalisation de la tâche.*⁹⁹ Avec ce modèle de « l'action située », il est ainsi possible d'envisager les objets techniques comme des éléments qui orientent l'activité et qui contribuent à l'émergence située de perspectives cognitives.¹⁰⁰

D'un point de vue sociologique, l'étude des interactions entre les objets techniques et les acteurs sociaux a essentiellement été orientée jusqu'à présent sur la compréhension de l'inscription sociale de l'innovation technologique, ou encore sur la mise à jour de l'institutionnalisation des technologies en tant que véritables « objets sociaux ». Nous proposons d'étendre l'examen de ces interactions à la compréhension des pratiques associées à ces technologies, qui contribuent, dans chaque situation, à définir le sens des regards. Dans cette perspective, il ne s'agit pas seulement de se demander comment l'utilisateur s'approprie une technologie, mais aussi de s'interroger sur les éléments sociaux qui sous-tendent les mises en œuvre de ces technologies et sur les interactions entre ces pratiques techniques et d'autres facteurs culturels, qui peuvent être des significations, des représentations ou des schèmes non techniques. En ce qui concerne les regards photographiques, ces éléments socioculturels peuvent être ainsi envisagés comme servant de « points d'appui », de références intersubjectives, à partir desquels l'activité photographique donne lieu à des « visées » (entendues à la fois comme projets, activités, expériences, usages et pratiques intentionnels) permettant d'identifier des regards photographiques comme autant d'effets sociotechniques, dont l'origine dépasse le seul monde social présent de l'utilisateur. Chaque regard photographique se réfère à des éléments empruntés à la culture en général (comprise comme un ensemble de conceptions et de pratiques qui découlent d'un apprentissage). Ce sont des éléments formels (empruntés parfois au domaine de l'art), des éléments théoriques (empruntés parfois à la culture scientifique), des éléments idéologiques (éventuellement liés à un sentiment national), mais aussi des justifications professionnelles, ou encore des manières d'envisager la pratique photographique qui correspondent à des rôles sociaux. Tous ces éléments servent de « monde intersubjectif », de répertoire d'idées et d'attitudes, permettant aux regards photographiques de se constituer et d'être identifiés à chaque époque.

⁹⁹ Hutchins, cité par L. Quéré, *ibidem*.

¹⁰⁰ [Les objets et artefacts] *guident l'utilisateur dans la composition du système fonctionnel auquel il participe. En ce sens, ces techniques médiatrices ne s'insèrent pas entre l'utilisateur et la tâche. Elles tiennent compagnie à l'utilisateur en tant que ressources utilisées dans la régulation de la conduite d'une manière telle que la propagation de l'état représentationnel qui effectue la computation peut avoir lieu* (Idem, p. 177).

Le caractère dynamique du regard photographique

Il s'agit également d'effectuer un « retour aux choses mêmes », afin d'examiner cette fois chaque regard comme formation de l'apparaître en situation et à partir de l'ensemble de ses conditions et des éléments qui lui donnent sens. Cette approche pragmatique implique en effet, comme conséquence ultime, de repenser chaque « expérience photographique » comme un processus incarné et dynamique de production de sens. Elle se distingue cependant, comme nous le verrons, d'une approche phénoménologique de la perception.¹⁰¹ A la suite de François Laruelle, nous proposons en effet d'envisager les regards photographiques autrement que comme des « prises de position envers le Monde » de la part des photographes. C'est l'être en devenir des regards photographiques, compris comme des processus dynamiques, qu'il nous faut donc enfin essayer de mettre à jour. Notre position théorique se situera sur ce point entre deux approches méthodologiques extrêmes : la phénoménologie génétique de Husserl, centrée sur l'examen des structures transcendantales de la conscience, et la théorie écologique de la perception de Gibson, qui développe une approche globalisante de la perception comme guidant l'action de l'organisme dans son environnement. Comme nous le verrons, ces deux approches « paradigmatiques » pour penser le dynamisme de la perception s'avèrent inadaptées pour penser les regards photographiques en tant qu'actualisations de dispositifs anthropotechniques. C'est à partir de la théorie de l'enquête de John Dewey que nous pourrions alors penser le caractère dynamique des regards photographiques, comme procédures de résolution d'une situation.

La phénoménologie de Husserl

La phénoménologie d'Edmund Husserl, notamment par la place qu'elle accorde à la notion de « visée », pourrait sembler tout d'abord pouvoir nous fournir les concepts dont nous avons besoin. Or, si Husserl décrit les opérations de la constitution génétique du sens, il convient toutefois de souligner que l'objet de la phénoménologie est avant tout pour lui l'étude du fonctionnement transcendantal de la conscience, bien plus que des interactions entre la conscience constituante et la situation, encore moins de l'ancrage socio-historique ou culturel de cette conscience. Il est cependant utile de rappeler quelques-unes des idées qui sont

¹⁰¹ Merleau-Ponty, dans sa dernière philosophie, doit recourir ainsi à l'idée d'un monde « pré-objectif » afin de penser la perception autrement que comme la rencontre d'un sujet et d'un objet.

soulignées par Husserl à l'occasion de cette analyse transcendantale des modalités de l'intentionnalité de la conscience¹⁰², et notamment à propos de son explication de l'intention perceptive. La phénoménologie de Husserl nous conduit en effet à considérer différentes modalités de la conscience, que sont « l'intention perceptive », « l'intention imaginative » et « l'intention signitive ». D'un point de vue phénoménologique, ce sont plus précisément les « contenus » de ces actes intentionnels (qui peuvent viser le même objet) qui déterminent à chaque fois le rapport intentionnel, plutôt que « l'objet » qui est visé ou la représentation mentale associée à celui-ci par les approches psychologiques.¹⁰³ Selon Husserl, dont la méthode se distingue radicalement de la description psychologique, *la représentation n'est pas le simple être-là d'un contenu dans la conscience, c'est-à-dire dans la connexion réelle des vécus psychiques ; mais la représentation est un vécu intentionnel, un certain viser par quoi un objet apparaît.*¹⁰⁴ En tout premier lieu, Husserl thématise l'intention perceptive à partir du concept d'« esquisse » (*Abschattung*) : une perception ne nous présente toujours en effet qu'un aspect d'un objet. L'« esquisse » n'est pas à comprendre comme un « brouillon » (comme un premier dessin qui aurait une valeur préparatoire), mais comme une manière d'insister sur le fait que l'objet apparaît sur fond d'autres aspects qui demeurent inaperçus (et qui sont contenus dans un « horizon ») au moment de chaque perception de l'objet.¹⁰⁵ En

¹⁰² *L'intentionnalité en tant que terme philosophique ne signifie rien d'autre que le rapport de la conscience à quelque chose, son caractère d'être nécessairement conscience de quelque chose. Par conséquent, tout ce qui prend pour point de départ la conscience, doit affronter premièrement la question de savoir comment la conscience vise quelque chose, et deuxièmement, plus spécialement, la question de savoir comment la conscience atteint ce qu'elle vise* (T. Ullmann, *La genèse du sens, signification et expérience dans la phénoménologie génétique de Husserl*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 14).

¹⁰³ *Le contenu intentionnel est le moment dans le rapport intentionnel qui détermine les caractéristiques propres de ce rapport. Il ne coïncide ni avec l'objet intentionnel, ni avec le contenu réel, c'est-à-dire avec l'objet « dehors », ni avec l'événement psychique (...) Le contenu intentionnel n'a pas une existence spécifique, il fait partie de l'acte subjectif, mais non pas comme un état ontologiquement différent de l'acte (...) Ainsi Husserl réinterprète le concept traditionnel de la représentation en vertu, d'une part, de l'intentionnalité comme rapport direct à l'objet et, d'autre part, du contenu intentionnel comme sens* (Idem, pp. 19-20).

¹⁰⁴ E. Husserl, « Lettre à Marty du 7 juillet 1901 », cité par T. Ullmann, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁵ *Ce terme [l'allemand « Abschattung »] qui renvoie étymologiquement à l'idée de l'action (-ung) d'une ombre (Schatten) qui se détache (ab-), d'une silhouette qui se profile, a été généralement traduit (...) par esquisse, au sens d'une ébauche qui se dessine déjà plus ou moins à l'horizon, mais à condition toutefois de comprendre qu'il ne s'agit pas là de quelque chose qui s'inscrirait sur le registre de la **signification**, comme si c'était un brouillon (Entwurf), puisque ce terme définit le caractère qui s'attache à l'émergence d'un « apparaissant » spatial dans le domaine originaire de la perception, et, plus spécialement, de la perception visuelle, au sens où il ne peut jamais être donné en effet que d'un certain côté, en perspective, à travers tels et tels contours, sans que jamais son endroit et son envers puissent apparaître en même temps. C'est dire que ce terme exprime la caractéristique eidétique fondamentale de tout ce qui surgit à titre d'objet ultérieurement constituable au niveau généalogique le plus bas du fonctionnement intentionnel, donc là où intervient sa première modalité, la modalité perceptive, en tant que chacun de ses donations actuelles ne peut être, par définition même, qu'incomplète, à cause précisément de la démultiplication infinie des renvois à d'autres donations possibles qu'à tout instant elle implique. (...) Il faut partir d'une « incomplétude foncière de la donation perceptive » : « L'objet n'est pas donné effectivement, c'est-à-dire qu'il n'est pas donné pleinement et intégralement tel qu'il est en lui-même » ; car, « si la perception était partout, comme elle le prétend, une présentation véritable et authentique de l'objet lui-même, il n'y aurait qu'une seule perception pour chaque objet », et ce n'est assurément pas le cas, puisqu'il y en a toujours, en*

second lieu, c'est la notion de « distanciation », inhérente au fonctionnement même de l'intentionnalité, qui retiendra notre attention : percevoir un objet, le viser, n'est pas le saisir pour lui-même, mais, à travers lui, viser autre chose que lui.¹⁰⁶ *La conscience reconnaît quelque chose comme une objectivité déterminée, et par cela elle s'éloigne du même coup des données immédiates, c'est-à-dire du représentant.*¹⁰⁷ La reconnaissance implique ainsi une distanciation, qui autorise à envisager les regards photographiques comme des processus dans lesquels un « excédent de sens »¹⁰⁸ est investi : chaque regard photographique doit dès lors être pensé autrement que comme une saisie sensible de l'objet actuellement présent face au photographe.¹⁰⁹ Au-delà de l'apparaître de l'objet, c'est le jeu des modalités signitives, imaginatives et perceptives de la conscience qui sous-tend chaque regard photographique. Il est toutefois nécessaire de bien souligner le propre de l'analyse phénoménologique de la conscience, qui ne saurait constituer une analyse du fonctionnement psychologique de la conscience, encore moins du regard. Ce sont les structures transcendantales de l'intentionnalité qu'Husserl étudie, et l'analyse phénoménologique s'inaugure par la « réduction transcendantale », qui est une mise entre parenthèse du monde. En troisième lieu, la phénoménologie génétique de Husserl envisage donc, du point de vue transcendantal, les opérations par lesquelles la signification est visée dans l'expérience.¹¹⁰ Cette analyse

vertu d'une loi eidétique intransgressible, une multiplicité infinie (Husserl, cité par J. English, *Le vocabulaire de Husserl*, Paris, Ellipses, 2002, pp. 54-61).

¹⁰⁶ *Une expérience perceptive est généralement composée d'intentions multiples qui peuvent être aussi bien des intentions perceptives que des intentions imaginatives (j'imagine le côté que je ne vois pas), et même signitives. Dans chacune des trois modalités de l'intentionnalité, il faut distinguer deux éléments fondamentaux : d'une part l'objet visé (signitivement, imaginativement ou perceptivement) et un contenu qui n'est pas visé, mais à travers lequel l'objet est visé, c'est-à-dire un contenu vécu (contenu du signe, contenu de l'image, ou contenu de l'esquisse perceptive). L'objet désigné, l'objet représenté ou l'objet perçu ne coïncident donc jamais avec l'apparence primaire, pas même dans le cas de la perception où nous trouvons également une différence entre l'objet perçu et l'apparence concrète comme esquisse perceptive. (...) La modalité signitive et la modalité imaginative visent tous les deux quelque chose qui est l'objet effectif, mais qui est au-delà des données perceptives immédiates. La conscience, pour ainsi dire, prend ses distances par rapport à l'actualité immédiate (...) Nous avons quelque chose devant nous, sur la base de quoi nous visons autre chose* (T. Ullmann, *op. cit.*, pp. 49-50).

¹⁰⁷ *Idem*, p. 57.

¹⁰⁸ *La reconnaissance de quelque chose implique toujours un excédent de sens. Le phénomène de l'excédent de sens et celui de la reconnaissance sont parallèles sur le fondement de l'activité intentionnelle de la conscience. Le rapport entre le représentant et l'objet visé n'est pas forcément associatif, mais de toute façon il doit être un rapport motivé d'une certaine manière (sinon l'on ne pourrait pas reconnaître les signes dans les lignes dessinées ou dans les bruits acoustiques). Pourtant l'objet visé et reconnu à travers le représentant excède toujours ce rapport motivé, et ainsi la reconnaissance n'est pas réductible à la motivation provenant du représentant, même si elle y est liée. L'excédent est dans la reconnaissance, et la reconnaissance est la relation intentionnelle par excellence* (*Ibidem.*)

¹⁰⁹ *La distanciation comme caractère fondamental de la conscience ne signifie rien d'autre que ce mouvement constant de viser autre chose à la place de la donnée immédiate intuitive* (*Idem*, p. 51).

¹¹⁰ *La théorie de l'intentionnalité doit satisfaire à deux exigences fondamentales. Premièrement, elle doit assurer l'idéalité de la logique et de la signification logique pour ne pas retomber dans l'erreur du psychologisme. Deuxièmement, elle doit décrire la conscience de telle façon que le dédoublement des théories de la représentation soit exclu une fois pour toutes. La troisième exigence dérive des deux premières, la théorie de*

génétique implique alors une nécessaire prise en compte de la dimension temporelle de l'expérience.¹¹¹ *La phénoménologie génétique repose sur l'idée que le temps est vraiment l'horizon universel de tout sens, il n'y a donc constitution que dans le temps et à partir du temps.*¹¹² Il convient cependant de préciser également qu'Husserl distingue en réalité, à partir de l'examen de l'intentionnalité, deux aspects dans la détermination du « sens » : le sens en tant que signification logique et le sens en tant que contenu intuitif de l'expérience.¹¹³ Avec les *Recherches Logiques*, il insiste sur « l'idéalité de la signification ».¹¹⁴ Dès lors, Husserl ne s'intéresse pas tant à la question de l'origine de la signification qu'à la question de sa localisation dans les actes intentionnels.¹¹⁵ Mais, d'un point de vue génétique, la question de l'apparition du « sens » pour une conscience n'en demeure pas moins une question décisive pour comprendre l'entreprise de Husserl, car il s'agit d'expliquer en définitive comment un

l'intentionnalité doit satisfaire aux deux exigences ensemble, par une seule théorie unitaire. En essayant de satisfaire à cette double exigence, Husserl a élaboré avec la théorie de l'intentionnalité un nouveau concept de la conscience, de la vérité et finalement de la représentation [Vorstellung]. Ce nouveau concept de la conscience se charge d'unifier la théorie de la signification et la théorie de l'expérience, et de cette unification dérive à la fois la conception de la vérité en tant que remplissement intuitif et la réélaboration du concept de la représentation sans le caractère de repraesentatio (tenir la place de l'objet dans l'esprit). La caractéristique fondamentale de l'intentionnalité pourrait être résumée par les deux spécificités : rapport direct à l'objet, et rapport en vertu de la signification au lieu de la repraesentatio (Idem, p. 13). Le moment clé de sa théorie est le contenu intentionnel formulé en termes de la signification (Idem, p. 20).

¹¹¹ C'est, selon Tamas Ullmann, à partir de *De la synthèse passive. Logique transcendantale et constitutions originaires*, que Husserl introduit le concept de « noème temporel » et annonce clairement sa rupture avec le concept statique et structurel de noème qui guidait les analyses statiques (notamment dans les *Idées directrices pour une phénoménologie*) : *Il exerce une autocritique quant à sa méthode antérieure qui impliquait la possibilité de faire abstraction de la temporalité des phénomènes et des vécus. « Nous prenons conscience que notre analyse du sens de la perception était incomplète et que ce que nous avons acquis à son sujet sous le titre « sens » n'était pas son sens complet. Il manquait à même le sens une dimension universelle, une forme de sens. Si le temps vaut objectivement comme forme universelle de tous les objets individuels, réels, alors à cela répond le fait qu'il est pour la conscience une forme universelle de tous les sens d'objets individuels possibles. » Ou plus clairement et d'une manière plus succincte : « Chaque objet individuel comme objet temporellement formé est res temporalis. (...) Nous savons que tous les objets pensables ont leur expérimentabilité et avec celle-ci, une constitution temporelle » (Idem, p. 67).*

¹¹² *Idem*, p. 8.

¹¹³ Husserl montre que le sens a toujours deux aspects qui indiquent deux voies possibles pour l'analyse phénoménologique : le premier aspect est le sens en tant que signification logique (...), le deuxième est le sens en tant que contenu intuitif de l'expérience. La signification logique et la détermination de l'expérience sont ainsi dès le début inséparables dans la mesure où leur analyse s'appuie sur le caractère immédiat de la « conscience de », c'est-à-dire sur le concept de la conscience intentionnelle (*Idem*, p. 8).

¹¹⁴ Husserl considère les significations comme données, il les suppose comme des entités qui sont toujours déjà là, avant tout acte de la conscience, mais en même temps comme accessibles uniquement par la description de l'activité de la conscience (*Idem*, p. 24).

¹¹⁵ Les *Recherches Logiques* n'éclaircissent que les questions suivantes : où la signification se trouve-t-elle dans la structure de l'intentionnalité, et comment est-il possible de la localiser dans les actes, alors qu'elles n'expliquent aucunement l'origine de la signification, c'est-à-dire la manière dont la signification surgit et se développe dans la vie de la conscience. Husserl ne s'intéresse pas à l'origine factuelle des connaissances et des catégories idéales, il montre qu'une telle question est tout simplement mal posée et, qui plus est, il montre que la signification idéale est complètement indépendante de toute intuition (elle ne peut alors provenir de l'expérience). Les significations en tant qu'entités idéales sont toujours déjà supposées dans les actes intentionnels de toute sorte, et Husserl se donne seulement la tâche de montrer comment les données perceptives et intuitives peuvent, à des niveaux différents de saturation et de complétude, remplir les formes préalablement données de la signification (*Ibidem*).

contenu intentionnel peut se former à partir d'éléments inconscients, qui affectent la conscience et qui sont éprouvés, lors de l'expérience, comme « sensations ».¹¹⁶ Ce problème peut se formuler sous la forme de l'énigme suivante : *comment quelque chose en tant que sens surgit pour la conscience à partir du non-sens, c'est-à-dire à partir d'un état non-articulé ?*¹¹⁷ Le concept génétique de « champ sensible », développé en particulier dans *De la synthèse passive*, permet de comprendre comment s'organise la formation d'unité pour la conscience : *il n'y a pas de champ sensible sans quelque affection continuellement effective (même d'une manière imperceptible, à un niveau très bas de l'affectivité) ; et, d'autre part, l'affection qui saillit, qui avance en relief, ne peut se faire sans arrière-plan d'un champ sensible organisé.*¹¹⁸ Le « champ sensible » désigne alors chez Husserl une *forme d'ordre préfigurée passive.*¹¹⁹ Par ailleurs, la description phénoménologique, sur la base du champ sensible, considère le contenu intentionnel sous l'angle de son devenir et permet de souligner la temporalité immanente à l'expérience.¹²⁰ Dès lors, c'est le concept de « champ sensible » qui permet de mieux comprendre le fonctionnement même de l'expérience.¹²¹

¹¹⁶ Il convient de souligner que pour Husserl les sensations ne sont pas perçues et sont davantage les porteurs d'actes intentionnels, bien qu'elles n'apparaissent pas : *Husserl a renouvelé le concept traditionnel de « données sensibles ».* Les data de sensation joue un rôle spécial chez Husserl. Premièrement ils sont clairement différents des qualités phénoménales de chose, c'est-à-dire de la qualité de l'objet d'être coloré, d'être formé, etc. de telle et telle façon. Les qualités phénoménales ne sont pas et ne peuvent pas être identiques avec les data sensibles, car les qualités phénoménales appartiennent à l'objet apparaissant, et comme telles, elles apparaissent comme l'objet lui-même, tandis que les sensations présentatives, les moments de couleur, de forme, etc. sont vécus, sans pour autant pouvoir apparaître. (...) Deuxièmement, les sensations au sens de la phénoménologie husserlienne sont également différentes des data sensibles conçus traditionnellement, c'est-à-dire des data en tant que perceptions élémentaires qui composent la perception d'une chose naturelle. Les sensations ne sont pas des perceptions atomiques, car, dans ce cas, elles seraient aussi bien phénoménales et apparaissantes que les qualités phénoménales, puisque à chacune des perceptions atomiques appartiendrait une apparence atomique comme son objet. Alors la sensation serait à nouveau perçue, au lieu d'être vécue, elle serait objet intentionnel, ou partie de l'objet intentionnel, au lieu d'être ce qu'elle est, un contenu réel vécu dans la phase réelle du vécu intentionnel. (...) Les données sensibles signifient donc une matière sans caractère intentionnel, néanmoins leur présence dans la conscience sans l'appréhension intentionnelle est tout simplement inimaginable (*Idem*, pp. 37-38).

¹¹⁷ *Idem*, p. 91.

¹¹⁸ *Idem*, p. 99.

¹¹⁹ *Idem*, p. 102.

¹²⁰ Le concept de champ sensible a donc deux sens : premièrement il signifie l'arrière-plan pour l'unité détachée, en tant qu'une sorte de proto-horizon pour le proto-sens ; et deuxièmement il est ce qui – avant le détachement effectif – pré-trace les détachements possibles. Ce deuxième sens est le plus « fondamental », c'est lui qui semble être le plus prometteur comme le champ préalable à tout sens possible (*Idem*, p. 99).

¹²¹ L'analyse du champ sensible nous a donc offert une vue détaillée concernant le fonctionnement de l'un des composants de l'expérience. C'est le sol ou l'arrière-plan d'où le moment central s'enlève. Et même si ce champ semble rester « dans l'ombre » par rapport à l'élément central qui est mis en relief, une approche plus précise peut facilement révéler que le champ lui-même contribue également à la constitution de l'objet de l'expérience. L'affectation est le composant de l'expérience qui explique concrètement l'appartenance du champ à la constitution. Car l'affectation est, pour ainsi dire, le début du processus de l'expérience : tout commence par le fait que quelque chose nous excite, attire notre attention. Or, l'affectation est toujours relative à l'arrière-plan actuel, en d'autres termes au champ sensible d'où s'enlève le moment qui nous frappe par sa force affective (*Idem*, p. 105).

Toutefois, comme le souligne Nathalie Zaccai-Reyners, la philosophie transcendantale d'Husserl, essentiellement centrée sur les opérations de la conscience constituante, semble buter sur la détermination des structures du « monde de la vie » en tant qu'univers intersubjectif : *les sujets qui accomplissent les prestations de sens et de validité constitutives du monde sont des sujets transcendants.* (...) *La constitution transcendantale est bien, selon Husserl, la strate la plus enfouie de la formation originelle de sens. Tandis que la prestation intentionnelle de l'intersubjectivité constitue une prestation communisée, de second ordre. Le sens n'est jamais autrement que rattaché à des sujets égologiques porteurs d'intentionnalités et réalisateurs de validation.*¹²² Cette limitation de l'entreprise d'Husserl tient bien entendu à la finalité même de son projet.¹²³ Mais elle résulte aussi et surtout de sa méthode même, qui met le monde « entre parenthèses ».¹²⁴ La réduction transcendantale nous place face à un monde déjà constitué (première époque) et face à un monde qui n'est qu'un corrélat de la conscience constituante (deuxième époque). L'approche de Husserl est donc incompatible avec notre approche pragmatique des regards photographiques comme actions situées, qui tente, au contraire, de décrire la réalité sociale comme un ensemble d'interactions continues et comme une expérience par laquelle l'individu est en communication avec une sorte de « tissu social » auquel il participe.

¹²² N. Zaccai-Reyners, *Le monde de la vie*, tome 1 : « Dilthey et Husserl », Paris, Le Cerf, 1995, p. 108.

¹²³ Husserl souhaitait élucider les prestations et les performances de la subjectivité transcendantale notamment en vue d'offrir une base scientifique à l'élaboration d'une science de la raison (Idem, p. 109).

¹²⁴ *Pour retrouver les performances originaires de la subjectivité constituant son monde, des abstractions sont nécessaires. Cette élucidation exige même une véritable catharsis. Dans ce but, Husserl emprunte la voie de Descartes et déploie son questionnement en retour à partir de la méthode de l'époque et de la réduction. (...) Qu'est-ce qu'une époque ? Il s'agit d'un changement d'attitude consistant à modifier la direction de notre intérêt et à exclure de l'attention tous les autres types d'intérêts. Il s'agit en quelque sorte d'une mise entre parenthèses, d'une suspension de notre participation à toutes les évidences données dans l'attitude naïve, qu'elle soit scientifique ou autre. Quant à la réduction, c'est ce qui résulte de cette mise entre parenthèses, c'est-à-dire la chose réduite au statut de « phénomène », en tant que pôle constitué dont on peut alors rechercher l'autre pôle : celui des activités constitutives. La première époque à laquelle procède Husserl comprend deux réductions. Elle consiste à mettre l'image scientifique et objectiviste du monde entre parenthèses. Au terme de cette époque, le monde objectif apparaît comme un simple phénomène, c'est-à-dire comme un monde constitué (Idem, p. 93). La deuxième époque consiste à faire abstraction du monde qui demeure à l'issue de la première époque, afin d'aboutir aux performances d'une subjectivité transcendantale qui constitue le monde. Cette deuxième époque se définit comme transcendantale parce qu'elle consiste en une altération radicale de l'attitude naturelle naïve intra-mondaine. Selon Husserl, ce renversement totale d'attitude est nécessaire afin d'accéder à la science de la subjectivité prédominant le monde. Avec cette réduction surgit la possibilité de la réduction transcendantale et son résultat : la découverte de la corrélation universelle du monde et de la conscience du monde. Le monde n'est alors plus que « le pur corrélat de la subjectivité qui lui donne son sens d'être et de la validité de laquelle il tire absolument son 'être' » (...) La réduction transcendantale, faisant abstraction de l'existence du monde, permettrait au philosophe de se trouver face aux seules performances de la subjectivité transcendantale se regardant ainsi en acte. Elle aboutit par là à l'ego transcendantal, au « je » dont les performances constituent le monde (Idem, p. 105).*

L'approche écologique de la perception

Afin de prendre en compte l'interdépendance de tous les éléments engagés dans le dispositif anthropotechnique qui constitue chaque regard photographique, une approche écologique de celui-ci est-elle alors envisageable ? Une théorie écologique de la perception, telle que celle développée par James Jerome Gibson¹²⁵, la présente comme un processus de réaction de l'organisme avec son environnement. Plus précisément, ce dernier n'est plus seulement une sorte de « décor » pour la perception, mais informe celle-ci. En conséquence, la perception n'est plus ainsi l'affirmation d'un « acte de l'esprit » (Descartes) ou d'une « association d'idées » reposant sur l'habitude (Hume), mais le processus par lequel l'individu recherche un équilibre et s'adapte continuellement au monde. Gibson considère avant tout la perception comme « directe »¹²⁶ et indépendantes des sensations.¹²⁷ Gibson lie aussi l'information à la perception plutôt qu'à la communication. Comme le précise Louis Quéré, chez Gibson, la saisie de l'information dans l'environnement, par un organisme en situation et en mouvement, est *une affaire de détection visuelle d'invariants structurels*.¹²⁸ Pour Gibson, *le monde ne parle pas à l'observateur (...) Des mots ou des images véhiculent de l'information, la transportent ou la transmettent, mais l'information que comporte l'océan d'énergie qui nous entoure (...) n'est pas véhiculée. Elle est simplement là. La supposition que l'information peut être transmise et emmagasinée convient à la théorie de la communication, pas à celle de la perception (...) L'information pour la perception ne peut malheureusement pas être définie et mesurée comme peut l'être l'information de C. Shannon*.¹²⁹ A partir d'affordances¹³⁰, l'information est décrite comme une activité de « spécification » : *d'un point de vue écologique, l'information est ce qui « spécifie », sélectionne ou individualise, des « affordances » en vue de l'organisation d'une conduite (...) Cette spécification se fait par la*

¹²⁵ James Jerome Gibson, *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton, Mifflin, 1979.

¹²⁶ *Considérer la perception comme directe c'est considérer qu'elle nous donne les choses, telles que nous les éprouvons et reconnaissons, directement et non pas comme résultats de processus inférentiels impliquant raisonnement, calcul, traitement de l'information ou manipulation implicite de représentations, à partir de sensations* (A. Ogien et L. Quéré, *op. cit.*, p. 88).

¹²⁷ *C'est, dit Gibson, l'information, non les sensations, qui définit la perception. La fonction de la perception est en effet de fournir des informations sur l'environnement, et la sensation n'y joue aucun rôle. Si les sens sont sources de connaissances sur le monde c'est en tant que systèmes perceptifs actifs plutôt que comme canaux passifs de sensations, et c'est à de tels systèmes que l'information est accessible. Ces systèmes sont ceux d'organismes orientés et en mouvement, explorant leur environnement* (*Idem*, p. 89).

¹²⁸ L. Quéré, « au juste, qu'est-ce que l'information ? », *op. cit.*, p. 345.

¹²⁹ Cité par L. Quéré, *ibidem*.

¹³⁰ Par ce terme, Gibson décrit ce qu'un organisme perçoit directement. Les *affordances* sont ce que des objets, des événements, des personnes ou des situations *suggèrent ou sollicitent comme actions, ou ce qu'ils dissuadent de faire, plutôt que leurs qualités ou leurs propriétés intrinsèques. Ces « affordances », qui sont des propriétés fonctionnelles pertinentes pour l'action, sont « spécifiées » par des informations contenues dans l'environnement* (L. Quéré, *ibidem*).

détection d'invariants structurels, de propriétés permanentes ou d'identités persistantes dans le flux des stimuli environnants.¹³¹ Comme le précise Gibson, celui qui perçoit est face à un ensemble de phénomènes qu'il perçoit en même temps : *celui qui perçoit sépare ce qui change de ce qui ne change pas, fait attention à ce qui reste à la même place et à ce qui bouge, ou voit l'identité continue des choses en même temps que les événements (changeants) auxquelles elles participent. Comment le fait-il ? Quelle est l'information pour la persistance et le changement ? Celui qui perçoit extrait les invariants structurels du flux de stimulation, tout en faisant attention à ce flux.*¹³² Les informations permettent ainsi de « spécifier » les affordances des objets et des situations, *c'est-à-dire de les déterminer par une différenciation.*¹³³ La capacité de « spécification » est donc distinguée par Gibson de la capacité d'« indication » : *un signe, un geste par exemple, indique quelque chose d'autre que lui-même, attire l'attention de l'observateur sur un objet ou sur une « affordance » de l'environnement (...)* ; alors que l'information « spécifie » les propriétés fonctionnelles ou les valeurs d'usage des objets et, plus largement, les « affordances » dans l'environnement de l'observateur.¹³⁴ La « spécification » implique qu'une sélection s'effectue en vue de l'organisation d'une conduite orientée.¹³⁵ En liant la perception à la signification, Gibson s'oppose à la conception de la perception développée par la psychologie de la *Gestalt*.¹³⁶ Comme le souligne Louis Quéré, *le concept de Gibson tente de réinscrire l'information dans son cadre écologique et dans sa dynamique « naturelle » : l'information est ce qui permet de spécifier des propriétés de l'environnement pertinentes pour l'action ; elle est le fait d'un organisme qui se dirige et se meut dans un milieu organisé et polarisé, qu'il explore sans l'objectiver ou en faire un objet de connaissance.*¹³⁷ Toutefois, ce modèle écologique de

¹³¹ L. Quéré, *idem*, p. 346.

¹³² Gibson, cité par L. Quéré, *ibidem*.

¹³³ A. Ogien et L. Quéré, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁴ L. Quéré, « Au juste, qu'est-ce que l'information ? », *op. cit.*, p. 347.

¹³⁵ *La perception ne porte pas sur des objets physiques dépourvus de valeur, auxquels une signification devrait être ajoutée par un acte exprès : elle est celle d'un « objet écologique riche en valeur », ayant une « valeur fonctionnelle » pour un organisme. (...) Ce qui est perçu ce sont des valeurs fonctionnelles, des potentialités, des opportunités ou des prises offertes à des organismes en mouvement, explorant leur environnement pour y trouver des points d'appui en vue d'organiser leurs conduites (A. Ogien et L. Quéré, *op. cit.*, pp. 89-90).*

¹³⁶ *Pour les promoteurs de la psychologie de la Gestalt, Köhler par exemple, valeurs et significations ne font pas partie des choses perceptibles. La perception ne porte que sur les couleurs, les formes et différentes propriétés sensorielles, tandis que les significations procèdent d'un acte de donation de sens ou d'une interprétation, qui investit de valeur une forme perçue. La reconnaissance des formes est donc une étape préalable à l'attribution de sens, et pour que des choses significatives soient perçues, il faut que la perception ait d'abord isolé des unités visuelles, des totalités circonscrites et organisées, ou des figures sur un fond. La signification est quelque chose qui est ajouté au matériau sensoriel par un acte intellectuel. Si Köhler défend ce genre de thèse, c'est pour récuser ce qu'il appelle « l'explication par la signification », c'est-à-dire l'idée que le sens serait en mesure de faire exister des formes visuelles là où il n'y en avait pas auparavant (Idem, p. 90).*

¹³⁷ L. Quéré, *op. cit.*, p. 349.

l'information pose des difficultés dès lors que l'on souhaite l'appliquer aux sciences sociales, c'est-à-dire l'utiliser pour analyser « l'expérience d'agents qui organisent leurs conduites dans un environnement socioculturel ». ¹³⁸ Plus précisément, *l'environnement socioculturel en fonction duquel l'action prend forme ne semble pas essentiellement d'ordre sensible : qu'il s'agisse d'actions ou d'événements dotés de sens, d'objets fonctionnels, d'états intentionnels, de valeurs, de normes, d'attentes réciproques, d'habitudes ou d'institutions, on n'a apparemment pas affaire à un matériau proprement accessible aux sens. Quant aux significations sur lesquelles l'action se règle, elles paraissent se prêter à une appréhension intellectuelle plutôt qu'à une appréhension sensible.* ¹³⁹

L'enquête comme résolution d'une situation

Afin de penser le caractère dynamique des regards photographiques, nous proposons de les penser autrement que comme des processus de perception. Nous nous référerons alors à la notion d' « enquête » développée par John Dewey, qui permet d'envisager le développement dynamique des regards photographiques comme la résolution pragmatique d'une situation, laquelle se présente d'abord comme une situation indéterminée au photographe. Tout regard photographique implique ainsi, en premier lieu, dans son fonctionnement même, une activité de définition de la situation, qui est aussi une organisation de l'expérience. Il suppose la position d'une problématique, puis sa résolution dans le temps, de manière comparable au processus de l'expérimentation scientifique. Pour cet auteur, l'expérience implique en effet *une expérimentation active avec les choses et le cœur de la méthode expérimentale est la détermination du sens des choses observées au moyen de l'institution délibérée de modes d'interaction.* ¹⁴⁰ L'enquête s'enracine dans une situation et se singularise comme un processus pragmatique de résolution d'un problème. Dans sa *Théorie de l'enquête*, John Dewey entreprend *d'élucider les conditions et les modalités de l'organisation de l'expérience, quel qu'en soit le domaine, et de montrer comment l' « enquête » y intervient comme « processus continu » d'établissement et de résolution de situations particulières.* ¹⁴¹ Chaque regard photographique, d'un point de vue synchronique, peut alors

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ A. Ogien et L. Quéré, *op. cit.*, p. 87.

¹⁴⁰ J. Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête* ; cité par A. Ogien et L. Quéré, *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴¹ G. Garreta, *op. cit.*, p. 37.

être envisagé comme un processus expérimental qui s'adapte à des circonstances et interagit avec la situation¹⁴², sous la forme d'une enquête¹⁴³, afin de réduire l'indétermination de la situation.¹⁴⁴ Selon John Dewey, l'enquête permet plus précisément de requalifier la situation, de passer d'une situation indéterminée à une situation intégrée ou ordonnée, c'est-à-dire à l'organisation d'une conduite ajustée et orientée.¹⁴⁵ *L'enquête est la transformation contrôlée et dirigée d'une situation indéterminée en une situation qui est si déterminée en ses distinctions et relations constitutives qu'elle convertit les éléments de la situation originelle en un tout unifié.*¹⁴⁶ Penser chaque regard photographique comme le développement d'une enquête conduit donc à distinguer deux situations : une situation originaire et indéterminée ; une situation ordonnée et unifiée. Cette approche de l'activité située comme « enquête » nous permet également de penser chaque regard photographique comme une activité non centrée sur la subjectivité du photographe, mais se développant bien plus dans (la situation de) la rencontre de celui-ci avec les éléments présents dans son champ d'action. Toutefois, penser les regards photographiques comme les actualisations de dispositifs anthropotechniques implique également de les considérer plus généralement, d'un point de vue historique, comme des constructions socioculturelles.

¹⁴² Dewey préfère caractériser l'expérience et l'activité comme « transaction » plutôt que comme interaction, ce dernier terme évoquant encore trop une polarité irréductible entre un sujet et un objet ou un contenant indépendant (Ibidem).

¹⁴³ Une grande partie de l'activité prend la forme de l'enquête, ce qu'il ne faut pas entendre en un sens intellectualiste ou mentaliste. L'enquête est la mise en œuvre de schèmes d'opérations visant à résoudre des problèmes qui rompent (ou pourraient rompre) la continuité de l'expérience de l'organisme dans son environnement (...) L'enquête est fondamentalement un concept naturaliste et non cognitif. Elle est en relation interne avec le concept de situation : une enquête se définit pour Dewey comme un processus transformant une situation indéterminée en une situation déterminée, stabilisée (Ibidem).

¹⁴⁴ Une situation indéterminée bloque l'organisation de la conduite ; la réduction de son indétermination se fait dans et par l'enquête qui la problématise : l'enquête détermine progressivement le problème à travers l'exploration de ses solutions possibles. La définition du problème est donc le moment clé de l'investigation (A. Ogien et L. Quéré, *op. cit.*, p. 42).

¹⁴⁵ Le point de départ est l'existence d'une situation troublée, instable ou incertaine, ou encore obscure, confuse, contradictoire, conflictuelle, bref d'une situation dont les éléments constitutifs ne tiennent pas ensemble, ou sont en conflit les uns avec les autres, ce qui entrave la poursuite de la conduite. Le point d'arrivée est l'organisation d'une conduite ajustée : l'enquête s'achève en effet lorsqu'une situation intégrée ou ordonnée a pu être établie, c'est-à-dire lorsque les éléments de confusion et de conflit ont pu être réduits ou éliminés de façon à ce qu'une orientation d'action puisse être définie. Mais, même dans ses formes les plus réfléchies, l'enquête reste en continuité avec le type d'exploration non cognitive qui préside à l'organisation séquentielle du comportement (Ibidem).

¹⁴⁶ J. Dewey, cité par A. Ogien et L. Quéré, *ibidem*.

L'arrière-plan socio-historique des regards photographiques

Si l'approche « écologique » de Gibson et l'approche phénoménologique d'Husserl ne sont pas satisfaisantes pour penser les regards photographiques, c'est qu'elles ne permettent pas en réalité d'envisager leurs activités comme des relations entre les individus et le monde social et culturel. Plus précisément, ces théories ne prennent pas en compte le monde culturel et socio-historique sur lequel s'appuie chaque regard photographique comme dispositif anthropotechnique. Par là même, c'est la dimension spécifique à la genèse du sens dans le dispositif de chaque regard photographique qui semble nous être indiquée : les regards photographiques supposent la constitution d'un arrière-plan culturel commun aux individus. Il convient dès lors d'examiner enfin les éléments qui caractérisent cet arrière-plan socio-historique, compris à la fois comme monde originaire de l'expérience photographique et comme univers intersubjectif de référence pour penser l'individuation des regards photographiques. C'est aussi à partir de la délimitation de cet arrière-plan socio-historique que les regards photographiques pourront être saisis comme des phénomènes transindividuels. Il s'agit alors de préciser la nature de ce « monde social » (envisagé comme environnement sociohistorique et intersubjectif), mais aussi la manière dont il informe les individus et dont il peut contribuer à l'individuation psychique et collective des regards photographiques particuliers. La constitution d'un cadre d'analyse plus large, lié à notre approche des regards photographiques à partir de la théorie de l'action située, nous a en effet conduit à envisager successivement, dans une perspective sociologique, un « environnement social » (avec Louis Quéré), un « répertoire culturel partagé » (avec Mickael Baxandall), un « cadre socio-technique » (avec Patrice Flichy), ou encore un « monde psycho-social » (avec Gilbert Simondon).¹⁴⁷ L'enjeu est alors de savoir à quelle conception du « monde social » on aboutit lorsqu'on envisage une diversité d'éléments pratiques et théoriques d'origine socioculturelle qui sont mobilisés (ou susceptibles de l'être) par les regards photographiques. Comment appréhender en particulier l'idée d'une « culture photographique », dès lors que celle-ci ne se limite pas à des éléments visuels ? Plus fondamentalement, jusqu'où peut-on étendre l'examen des éléments constitutifs des regards photographiques d'un point de vue pragmatique ?

¹⁴⁷ Cf. *supra*.

La prise en compte des structures spécifiques qui définissent ce monde sociohistorique a notamment été le souci de Wilhelm Dilthey, en particulier dans ses derniers travaux, publiés en 1910 sous le titre *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*.¹⁴⁸ Son ambition était alors de *proposer une élucidation de la genèse des structures du monde sociohistorique*.¹⁴⁹ D'une part, Dilthey souligne la nécessité, pour l'historien et le sociologue, de partir d'une compréhension de l'expérience concrète du « monde de la vie » et du « sens commun » social. Ce « monde de la vie » désigne alors un ensemble d'éléments intersubjectifs directement accessibles à tout homme. D'autre part, il est intéressant de noter que, dans ses derniers écrits, Dilthey envisage la démarche compréhensive à partir de l'étude des « productions symboliques de la vie sociale ». ¹⁵⁰ Souhaitant prendre en compte la vie humaine dans toutes ses dimensions, il souhaitait surtout ainsi s'opposer aux philosophies métaphysiques de l'Histoire (telle que celle de Hegel), qui construisent une théorie idéaliste du monde sociohistorique et ignorent son caractère de monde déjà constitué.¹⁵¹ Aux yeux de Dilthey, les « sciences de l'esprit » se singularisent notamment par le fait qu'elles ont immédiatement affaire à une totalité déjà constituée : elles ont pour objet privilégié les « *extériorisations de la vie* ». ¹⁵² Pour rendre compte de notre façon de comprendre le monde sociohistorique, cet auteur thématise alors *une approche centrée sur la médiation symbolique*.¹⁵³ Selon lui, la saisie de ces productions symboliques doit supposer *un accès interne aux systèmes de significations qui les sous-tendent*¹⁵⁴ et permettent d'accéder au

¹⁴⁸ *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, texte tardif et inachevé de Wilhelm Dilthey, a été traduit par Sylvie Mesure, et publié par les éditions du Cerf en 1988.

¹⁴⁹ N. Zaccai-Reyners, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁰ Alors que dans ses premiers ouvrages (tels que son *Introduction aux sciences de l'esprit*), Dilthey envisage l'étude de la compréhension en sciences humaines à partir de la psychologie. C'est aussi habituellement cette conception « psychologisante » de la méthode compréhensive, distinguée de la méthode explicative propre aux sciences de la nature, que l'on retient de W. Dilthey. Dans ses premiers écrits, la « compréhension » ne semble pas ainsi se différencier d'une sorte d'empathie de la part du chercheur en sciences humaines, qui doit « revivre » en quelque sorte les expériences humaines qu'il étudie, par opposition aux sciences de la nature dans lesquelles le chercheur doit neutraliser sa subjectivité face à son objet d'étude. *La première étape de la pensée de Dilthey définit la compréhension en termes de participation vécue à l'expérience d'autrui (...)* Comprendre une réalité humaine extérieure à la mienne, ce serait littéralement revivre ce que l'autre a vécu et donc reproduire ou recréer un élément mental étranger (S. Mesure, présentation de *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, Paris, Le Cerf, 1988, p. 21).

¹⁵¹ *Pour Dilthey, il fallait, en effet, partir de la vie elle-même, dans ses aspects aussi bien affectifs que cognitifs, afin de rendre compte des créations de l'esprit. L'idéalisme manque la plénitude de l'expérience vécue* (N. Zaccai-Reyners, *op. cit.*, p. 16).

¹⁵² *Idem*, p. 23.

¹⁵³ *Idem*, p. 15.

¹⁵⁴ Cette réflexion de Dilthey s'inscrit dans le plus vaste projet d'une recherche des soubassements nécessaires à une fondation épistémologique des sciences de l'esprit, à partir d'une étude de la manière dont s'effectue la

« sens » qui s’y manifeste.¹⁵⁵ Plus généralement, la compréhension du monde sociohistorique repose sur la prise en compte d’une « expérience vécue », qui implique, pour le chercheur comme pour les êtres humains étudiés, la participation concrète à un monde social et historique, et l’élucidation de la genèse du monde de la vie.¹⁵⁶ Soulignons dès lors que la compréhension n’est pas seulement un concept méthodologique, mais qu’elle renvoie directement à ce qui se passe dans la vie sociale.¹⁵⁷ On peut aussi repérer deux dimensions de la pensée de Dilthey, à partir de la prise en compte de cette « expérience vécue » : *la dimension verticale de la constitution du sens dans le temps, dont le paradigme est la biographie individuelle (...) [et] les relations dialogiques – horizontales – constitutives du monde sociohistorique.*¹⁵⁸ Dans ces deux perspectives, le retour au « monde de la vie » est pour lui avant tout le retour à la vie en ce qu’elle a de proprement humain, dans son immédiateté et *par delà le travail scientifique.*¹⁵⁹ Il décrit ainsi ce « monde de la vie » à partir de « *relations vitales* »¹⁶⁰ et d’« *unités vitales singulières* », caractéristiques de l’activité

connaissance du monde sociohistorique. Comme le précise Nathalie Zaccai-Reyners, Dilthey reprit la question de Kant : « Comment la connaissance est-elle possible ? » Non pas la connaissance de la nature, mais, comme il l’a écrit déjà dans son Introduction aux sciences de l’esprit : « Y a-t-il une connaissance de cette totalité que forme la réalité sociohistorique ? » Il ne s’agit pas, pour Dilthey, de dicter aux sciences de l’esprit la façon dont elles devraient procéder, mais bien plutôt de saisir réflexivement la façon dont elles procèdent déjà pratiquement. Il souhaite élaborer une théorie qui « ne mutile pas ces sciences, mais les conçoit et les fonde telles qu’elles se sont développées. » Pour ce faire, Dilthey est parti d’une intuition : la saisie de productions symboliques suppose un accès interne aux systèmes de significations qui les sous-tendent. Cette possibilité réside dans le fait que l’interprète est lui-même un être symbolique, participant à la même humanité que celui ou ceux qui produisirent ce qu’il tente de comprendre (Idem, p. 19).

¹⁵⁵ L’appréhension du monde de l’esprit cherche, à partir des expressions et des objectivations symboliques, à accéder à ce qui s’y manifeste tout en demeurant inaccessible aux perceptions sensorielles – c’est-à-dire le sens. C’est à ce niveau, pour Dilthey, que l’on perçoit pleinement ce qui justifie l’usage de méthodes distinctes pour l’explication des phénomènes de la nature d’une part, et la compréhension des produits de l’esprit d’autre part (Idem, p. 23).

¹⁵⁶ La scission méthodologique établie par Dilthey entre « explication » et « compréhension » s’appuie plus fondamentalement sur une théorie de l’expérience. Celle-ci renvoie à la distinction fondamentale entre « expérience » (Erfahrung) et « expérience vécue » (Erlebnis). Elle se reflète dans le fossé séparant la perception d’une réalité extérieure de la participation à un monde social et historique. La distinction de ces deux formes d’expérience détermine fondamentalement la relation du sujet de la connaissance à son objet : relation médiatisée ou immédiate, objet perçu de l’intérieur ou de l’extérieur... Le concept d’expérience vécue renvoie directement aux spécificités de la vie sociale. Si, comme l’affirme souvent Dilthey, les sciences de l’esprit « reposent sur la relation de l’expérience vécue, de l’expression et de la compréhension », la relation entre ces trois termes n’est pas le propre des sciences de l’esprit. Elle est enracinée dans le monde de la vie sociohistorique. C’est pourquoi la fondation épistémologique des sciences de l’esprit réclame, comme préalable, un détour par l’élucidation de la genèse du monde de la vie (Idem, pp. 24-25).

¹⁵⁷ La compréhension caractérise les activités ordinaires : les individus comprennent ce qu’ils font et s’entre-comprennent, ce n’est qu’au second degré qu’elle désigne la méthode des sciences de l’esprit, qui mettra l’accent sur l’entendement des entendements et la compréhension des compréhensions. Il faut alors concevoir le mode sur lequel les réciprociétés d’action entre individus et entre individus et ensembles déjà là, se mettent en place (P. Watier, une introduction à la sociologie compréhensive, Belfort, Circé, 2002, p. 32).

¹⁵⁸ N. Zaccai-Reyners, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵⁹ Idem, p. 27.

¹⁶⁰ Dans le substrat permanent d’où surgissent les différentes opérations, il n’y a rien qui ne contienne une relation vitale du Moi. Comme tout ici se situe par rapport à lui, l’état du Moi se transforme sans cesse d’après la façon dont les choses se rapportent à lui. Il n’y a nul homme et nulle chose qui soient pour moi un pur objet et

biographique individuelle.¹⁶¹ Nathalie Zaccâi-Reyners précise d'ailleurs que, *par* « unités vitales », Dilthey entend « les éléments constitutifs du monde sociohistorique », c'est-à-dire autant les individus que les organisations sociales ou les systèmes culturels.¹⁶² Le Moi saisit ainsi les différents éléments qui composent le monde de la vie à partir de « relations vitales » prégnantes : *l'être vivant prend conscience de la réalité externe, non pas en reliant conceptuellement des événements extérieurs entre eux, mais par la liaison vitale qu'il entretient avec les manifestations extérieures. Son intériorité propre est affectée par ces événements.*¹⁶³ Notre auteur distingue également des « opérations intellectuelles élémentaires » à partir desquelles l'individu « éclaire » le donné de la vie sociale.¹⁶⁴ Son approche permet ainsi d'expliquer comment chaque regard photographique se constitue, en situation et à partir d'une « expérience vécue », comme la rencontre d'une activité individuelle avec des éléments sociaux et culturels immédiatement saisis, et qui pèsent sur

qui ne me pèsent ou n'exercent sur moi une action heureuse, qui ne constituent le but d'un désir ou ne contraignent ma volonté, qui n'acquièrent de l'importance, qui ne m'invitent à les prendre en considération et qui ne me soient intimement proches ou ne m'opposent résistance, distance et étrangeté. La relation vitale, qu'elle soit limitée à un moment donné ou qu'elle dure, fait pour moi de ces hommes et de ces objets les supports d'un bonheur, d'un élargissement de mon existence, d'un accroissement de ma puissance, à moins qu'au contraire ils ne viennent limiter dans cette relation le libre jeu de mon existence, exercer une pression sur moi, amoindrir ma puissance. Et aux prédicats que les choses n'obtiennent ainsi que dans la relation vitale qu'elles entretiennent avec moi correspond le continuuel changement qui en résulte dans mes propres manières d'être (W. Dilthey, Œuvres, t. III, cité par N. Zaccâi-Reyners, op. cit., p. 29).

¹⁶¹ *Là où la vie surgit devant nous comme un fait caractéristique du monde humain, nous rencontrons, dans les unités vitales singulières, des déterminations particulières de ce fait : relations vitales, attitudes, comportements, activités s'exerçant aussi bien sur les choses que sur les hommes, et états où se trouve subie leur action (W. Dilthey, Œuvres, t. III, cité par N. Zaccâi-Reyners, op. cit., p. 28).*

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Idem*, p. 30.

¹⁶⁴ *La dynamique au sein de laquelle l'expérience vécue s'élabore et émerge à la conscience s'effectue selon le cours du temps et dans le souvenir. L'expérience vécue se produit d'elle-même vers la représentation. Dans un premier temps, le vécu est immédiatement saisi dans les cadres propres aux opérations intellectuelles élémentaires caractérisant toute appréhension. Ce que Dilthey appelle les « opérations intellectuelles élémentaires », ce sont les opérations qui éclairent le donné. Elles interviennent au premier niveau de l'appréhension de l'objet en général et selon la séquence suivante : identification ou comparaison ; séparation ; mise en relation ou synthèse. Une fois éclairé par ces diverses opérations, le donné peut être reproduit. La reproduction constitue l'une des relations possibles entre la représentation (Vorstellung) et le donné. Ce rapport de reproduction, liant l'image à son fondement, est propre aux représentations mnésiques du souvenir lorsque « la libre mobilité des représentations est limitée (...) par l'intention d'adéquation à la réalité », c'est-à-dire lorsque l'imagination n'est pas reproductrice, canalisée et orientée vers la saisie du réel. Le donné, une fois reproduit, peut encore être représenté. On passe alors du monde des images à celui des signes symboliques, articulés dans la pensée discursive. Ici, la relation lie ce qui est reproduit à ce qui le représente : le concept. Ce dernier ne renvoie pas à un donné comme à son référent (quelque chose de réel), mais bien comme à son signifié (un autre signe constitué comme représentation). (...) Dilthey expose relativement rapidement ce cheminement de l'appréhension de l'objet dans l'Edification. Et il conclut : « Eclairer, reproduire et représenter sont des étapes de la relation au donné où l'appréhension objective s'approche du concept de monde. Ce sont des étapes, car en chacun de ces moments de l'appréhension objective le précédent constitue la base du moment ultérieur de cette appréhension. » Contrairement à Kant – qui concevait la compréhension (Begrreifen) comme le moment de synthèse entre l'appréhension du donné sous forme d'images (Wahrnehmung) et la présentation du concept correspondant (Darstellung) –, Dilthey considère que l'intelligible se trouve déjà du côté du sensible (Idem, pp. 35-37).*

chaque regard. Le « sens commun » social est immédiatement compris par l'individu à partir de médiations symboliques, qui lui sont données et qui constituent une « totalité déjà constituée »¹⁶⁵, au contact de laquelle se développe son « expérience vécue » de façon immanente.¹⁶⁶ En tant qu'actualisation d'un dispositif anthropotechnique, chaque regard photographique peut ainsi être étudié à partir d'une méthode sociologique qui cherche à comprendre les « systèmes de significations » qui sous-tendent sa réalisation comme production symbolique. L'étude d'un regard photographique pourra être menée aussi bien à partir de l'étude de sa signification pour un individu photographe, qu'à partir de l'étude des sens sociaux qu'il rencontre et sur lesquels il s'appuie à chaque époque historique. Dilthey envisage enfin, dans *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, les faits sociohistoriques comme saisis à travers des « ensembles interactifs », qui permettent de construire le sens au-delà de l'intention des acteurs.¹⁶⁷ Par exemple, pour comprendre le droit en vigueur dans une société donnée, il s'agit dès lors de remonter, à partir d'un dispositif extérieur historique, à *l'ensemble de valeurs et de normes qui en expriment l'esprit et lui donnent son sens*.¹⁶⁸ Or cela suppose précisément de *construire la logique interne d'un système juridique*.¹⁶⁹ De la même façon, pour comprendre l'œuvre d'un poète, *il s'agit de comprendre l'ensemble de ce qui, dans le texte, fait sens, par exemple « l'ensemble qui constitue un drame » et qui « consiste en une relation spécifique de la matière, du sentiment poétique, du thème, du récit et des instruments de la représentation » : bien loin, désormais, qu'il faille dévoiler les processus conscients et inconscients de la genèse de l'œuvre, l'interprétation s'attache à montrer comment « chacun de ces moments remplit une fonction*

¹⁶⁵ *Les sciences de l'esprit ont immédiatement affaire à une totalité déjà constituée. (...) L'objet étudié est constitué d' « unités idéelles » ou de « sujets logiques » qui possèdent déjà leur cohérence propre, avant toute appréhension scientifique : « les unités qui agissent l'une sur l'autre dans cette totalité merveilleusement entrelacée que sont l'histoire et la société correspondent à des individus, à des tous psychologiques dont chacun est différent de tout autre, et constitue un monde » (W. Dilthey, cité par N. Zaccari-Reyners, op. cit., p. 22).*

¹⁶⁶ *A la différence de l'expérience qui se constitue dans l'espace et par la médiation de la pensée, la constitution de l'expérience vécue s'accomplit dans la dimension du temps et par le travail du souvenir. Elle ne suppose aucune intervention extérieure car elle se constitue dans son propre mouvement immanent. La mise en relation des différentes expériences vécues s'effectue de façon interne. (...) L'expérience vécue se produit d'elle-même dans la représentation (Idem, p. 35).*

¹⁶⁷ *Les ensembles sont, non pas des réalités ontologiques, données telles quelles dans l'expérience, mais des créations du sujet réfléchissant cette expérience : l'ensemble interactif « est seulement une construction de la pensée ». (...) Des événements historiques ne deviennent signifiants que dans la mesure où ils sont éléments d'un ensemble interactif, en collaborant avec d'autres parties pour réaliser valeurs et fins de la totalité » (W. Dilthey, *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, déjà cité, p. 168). *La considération des ensembles est inséparable chez Dilthey de la question du sens. (...) C'est au-delà des intentions des acteurs qu'il faut enraciner la logique de ce sens, savoir : par référence à des ensembles qu'à cette fin, à titre de schémas interprétatifs, il est requis de construire. (...) L'activité de compréhension consistera à réintroduire les événements dans l'ensemble vécu où ils prennent sens (S. Mesure, présentation, op. cit., pp. 18-20).**

¹⁶⁸ *Idem*, p. 22.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

dans la structure de l'œuvre ». ¹⁷⁰ Dilthey se démarque ainsi, dans ses derniers travaux, d'une conception purement psychologique de la « compréhension », pour envisager une orientation « ensembliste » dans la démarche des sciences de l'esprit : *comprendre équivaut désormais à intégrer les éléments du donné dans une totalité où ils prennent sens.* ¹⁷¹ C'est à partir de la totalité de sa vie pour une personne (que constitue son autobiographie), que celle-ci comprend le sens de chaque partie de sa vie. Mais, dès lors, Dilthey n'est-il pas menacé par une « circularité » de l'interprétation ? ¹⁷² Dans *l'Edification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, Dilthey souligne cependant que, dans l'autobiographie, *la construction de l'ensemble au sein duquel les divers moments vont trouver leur sens n'est pas, en fait, suspendue à l'appréhension préalable de ces moments.* ¹⁷³ La référence à « l'expérience vécue » prend alors tout son sens : car, en réalité, au cours du déroulement de la vie elle-même s'est opérée une sélection, et l'individu n'a retenu, finalement, que ce qui était « significatif » à chaque phase, constituant la totalité de sa vie par des rectifications successives. ¹⁷⁴ L'approche méthodologique de Dilthey permet donc d'envisager le rapport au monde sociohistorique comme le rapport à un monde de médiations symboliques et à un réseau de significations culturelles, qui sous-tendent l'action des acteurs sociaux lorsqu'ils sont engagés dans des activités situées et lui donnent sens.

L'environnement de l'observateur

C'est, par exemple, à partir d'auteurs comme Walter Benjamin que l'on peut comprendre, en ce qui concerne le XIXe siècle, *la trame hétérogène des phénomènes et des objets dont est*

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ *Idem*, p. 23.

¹⁷² *Comment comprendre la totalité de notre vie si nous ne comprenons pas déjà chacun de ses moments, l'ensemble qu'elle constitue devant bien être forgé « à partir des différents moments de celle-ci » ? Retrouvant cette structure circulaire dans toute compréhension historique, Dilthey y voit « la difficulté centrale de toute herméneutique ». En ce va-et-vient des parties au tout et du tout aux parties, la saisie du sens serait-elle dès lors vouée à l'échec, au point qu'il faille considérer qu'en raison des diverses manifestations de la structure circulaire de l'interprétation, « toute compréhension historique reste relative et toujours imparfaite » (...) ? Faut-il en conclure à un abandon au relativisme ? (*Ibidem*).*

¹⁷³ *Idem*, p. 25.

¹⁷⁴ *L'aporie du cercle herméneutique se trouve dénouée par la vie elle-même, qui, à mesure qu'elle se déroule, opère, à travers la mémoire, une sélection au sein de mon vécu, rejetant l'inessentiel et retenant le significatif, cela à chaque phase, en fonction de ce qu'étaient alors mes représentations de l'existence et de ma propre personne. La totalité de la vie se constitue ainsi, par rectifications successives, à travers la succession de ses moments : la question de savoir si c'est l'appréhension du tout ou bien la saisie de ses parties qui est première perd donc tout sens (*Ibidem*).*

issu l'observateur de cette époque.¹⁷⁵ Dans *Paris, capitale du XIXe siècle*, Walter Benjamin décrit l'observateur comme le produit d'un environnement complexe.¹⁷⁶ On peut ainsi comprendre les regards photographiques de cette époque comme des regards qui s'exercent dans un *environnement sensoriel multiforme et saturé*.¹⁷⁷ Il faut donc bien abandonner une étude des regards à partir du modèle classique de la représentation.¹⁷⁸ Et les regards photographiques semblent bien plutôt correspondre au XIX e siècle à une « conception instrumentale de la vision », dans la mesure où l'individu pense maîtriser la construction de ses images. Par la suite, au cours de son histoire et parmi ses nombreux usages, la photographie permet à l'individu d'accéder à une représentation de soi, à une représentation de sa vie familiale, à une représentation de la société, à la construction d'une représentation artistique... Les regards photographiques deviennent les lieux de déploiement de désirs et d'attentes, de velléités de représentations socialement instituées.

La théorie des « typifications » de Schütz

On peut également préciser la manière dont l'individu est informé du monde social à partir de la théorie sociologique d'Alfred Schütz. Le monde social, qui s'offre à notre interprétation et qui existait avant notre naissance, y est décrit comme *le monde intersubjectif de la vie quotidienne à l'intérieur duquel et sur lequel il [l'homme adulte] agit comme homme parmi*

¹⁷⁵ J. Crary, *op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁶ L'observateur du début du XIX e siècle est ainsi *un observateur ambulant façonné par la convergence de nouvelles technologies, de nouveaux espaces urbains et de nouvelles fonctions économiques et symboliques des images et des produits : des formes d'éclairage artificiel, un nouvel usage des miroirs, une architecture de verre et d'acier, des voies ferrées, des musées, des jardins, la photographie, la mode, la foule. Benjamin tient la perception pour un acte éminemment temporel et cinétique, et il explique sans équivoque que la modernité invalide jusqu'à la possibilité d'un spectateur contemplatif (...) La vision est toujours multiple, elle jouxte et chevauche d'autres objets, d'autres désirs, d'autres vecteurs (...) La vision, au XIXe siècle, a partie liée avec l'éphémère, autrement dit avec de nouvelles temporalités, de nouvelles vitesses, de nouvelles expériences du flux et du vieillissement, une nouvelle densité et une nouvelle sédimentation de la structure de la mémoire visuelle. Dans le contexte de la modernité, la perception, selon Benjamin, ne révèle jamais le monde sous la forme de la présence (Idem, pp. 45-46).*

¹⁷⁷ *Idem*, p. 49.

¹⁷⁸ Comme le souligne Jonhathan Crary, à partir de 1820 et 1830, *l'observateur se situe autrement ; il échappe aux relations fixes entre le dedans et le dehors présumés par la chambre noire et investit un terrain ouvert où la distinction entre sensations intérieures et signes extérieurs se brouille irrévocablement. Mais presque en même temps que disparaissent définitivement les fondements transcendants de la vision, surgit une multiplicité de moyens qui permettent d'encoder autrement l'activité de l'œil, de l'enrégimenter, d'accroître sa productivité et d'empêcher son égarement. C'est ainsi que les impératifs de la modernisation capitaliste, tout en sapant le champ de la vision classique, engendrent des techniques capables d'imposer une attention visuelle, de rationaliser la sensation et de gouverner la perception. Techniques disciplinaires exigeant que l'on se fasse de la vision une conception instrumentale, modifiable et par essence abstraite, et ne permettant jamais au monde réel d'acquiescer consistance et permanence (Idem, pp. 50-51).*

ses semblables.¹⁷⁹ L'approche sociologique d'inspiration phénoménologique développée par cet auteur souligne également l'importance de la situation, que l'individu doit définir et à laquelle il se rapporte à partir de ses perspectives d'action du moment.¹⁸⁰ Dans cette perspective théorique, centrée sur « la situation biographique », c'est bien encore, pour l'agent, *la définition de la situation [qui] médiatise l'organisation de sa conduite.*¹⁸¹ Mais, selon Schütz, c'est aussi toujours à partir d'une « réserve d'expériences préalables » (faites par nous ou qui nous ont été transmises), que nous interprétons le monde social. *Ces expériences, sous forme de « connaissances disponibles », fonctionnent comme schème de référence.*¹⁸² En effet, pour l'individu, ces expériences préalables (que Schütz désigne aussi parfois par l'expression « stock de connaissance effectif »¹⁸³) sont admises comme *porteuses d'expériences potentielles dont on s'attend à ce qu'elles soient similaires à celles du passé.*¹⁸⁴ De plus, Schütz distingue, d'un point de vue phénoménologique, le « plan-de-vie », en tant que système qui inclut tous les autres plans¹⁸⁵, et « l'intérêt » qui prévaut à un moment donné et détermine la « pertinence motivationnelle » (qui est *subjectivement expérimentée comme un*

¹⁷⁹ A. Schütz, *Le chercheur et le quotidien*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 12.

¹⁸⁰ Pour Alfred Schütz, *quand l'individu vit « naïvement » (i.e. sans se poser de question), il n'est pas vrai que le monde de la nature, de la culture et de la société lui est donné dans sa totalité, pour qu'il y trouve son chemin et qu'il le maîtrise par l'action ou la pensée. L'articulation du monde en strates différemment accessibles implique que l'individu vivant dans le monde a toujours une expérience de lui-même comme étant dans une situation qu'il a à définir. Une analyse plus approfondie montre que le concept d'une situation qui doit être définie contient deux composantes principales. L'une est liée à la structure ontologique du monde donné d'avance (...) L'autre composante, qui permet de définir certains éléments en les sélectionnant à partir de la structure du monde ontologique donnée d'avance, procède de la situation biographique actuelle de l'individu (...). L'individu fait l'expérience de la composante ontologique de la situation comme lui étant imposée de l'extérieur (...). Quant à la situation biographique elle détermine la définition spontanée de la situation à l'intérieur du cadre ontologique imposé* (A. Schütz, cité par L. Quéré, « La situation toujours négligée ? », *op. cit.*, p. 180).

¹⁸¹ L. Quéré, *ibidem*.

¹⁸² A. Schütz, *Le chercheur et le quotidien*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸³ *Le stock de connaissance effectif n'est rien d'autre que la sédimentation de toutes nos expériences de définitions de situations passées, expériences qui peuvent référer à notre monde précédemment à portée effective (actual), réitérable (restorable) ou atteignable (obtainable), ou qui pourront référer à des semblables, des contemporains ou des prédécesseurs* (A. Schütz, *Éléments de sociologie phénoménologique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 112.)

¹⁸⁴ A. Schütz, *Le chercheur et le quotidien*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸⁵ Ce terme de « plan » doit être compris en un sens élargi et n'implique pas nécessairement l'élément de délibération : *pour l'esprit subjectif expérimentant, les éléments distingués de la structure pré-donnée du monde se tiennent toujours dans des connexions d'orientation, aussi bien que de maîtrise de la pensée ou de l'action. Les relations causales du monde objectif sont expérimentées subjectivement en tant que moyens et fins, en tant qu'obstacles ou en tant qu'aides, pour l'activité spontanée de pensée ou d'action. Elles se manifestent comme complexes d'intérêts, comme complexes de problèmes, en tant que systèmes de projets et de possibilités inhérentes aux systèmes de projets. Le système de ces complexes, qui sont mêlés de multiples façons, est expérimenté subjectivement par l'individu comme un système de ses plans pour l'heure ou le jour, pour le travail ou pour le loisir ; tous ces plans particuliers sont intégrés dans un système suprême qui, sans être exempt de contradictions, inclut tous les autres plans. Nous appellerons ce système suprême le « plan-de-vie » (life-plan). Il doit être noté que nous utilisons le mot « plan » en un sens élargi qui n'implique pas nécessairement délibération. Il existe aussi des plans qui sont imposés* (A. Schütz, *Éléments de sociologie phénoménologique*, *op. cit.*, p. 111).

motif pour définir la situation¹⁸⁶) : l'intérêt détermine quels éléments de la structure ontologique du monde pré-donné et du stock de connaissances réel sont pertinents pour l'individu pour définir par la pensée, par l'action, émotionnellement, sa situation.¹⁸⁷ Nous ne saisissons en effet, dans la vie quotidienne ou dans la science, que certains aspects jugés pertinents pour nous¹⁸⁸ et à l'intérieur d'horizons de sens¹⁸⁹ déjà constitués selon des « types ».¹⁹⁰ A la différence du monde naturel, le monde social possède une signification particulière et une structure pertinente pour les êtres humains qui y vivent, qui y pensent et qui y agissent.¹⁹¹ La théorie d'Alfred Schütz prend ainsi en compte l'expérience humaine en quelque sorte dans son épaisseur de structure collective déposée en chaque individu.¹⁹² Sa théorie des « typifications » permet de surcroît d'envisager la manière dont l'individu se rapporte au monde social (à la fois historique et contemporain) et comment il « intègre » en quelque sorte celui-ci. Pour Schütz, *la connaissance du monde par l'individu est un système*

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ *A strictement parler, il n'y a pas de choses, telles que des faits purs et simples. Tous les faits sont d'emblée sélectionnés dans un contexte universel par les activités de notre esprit. Ils sont donc toujours des faits interprétés ou des faits considérés comme détachés de leur contexte par une abstraction artificielle ou alors des faits considérés dans leur organisation particulière. Dans les deux cas, ils portent en eux leur horizon d'interprétation interne et externe. Cela ne signifie pas que, dans la vie quotidienne ou dans la science, nous soyons incapables de saisir la réalité du monde. Cela signifie simplement que nous n'en saisissons que certains aspects, notamment ceux qui sont pertinents pour nous, soit pour gérer notre propre vie soit du point de vue du corpus de règles de procédure de pensée admises telles quelles appelé méthode scientifique (A. Schütz, *Le chercheur et le quotidien*, op. cit., p. 9).*

¹⁸⁹ *Les contextes motivationnellement pertinents persistent en tant qu'horizons extérieurs de ce qui est devenu thématiquement pertinent : nous pouvons encore nous tourner vers eux, nous pouvons les questionner et les expliquer, et nous faisons cela afin de trouver le point où nous devons abandonner toute autre recherche du thématiquement pertinent, parce que notre connaissance à son endroit est devenue suffisamment claire et familière pour le problème thématique que l'on doit considérer comme résolu au regard du contexte global (A. Schütz, *Éléments de sociologie phénoménologique*, op. cit., p. 113).*

¹⁹⁰ *Par exemple le monde extérieur n'est pas expérimenté comme une combinaison d'objets individuels uniques, dispersés dans le temps et dans l'espace mais comme des « montagnes », « des arbres », « des animaux », « des autres hommes ». (...) Dans le langage plus technique de Husserl, dont nous avons essayé de résumer les analyses de la typicalité du monde de la vie quotidienne, ce qui est expérimenté dans la perception actuelle d'un objet est transféré aperceptivement sur tout autre objet similaire, perçu seulement quant à son type. L'expérience actuelle va ou ne va pas confirmer mon anticipation de la conformité typique avec d'autres objets. Si l'expérience le confirme, le contenu du type anticipé s'agrandira ; en même temps, le type sera partagé en sous-types ; d'autre part, l'objet concret réel va donner la preuve qu'il a ses caractéristiques individuelles, qui, néanmoins, ont une forme de typicalité. Maintenant, et ceci semble revêtir une importance toute particulière, je peux prendre l'objet aperçu dans sa typicalité comme un exemplaire du type général et m'autoriser à me rapprocher du concept type, mais je n'ai en aucun cas besoin de penser au chien concret comme à un exemplaire du concept général de « chien ». (...) Ainsi, dans l'attitude naturelle de la vie quotidienne, nous sommes concernés par certains objets qui se découpent dans le champ admis tel quel d'autres objets expérimentés au préalable, et la fonction de l'activité sélective de notre esprit est de déterminer quelles caractéristiques particulières de tels objets sont individuelles et lesquelles sont typiques. Plus généralement, nous ne nous penchons que sur certains aspects de cet objet typifié particulier (Idem, p. 13).*

¹⁹¹ *Idem*, p. 10.

¹⁹² *Dire que cette définition de la situation est déterminée biographiquement revient à dire qu'elle a une histoire ; c'est la sédimentation de toutes les expériences humaines antérieures, organisées dans les acquis habituels de sa réserve de connaissances disponibles, et comme tel son acquis personnel à lui donné et à lui seul (Idem, p. 15).*

*de construction de sa typicalité.*¹⁹³ Le monde intersubjectif et culturel est aussi pour lui une *texture signifiante que nous avons à interpréter.*¹⁹⁴ Et, dans notre interprétation socialement édiflée, cette « texture signifiante » renvoie en premier lieu aux actions humaines : c'est toujours à celles-ci que chaque individu se rapporte pour comprendre les médiations symboliques de la culture.¹⁹⁵ Les interprétations du monde culturel ne sont pas ainsi la seule œuvre des individus, mais impliquent la reconnaissance de « perspectives réciproques ». Si l'on sait d'emblée que *le « même » objet veut dire quelque chose de différent pour moi et pour n'importe lequel de mes semblables*¹⁹⁶, il faut cependant remarquer que la pensée courante *dépasse les différences de perspectives individuelles résultant de ces facteurs par deux idéalizations de base : a/ L'idéalisation de l'interchangeabilité des points de vue (...) b/ L'idéalisation de la congruence des systèmes de pertinences.*¹⁹⁷ Ces deux idéalizations constituent ensemble « la thèse générale des perspectives réciproques » : la position que j'occupe dans l'espace (ma situation) détermine aussi, et à la fois, une certaine distance par rapport aux choses et une certaine typicalité à leur égard. Et je suppose que l'autre, à ma place, envisagerait les choses de manière « empiriquement identique » : j'admets que nous *avons sélectionné et interprété les objets communs actuels ou potentiels ainsi que leurs caractéristiques de manière identique ou du moins de manière « empiriquement identique », c'est-à-dire de manière suffisante pour tous les buts pratiques.*¹⁹⁸ Partant, cette thèse des perspectives réciproques implique aussi que *les différences de perspective tirant leur origine dans nos situations biographiques particulières ne sont pas pertinentes pour le but que nous nous proposons l'un et l'autre.*¹⁹⁹ Elle implique également la possibilité d'une connaissance « objective et anonyme », c'est-à-dire *détachée et indépendante de moi et de la définition de la situation par mon semblable, nos circonstances biographiques particulières et les buts*

¹⁹³ *Idem*, p. 12.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 16.

¹⁹⁵ *Cette structure signifiante (...) – et c'est là que passe la limite entre la nature et la culture – s'origine dans les actions humaines, les nôtres et celles de nos semblables, tant nos contemporains que nos prédécesseurs. Tous les objets culturels – les outils, les symboles, les systèmes linguistiques, les œuvres d'art, les institutions sociales, etc. – renvoient, par leur origine et leur signification même, aux activités des sujets humains. Pour cette raison, nous sommes toujours conscients de l'historicité de la culture que nous rencontrons dans les traditions et dans les coutumes. On peut examiner cette historicité dans sa référence aux activités humaines qu'elles sédimentent. Pour la même raison, je ne peux pas comprendre un objet culturel sans me référer à l'activité humaine qui l'a originé. Par exemple, je ne peux comprendre un outil sans connaître le but pour lequel il fut conçu, ni un signe ou un symbole sans savoir ce qu'il représente dans l'esprit de la personne qui l'utilise, une institution sans comprendre ce qu'elle veut dire pour les individus qui règlent leur comportement sur son existence (Ibidem).*

¹⁹⁶ *Idem*, p. 17.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 18.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

*actuels et potentiels dont nous disposons y étant inclus.*²⁰⁰ Par sa théorie des « typifications », Schütz entend ainsi décrire *la socialisation structurelle de la connaissance.*²⁰¹ Ce qui est accepté comme relativement naturel dans le monde par tout à chacun repose ainsi sur les *constructions d'une connaissance typifiée à la structure hautement socialisée (...) cette connaissance a une histoire, c'est une part de notre « héritage social ».*²⁰² Schütz s'intéresse ainsi, en dernière analyse, à la manière dont se constitue le « sens commun ». Toutefois, si sa théorie des « typifications » permet d'appréhender un terrain de constitution du sens qui est partagé entre les membres de la société et qui dépasse chaque agent, c'est bien encore cependant la subjectivité et la dimension egologique du Moi qui lui sert de fondement pour ses analyses.²⁰³ Mais l'intérêt de l'approche de Schütz est qu'elle permet de mettre à jour et de thématiser la « compréhension réciproque » et les « relations interindividuelles », sur lesquelles se développent le « sens commun » dans le monde social²⁰⁴ et les « typifications » qui sont issues de lui.²⁰⁵ Son intérêt est également d'avoir envisagé le monde social comme un système d'interactions et de perspectives pratiques, qui sont davantage envisagées à partir de leur usage que pensées comme l'application d'une norme établie comme règle.

²⁰⁰ *Ibidem.*

²⁰¹ *Idem*, p. 19.

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ *Moi, un être humain, né dans un monde social, et y passant ma vie quotidienne, je l'expérimente comme construit autour de la place que j'occupe, comme offert à mon interprétation et à mon action, mais toujours par rapport à ma situation biographiquement déterminée à ce moment là ; c'est toujours par rapport à moi qu'une certaine sorte de relations avec les autres mérite la signification spécifique que je désigne par le terme « Nous ». C'est seulement par rapport à « Nous » dont je constitue le centre, que d'autres se détachent comme des « Vous », et par rapport à « Vous », qui me renvoyiez à moi, qu'un troisième groupe se profile, celui des « Ils ». Du point de vue temporel, il y a, par rapport à moi, à ce moment biographique actuel qui est le mien, des « contemporains » avec lesquels un jeu réciproque d'actions et de réactions peut s'établir ; des « prédécesseurs », sur lesquels je ne peux pas agir, mais dont les actions passées et leurs résultats sont offerts à mon interprétation et peuvent même influencer mes actions ; des « successeurs », dont je ne peux tirer nul enseignement mais à l'égard desquels je peux orienter mes actions dans une anticipation plus ou moins vide (*Idem*, p. 21).*

²⁰⁴ *Tout en continuant à nous occuper de l'expérience courante, nous pourrions admettre que l'homme est en mesure de comprendre ses semblables et ses actions et qu'il peut communiquer avec les autres parce qu'il suppose qu'ils comprennent ses actions ; nous admettrons aussi que cette compréhension réciproque a ses limites mais qu'elle est suffisante pour bon nombre de buts pratique (*Idem*, p. 22).*

²⁰⁵ *Les constructions courantes utilisées pour la typification de l'Autre et de moi-même sont dans une large mesure issues de la société et approuvées par elle. A l'intérieur du groupe, l'ensemble des types personnels et des actions en cours est admis (jusqu'à l'apparition de la contre-évidence) comme un ensemble de règles et de recettes qui se sont avérées bonnes jusqu'ici et dont on attend qu'elles continuent à l'être dans le futur. Bien plus, le modèle de constructions typiques est fréquemment institutionnalisé comme le guide du comportement, garanti par les traditions et les habitudes et même quelque fois par le moyen spécifique du contrôle social qu'est l'ordre légal (*Idem*, p. 25).*

Les faits sociaux comme « accomplissements pratiques »

On peut ainsi penser les regards photographiques comme étant davantage les résultats de processus d'interprétation plutôt que les applications de règles. Dès lors, nous sommes aussi conduits, avec Harold Garfinkel, à reconsidérer le principe méthodologique de Durkheim (qui posait la réalité objective des faits sociaux comme le principe fondamental de la sociologie) : contrairement au principe de Durkheim, *on postulera, à titre de politique de recherche, que pour les membres qui font de la sociologie le phénomène fondamental est la réalité objective des faits sociaux, en tant qu'accomplissement continu des activités concertées de la vie quotidienne des membres, qui utilisent, en les considérant comme connus et allant de soi, des procédés ordinaires et ingénieux pour cet accomplissement.*²⁰⁶ Il faut dès lors considérer que les faits sociaux ne s'imposent pas à nous, et qu'ils doivent être envisagés comme « des accomplissements pratiques » : *le fait social n'est pas un objet stable, il est le produit de l'activité continuelle des hommes, qui mettent en œuvre des savoir-faire, des procédures, des règles de conduite, bref une méthodologie profane, dont l'analyse constitue la véritable tâche du sociologue.*²⁰⁷ Nous proposons d'envisager les regards photographiques comme des accomplissements pratiques plutôt que comme des formes photographiques déjà constituées.

Le regard comme « perspective » avec George Herbert Mead

En tant qu'action située, chaque « regard photographique » est un « acte social » au sens de George Herbert Mead.²⁰⁸ L'expérience du photographe est ainsi mise en relation avec la totalité de son existence : le regard du photographe et sa démarche d'enquête valent au-delà du présent de la prise de vue et prennent leur valeur dans la conscience qui accompagne le

²⁰⁶ H. Garfinkel, *Studies in ethnomethodology*, p. VII ; cité par A. Coulon, *L'ethnométhodologie*, Paris, PUF, coll. « que sais-je ? », 1987, p. 18.

²⁰⁷ A. Coulon, *idem*, p. 19.

²⁰⁸ George Herbert Mead tend à identifier la notion de situation avec le concept d' « acte » ou d' « acte social ». *L'acte, pour Mead, ne renvoie pas à l'action isolée (geste, mouvement, parole) d'un individu considéré isolément. L'acte est construit comme l'unité minimale de contexte transactionnel dans le cadre duquel des individus accomplissent une tâche, résolvent un problème, mènent une activité visant à maintenir ou rétablir une relation les liant. On ne peut réduire l'acte au mécanisme stimulus-réponse (...) L'acte auquel se réfère généralement Mead est l'acte accompli par des individus vivant en groupe, c'est-à-dire l'acte social, marqué par l'interaction et la coopération (...) L'acte, de façon générale, est l'unité minimale d'analyse du comportement humain ; il est également l'unité minimale d' « existence ». Une conduite, un geste, un objet n'ont de sens et d'existence qu'au sein d'un acte, d'une situation étendue dans le temps et qui redéfinit en permanence un passé et un futur (G. Garreta, « Situation et objectivité », *op. cit.*, p. 47).*

photographe – d’être le représentant d’une société et de ne pas accomplir uniquement un acte isolé (qui serait simplement une réaction face à un stimulus). Chaque photographe appréhende ainsi son environnement à partir d’une « perspective », qui diffère d’une « visée » intentionnelle, en ce qu’elle est liée à la mise en œuvre d’une activité. *Aucune situation n’est indépendante d’une perspective. La perspective a pour point de référence le « ici et maintenant » de l’organisme agissant.*²⁰⁹ En ce sens, la notion de « perspective » est liée à l’implication concrète du photographe dans sa pratique photographique concrète, sans être limitée à la seule subjectivité du « regard du photographe ».²¹⁰ La notion de « perspective » peut donc s’accorder avec notre compréhension des regards photographiques comme processus transindividuels. Avec George Herbert Mead, on peut ainsi affirmer qu’*une perspective individuelle (ne serait-ce qu’une perspective visuelle) n’est jamais indépendante de la communauté dans laquelle l’organisme ou l’individu s’est constitué comme en « soi ».*²¹¹ La notion de « perspective » permet donc d’envisager chaque regard photographique comme un dispositif anthropologique lié à l’ensemble de la communauté sociale. Dès lors, compris comme « acte social », chaque regard photographique ne se limite pas au regard du photographe, mais s’étend au-delà de son activité individuelle. *L’individu social est déjà dans une perspective qui appartient à la communauté au sein de laquelle son soi a émergé (...). La perspective de l’individu est par conséquent celle de l’acte social – un acte qui inclut l’acte individuel mais s’étend au-delà de ce dernier.*²¹²

Les regards photographiques comme dispositifs

Mais, en tant que dispositifs, les regards photographiques conduisent également à envisager les rationalités politiques qui y sont à l’œuvre. En effet, comme le souligne Giorgio Agamben à la suite de Michel Foucault, un dispositif *résulte du croisement des relations de pouvoir et*

²⁰⁹ George Herbert Mead est convaincu que la théorie de la relativité a définitivement rendu obsolète l’idée d’objets ou d’événements définis de façon univoque, indépendamment de tout point de vue. Un objet est toujours défini/perçu par rapport à d’autres objets, dans le cadre d’une perspective (Idem, p. 55).

²¹⁰ Pour George Herbert Mead, chaque individu définit indexicalement une perspective différente de toutes les autres. Mais cela n’entraîne pas un subjectivisme irréductible : car deux individus peuvent partager une même perspective, et de façon générale une perspective commune, la perspective du groupe, est impliquée dans la plupart des perspectives individuelles. Deux individus peuvent se trouver dans des situations similaires et donc partager la même perspective eu égard à ces situations (Ibidem).

²¹¹ Idem, p. 56.

²¹² G.-H. Mead, cité par G. Garreta, *ibidem*.

de savoir.²¹³ Pour Michel Foucault, un dispositif est *toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent.*²¹⁴ Tout dispositif désigne ainsi des *stratégies de rapports de force supportant des types de savoir et supportés par eux.*²¹⁵ Un dispositif est un ensemble hétérogène de discours et de non-dits, de pratiques et de mécanismes, qui intervient de manière concertée dans des rapports de force, c'est-à-dire de manière à les orienter dans une certaine direction. Par suite, la notion de « dispositif » se rapporte à la question de la « gouvernementalité » et est une sorte de formation qui a toujours des répercussions politiques (selon Agamben, le terme de « dispositif » trouve ainsi son origine dans l'*oikonomia* – économie - développée par les pères de l'Eglise entre les deuxième et sixième siècles, afin de penser le gouvernement divin à l'écart d'un discours sur la nature de Dieu²¹⁶). Un dispositif désigne, selon lui, une *pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être* et implique par conséquent *un processus de subjectivation.*²¹⁷ Il s'agit toujours en effet de *gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter – en un sens qui se veut utile – les comportements, les gestes et les pensées des hommes*²¹⁸ et on peut nommer « dispositif » *tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.*²¹⁹ A chaque dispositif correspondrait ainsi un certain « processus de subjectivation », par lequel des sujets sont produits.²²⁰ Le problème devient alors de savoir de

²¹³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot - Rivages, 2007, p. 11.

²¹⁴ Michel Foucault, cité par G. Agamben, *op. cit.*, p. 10.

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ L'argument de théologiens comme Tertullien, Hyppolite et Irénée visait alors à distinguer un « discours de la théologie » (notamment sur la Trinité) d'un « logos de l'économie ». Selon Giorgio Agamben, leur argument peut être résumé ainsi : *Dieu, quant à Son être et à Sa substance est certainement un ; mais quant à Son oikonomia, c'est-à-dire à la manière dont Il organise Sa maison, Sa vie et le monde qu'Il a créé, Il est trine. Tout comme un bon père peut confier à son fils la responsabilité de certaines fonctions et de certaines tâches, sans pour autant rien perdre de son pouvoir et de son unité, Dieu confie au Christ « l'économie », l'administration et le gouvernement des hommes* (G. Agamben, *op. cit.*, p. 24). Par la suite, le terme *oikonomia* en vint à signifier l'incarnation du Fils ainsi que l'économie de la rédemption et du salut, *le dispositif par lequel le dogme trinitaire et l'idée d'un gouvernement divin providentiel du monde furent introduits dans la foi chrétienne.* (*Ibidem.*) Et : *à partir de Clément d'Alexandrie, [la notion d'oikonomia] se confond avec la notion de providence et finit par signifier le gouvernement salvifique du monde et de l'histoire des hommes. (...) Les « dispositifs » dont parle Foucault sont, d'une certaine manière, articulés à cet héritage théologique. Ils peuvent être reconduits à la fracture qui sépare et réunit en Dieu l'être et la praxis, la nature (ou l'essence) et l'opération par laquelle Il administre et gouverne le monde des créatures. Le terme dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être* (*Idem*, p. 25).

²¹⁷ *Idem*, p. 27.

²¹⁸ *Idem*, p. 28.

²¹⁹ *Idem*, p. 31.

²²⁰ *Tout dispositif implique un processus de subjectivation sans lequel le dispositif ne saurait fonctionner comme dispositif de gouvernement, mais se réduit à un pur exercice de violence. Foucault a ainsi montré comment, dans une société disciplinaire, les dispositifs visent, à travers une série de pratiques et de discours, de savoirs et d'exercices, à la création de corps dociles mais libres qui assument leur identité et leur liberté de sujet dans le*

quelle façon les regards photographiques conduisent à des formes d'humanité particulières et sont producteurs de subjectivations ou d'assujettissements d'un point de vue politique. Davantage que des produits de situations sociohistoriques particulières, les regards photographiques doivent-ils être envisagés comme des « machines à gouvernement » susceptibles de générer des formes d'humanité particulières ?

Délimitation de notre domaine d'étude

Nous commencerons par examiner, dans une première partie, le fonctionnement et les conditions des regards dans d'autres domaines de l'expérience humaine, afin de souligner le caractère culturel et construit de leur activité, indépendamment des pratiques photographiques. La notion de regard (précédée le plus souvent de l'article définie « le ») a fait l'objet de nombreuses études, dans plusieurs champs de recherche. Celles-ci l'abordent de multiples façons et dans des contextes scientifiques différents, mais permettent d'en éclaircir les présupposés et les fondations psychosociologiques.²²¹ Nous envisageons ainsi de déterminer les significations générales du regard mobilisé dans des « cadres » qui nous semblent symboliser des champs d'expérience, sinon réels, du moins discursifs (tels que le regard comme lieu de formation d'un paysage ; ou encore le regard du peintre). Ces significations doivent cependant nous permettre de dégager des représentations associées aux regards en général, qui pourront être aussi sollicitées dans les regards photographiques. Chaque regard photographique doit pouvoir aussi être logiquement compris comme l'expérience d'un usage particulier (appareillé) d'un regard, existant à côté d'autres expériences de regards, qu'elle peut remplacer ou seconder (mais dont on ne peut ignorer qu'elles existent indépendamment des pratiques photographiques).

Nous aborderons ensuite, dans notre deuxième partie, les différents éléments sociaux et culturels, avec lesquels chaque regard photographique se développe et sur lesquels il prend appui à chaque époque. Nous avons découpé cette étude en grandes périodes, qui sont autant de « séquences techniques », mais à l'intérieur desquelles des facteurs communicationnels permettent d'envisager plusieurs regards photographiques. Ce sont davantage des « alliages »

processus même de leur assujettissement. Le dispositif est donc, avant tout, une machine qui produit des subjectivations et c'est par quoi il est aussi une machine de gouvernement (Idem, p. 41).

²²¹ La valeur du regard dans la vie sociale, étudié dans le cadre de la « communication non-verbale », fait l'objet de l'annexe 3, pp. 63-79.

que des outils que nous avons alors voulu considérer pour chaque période.²²² Nous écartant ainsi d'une interprétation déterministe des « méthodes et techniques de transmission », qui sont parfois présentées comme de véritables *matrices des mentalités*²²³, il s'agira de s'interroger sur les sens que peuvent prendre les regards photographiques à l'intérieur de différentes pratiques photographiques et dans différents contextes sociohistoriques. Ceux-ci ne se limitent pas aux traditionnels contextes économique-politiques, mais s'étendent aussi à la prise en compte de contextes de diffusion de la photographie, ainsi que d'activités professionnelles impliquées par la photographie, ou encore à la présence d'autres médias qui l'influencent. L'étude contextuelle des regards photographiques laisse également apparaître différentes places accordées, dans chaque pratique, au « regard photographique », qui ne joue pas le même rôle et n'a pas le même statut pour chacune d'elles. Celui-ci peut être délibérément occulté, au nom de la recherche d'objectivité, par les discours scientifiques et professionnels. Un regard photographique peut aussi avoir valeur d' « expérimentation » ou de « projet », notamment dans les pratiques documentaires de la photographie. L'expérience d'un regard photographique peut également être instrumentalisée, comme dans le cas du photojournalisme. Enfin, un regard photographique peut être clairement revendiqué pour lui-même, comme dans les pratiques de la Nouvelle Vision, ou encore - quoi que pour d'autres raisons - dans le cas de certains reportages ethnographiques (comme avec Margaret Mead et Gregory Bateson). La signification dont se charge chaque regard photographique, qu'il convient de distinguer de l'intention qui existe lors de la prise de vue, semble elle-même être l'objet d'un travail de construction sociale. Il nous faudra alors distinguer un « régime trivial du regard photographique » (compris comme la simple activité de perception visuelle effectuée au moyen d'un appareil photographique), d'un « régime assumé du regard photographique » (compris comme une organisation optique dont le dispositif photographique est l'origine et dont le photographe tient compte²²⁴) et d'un « régime revendiqué du regard photographique » (où le regard photographique n'est plus subordonné à la production

²²² Avec Gilles Deleuze, nous pouvons envisager qu'une société se définit par ses alliages et non par ses outils (...) ceux-ci n'existent que par rapport aux mélanges qu'ils rendent possibles ou qui les rendent possibles (G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 114).

²²³ R. Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 52. Selon P. Beaud et L. Quéré, cette approche déterministe des techniques s'est développée, à la suite de Mumford (*Technique et civilisation*) et d'Innis, chez Mac Luhan, puis chez Régis Debray.

²²⁴ Cf. Françoise Heilbrun (dir.), *L'invention d'un regard, 1839-1918*, Paris, R.M.N., 1989 (Catalogue de l'exposition organisée à Paris pour le 150^{ème} anniversaire de l'invention de la photographie). Cette approche s'organise autour de huit sections thématiques : le négatif, le médium, la lumière, point de vue et cadrage, mouvement et instantanéité, le motif valorisé, réalisme, géométrisation et abstraction.

d'images, mais où c'est la construction d'un regard photographique qui devient la visée essentielle du travail photographique).

La diversité des éléments qui influencent les regards photographiques comme dispositifs anthropotechniques nous renvoie également à une diversité de niveaux d'analyse, afin de préciser des catégories adaptées à l'étude de « l'expérience photographique » comme expérience socioculturelle. A travers l'histoire de la photographie, c'est aussi tout un ensemble de « genres » et de « rôles » associés qui peuvent être appréhendés à partir de l'étude des regards photographiques. Pour les photographes eux-mêmes, ce sont aussi des « statuts » et des « domaines professionnels » qui structurent à chaque fois leur « champ problématique » spécifique (la photographie publicitaire, le photojournalisme local, la photographie d'agence...) Ces niveaux d'analyse semblent alors appeler un schématisme de type phénoménologique, à même de distinguer différents « plans » d'organisation et différentes logiques informationnelles à l'œuvre dans les regards photographiques.

PREMIERE PARTIE :
LE REGARD A-PHOTOGRAPHIQUE

Préambule

Le regard comme dispositif

En tant que dispositif anthropologique, le regard est une construction sociale, qui n'implique pas uniquement des éléments liés à l'environnement immédiat de l'observateur, mais aussi, plus largement, des éléments psychologiques, techniques ou culturels, qui sont pour une part intériorisés ou institués, mais qui se développent aussi dans chaque situation. L'intention de l'observateur s'inscrit ainsi à l'intérieur d'une situation intersubjective plus vaste que son seul environnement immédiat. Dans son fonctionnement, le regard est un processus organisateur, qui fait intervenir des savoirs, des savoir-faire, des habitudes, des normes, des conventions, des dispositions et des attitudes, qui se réfèrent à un arrière-plan socioculturel. Ce n'est pas seulement une « culture visuelle » (qui reste une notion à préciser) qui est activée par l'exercice du regard, mais aussi un ensemble de significations et d'activités constituant la culture de la société au sein de laquelle l'observateur se situe.²²⁵ Plusieurs approches du regard considéré en général seront ainsi abordées dans cette première partie, afin de souligner la variété des éléments culturels qui y sont sollicités.

L'unité phénoménale du regard

Nous avons ainsi d'abord cherché à rassembler différentes approches du regard développées par les sciences humaines. Celui-ci apparaît, en tant qu'objet d'étude, comme dissocié en de disciplines et champs de recherche. Ces disciplines envisagent le regard avec des méthodes ou des approches très spécialisées. Postuler qu'il existe une unité phénoménale du regard pourrait nous permettre d'unifier ces différentes approches. Cette unité phénoménale postulée ne nous conduira pas à en faire un nouvel objet transcendant, existant pour lui-même, mais à envisager les relations entre ces différentes dimensions qui interagissent dans le fonctionnement du regard considéré en général. Nous espérons ainsi montrer que l'étude de la culture visuelle ne peut s'envisager que dans un horizon anthropologique élargi.

On oublie par ailleurs dans beaucoup d'essais consacrés à la photographie, que le photographe n'est pas assimilable à un simple appareil photographique et que son travail ne s'explique pas

²²⁵ Cf. M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, Paris, Gallimard, 1985.

seulement par d'autres photographies ou par la seule histoire de ce médium technologique. Ainsi, les différentes approches du regard par les sciences humaines concernent aussi le photographe, qui est d'abord un être humain, dont le regard est appareillé. Le regard photographique cesse alors d'être un phénomène mystérieux pour devenir le « regard d'un être humain investi dans la pratique photographique ». L'hypothèse d'une unité de signification et d'une matérialité commune à toutes les explications du regard s'avère alors féconde. Elle permet en effet, d'envisager que le regard photographique se nourrit et s'alimente des caractéristiques du regard considérées par les sciences humaines. En tant qu'il appartient à une société, à une histoire et à une culture, le photographe développe un regard qui se réfère à d'autres significations du regard considéré en général, mais aussi à des éléments qui dépassent le cadre de la seule culture visuelle. Plus précisément, il faut penser que le regard photographique repose en partie sur des usages et des significations non-photographiques du regard. Bien plus, les différentes approches (spécialisées) du regard peuvent nous permettre de préciser des valeurs de celui-ci qui se trouvent investies dans le regard photographique considéré comme une pratique humaine. Celui-ci peut apparaître comme la manifestation d'autres significations du regard, mises en évidence dans d'autres contextes et qui seraient comme réinvesties dans l'activité photographique.

Le regard comme médiation

Le regard humain a encore peu été étudié par les sciences de l'information et de la communication. Considéré comme impalpable ou trop subjectif, il a été délaissé au profit de l'étude de signes ou de conduites pouvant être décrits sans ambiguïté. Certaines études de la « communication non-verbale » ont certes souligné la place du regard dans la communication²²⁶, mais c'est alors le regard facial qui est le plus souvent interprété. La signification relationnelle du regard est ainsi le plus souvent envisagée à partir de l'expérience que nous avons du regard de l'autre. Ce « regard visible » possède des significations sociologiques, culturelles ou existentielles, au même titre que l'acte de la parole ou les gestes et les postures : le regard s'inscrit alors dans un « jeu social » et est interprétable à l'intérieur d'une culture. Pour sa part, l'expérience visuelle mise en jeu dans le regard humain a moins été abordée par les sciences de l'information et de la communication. D'origine anglo-

²²⁶ Cf. sur ce point l'annexe 3, « Le regard dans la vie sociale », pp. 63-79.

saxonne, la notion de « culture visuelle » a donné lieu à des « *visual studies* ²²⁷ », mais celles-ci se limitent bien souvent à la psychologie de la vision ou au champ esthétique et assimilent la plupart du temps l'étude de l'activité visuelle à l'étude des mécanismes perceptifs ou à celle des images.²²⁸ Nous pensons, pour notre part, que le regard humain est une médiation qui possède un ancrage social et culturel. Cette médiation est devenue incontournable depuis le développement de machines de vision, mais est longtemps restée inaperçue comme médiation à cause d'un caractère « quasi-naturel » du regard humain. Considéré comme une saisie immédiate, transparente et évidente des choses, le regard humain est le plus souvent décrit comme un contact direct et spontané de la subjectivité avec le monde extérieur. Et cette « naturalité » de fonctionnement semble lui interdire la possibilité d'être étudié en tant que dispositif d'organisation ou plan d'émergence des représentations humaines.

L'activité du regard

C'est ainsi, tout d'abord, la réalité et la complexité du regard qu'il nous faut mettre en évidence. Nous pensons qu'il est possible d'envisager une « matérialité du regard », qui en fait le résultat et le lieu de rencontre d'influences et de déterminations multiples. Le regard sera alors envisagé comme le lieu (d'origine) d'agirs proprement visuels. Nous envisagerons alors plutôt le regard voyant que le regard vu, le fonctionnement du regard plutôt que la perception et l'interprétation du regard de l'autre. Le regard sera ainsi envisagé comme un processus organisateur, qui institue du sens. Considérer le regard comme « action de diriger les yeux vers quelque chose ou vers quelqu'un » nous conduira d'autre part à l'envisager comme un ensemble d'actes pouvant être investis de sens. La nature sensorielle du regard nous masque trop souvent cette dimension symbolique associée à l'action de regarder. Nous serons ainsi conduit à envisager le regard à partir de ses conditions de possibilité et de ses usages culturels, plutôt qu'à le décrire en lui-même et uniquement comme expérience visuelle isolée. Il semble alors plus juste de penser que le regard humain, en tant qu'activité, s'inscrit lui-même dans une culture et dans des mécanismes d'élaboration (et de sélection) de la réalité, à la fois symboliques, cognitifs et esthétiques.

²²⁷ Cf. à ce propos : Rudolph Arnheim, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976 ; John Berger, *Ways of seeing*, Londres, Penguin Books, 1972.

²²⁸ Sur les différentes approches de l'image, voir Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

1.1 – Le regard et le paysage

Le regard peut apparaître comme le corrélat de la notion de « paysage » pour toute une littérature qui s'est développée depuis les années 1980.²²⁹ L'examen de cette littérature peut ainsi nous instruire, au passage, sur les caractéristiques du regard en situation. Notre propos n'étant pas cependant d'examiner ici les différentes approches et acceptions du « paysage », nous nous contenterons, dans un premier temps, de définir le paysage comme une « étendue de pays qui présente une vue d'ensemble » ou comme « ce que l'œil embrasse du regard ».²³⁰ On peut ainsi parler d'un « paysage objectif » et d'un « paysage subjectif ». Outre ses éléments constitutifs (collines, haies, forêts, étendues d'eau, prairies, rochers, constructions, routes, etc.) qui le définissent sur le plan physique comme une « étendue d'espace », la plupart des auteurs s'accordent, en effet, à dire qu'un paysage ne se forme réellement comme tel que sur le plan subjectif, dans le regard d'un observateur. Mais qu'est-ce qu'un regard qui constitue un « paysage » et quelles en sont les conditions ?

« Point de vue », « hauteur de vue » et « largeur de vue »

D'un point de vue empirique, il semble qu'un « paysage » qui « s'offre » à notre regard ne soit en rien déterminé ni conditionné. Notre regard nous semble n'être limité que par le seul horizon. Et on nomme couramment « paysage » une vue relativement large qui s'étale sous nos yeux. Les paysages évoquent ainsi la plupart du temps des « vues panoramiques » associées à un « point de vue » spectaculaire. Cette notion de « point de vue » semble centrale ici. Elle implique communément une « hauteur de la vue » (une position en surplomb définissant le panorama), mais elle désigne plus précisément la position à partir de laquelle la perception visuelle s'effectue. Par ailleurs, l'étendue du paysage peut conduire également à parler d'une « longueur de la vue » ou d'une « largeur de la vue ».²³¹ Afin d'envisager

²²⁹ Des sociologues, des géographes, des ethnologues ou des anthropologues se sont intéressés à la notion de paysage, suite aux opérations d'aménagement du territoire et de remembrement. De nombreux colloques et de nombreux séminaires interdisciplinaires ont ainsi été organisés dans les années 1980, afin de favoriser une réflexion plurielle sur les conditions culturelles du paysage.

²³⁰ Formule attribuée à Vidal de la Blache ; cité par Françoise Dubost, in « La problématique du paysage », *Etudes rurales*, n°121-124, Paris, EHESS, 1991, p. 221.

²³¹ Les notions de « longueur de la vue » et de « largeur de la vue » sont développées notamment par Georges Neuray : *D'un endroit déterminé, le regard porte plus ou moins loin suivant la direction vers laquelle il se*

l'amplitude du regard, on peut aussi parler d' « espace visuel », c'est-à-dire de *la surface libre entourant l'observateur*.²³² Cette notion d' « espace visuel » est elle-même intimement liée à la « structure du paysage », qui peut être définie, selon Georges Neuray, comme *la répartition sur le territoire, perçue à partir d'un point de vue, des éléments ayant une certaine masse. Plus précisément encore, la structure est la perception par le spectateur des rapports entre les différentes masses et entre celle-ci et les espaces ouverts ; ces rapports sont créés par les dimensions, les formes respectives et la localisation des masses dans l'espace*.²³³ La notion de paysage est donc relative au « point de vue » occupé par l'observateur, et déterminant (précisément) son regard. Ainsi, selon Gérard Lenclud, *un paysage n'est constitué comme paysage que par le regard qui s'attache à lui*.²³⁴ Plus exactement, si l'on analyse le paysage d'un point de vue subjectif, le rôle du regard est de « constituer » le paysage, quant à sa réalité et quant à son identité : *il faut qu'un site soit vu pour être dit paysage. Un paysage n'a aucune identité hors du mouvement d'une perception, d'une perception qui part d'un point de vue. Le paysage est un lieu, mais un lieu isolé par le regard ; un site, mais un site contemplé ; un espace, mais un espace cadré ; un donné, mais un donné reconstruit par une analyse visuelle ; une découpe du monde, mais une découpe signifiante*.²³⁵ Ce passage, s'il vise à distinguer la notion de « paysage » de celles de « lieu » ou encore d' « espace », nous apprend indirectement beaucoup de choses sur les caractéristiques couramment attribuées à un regard : 1/ un regard est d'abord le résultat d'une mobilité (l'auteur parle du « mouvement d'une perception »), qui est celle des yeux.²³⁶ Cette mobilité lui donne le statut d'une activité libre. 2/ en tant que perception visuelle, un regard renvoie nécessairement à un « point de vue », à partir duquel on peut dire que le sujet percevant *embrasse* le paysage (et se

tourne. La vue la plus longue sera appelée « vue majeure » ; les autres sont dites « mineures ». Selon la topographie, la vue majeure s'étend sur plusieurs kilomètres ou, au contraire, se limite à quelques centaines de mètres (...) mais si toutes les vues sont courtes, la plus longue ne dépassant pas 200 mètres environ, il n'y a plus de vue majeure, ni même de paysage (G. Neuray, Des paysages. Pour qui ? Pourquoi ? Comment ?, Gembloux, Presses Agronomiques de Gembloux, 1982, p. 27). Le comportement de l'œil vis-à-vis de la largeur de la vue est plus complexe que par rapport à la longueur. Les vastes panoramas qui offrent des vues lointaines dans toutes les directions sont très recherchés (...) L'angle de vision détermine la portion de territoire que couvrent les vues majeures et mineures. Si celles-ci comportent dans la zone de paysage proprement dit des éléments très différents, il est plus intéressant, puisque notre esprit est incapable de saisir simultanément plusieurs points d'appel, de les isoler les uns des autres par un cadrage approprié qui ainsi rétablit l'unité dans la diversité, base même de l'harmonie (Idem, p. 30).

²³² *Idem*, p. 47.

²³³ *Idem*, p. 85.

²³⁴ G. Lenclud, « L'ethnologie et le paysage », in *Paysage au pluriel*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 4.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ Mikael Dufrenne voit dans cette mobilité des yeux un des principaux signes de la primauté de la vue parmi les cinq sens : *la vue doit à l'œil d'être le plus prestigieux des sens. A la différence de l'oreille, l'œil manifeste son activité ; il est mobile et comme agile, quitte à devoir entraîner la tête dans son mouvement...* (M. Dufrenne, *L'Oeil et l'oreille*, Québec, L'hexagone, 1987, p. 37).

l'approprié déjà en quelque sorte sur un mode symbolique) avant de le parcourir physiquement (et parfois à la place de ce parcours). Ce « point de vue » évoque également la représentation des décors naturels à partir d'une fenêtre (*veduta*) chez les peintres flamands, à laquelle la notion de « paysage » est elle-même liée.²³⁷ 3/ un regard isole un lieu, l'extrait d'un continuum d'expériences aussi bien que d'un ensemble d'autres facteurs plus ou moins voisins. Le regard aurait alors la capacité de faire apparaître une vue-tableau, de la constituer comme représentation/paysage. 4/ le « paysage » réclame un certain regard « contemplatif » pour apparaître (c'est-à-dire un regard « désintéressé » et absorbé dans la seule expérience perceptive). Cette « contemplation » renvoie à une « attitude esthétique » qui exclut toute action. 5/ regarder consiste à cadrer, c'est-à-dire à enclore une représentation dans des limites. Ce cadrage implique l'émergence et l'organisation d'une représentation cohérente (composition) à partir des éléments ainsi rassemblés. Il consiste également à sélectionner ce qui est montré ou encore à *soustraire au regard une partie de la vision*.²³⁸ 6/ un regard effectue une analyse (ou encore une décomposition d'un tout en ses éléments constitutifs), en vue de reconstruire le réel perçu. Un regard apparaît alors comme une activité à part entière, qui organise la perception à partir d'un réel extérieur prédonné. 7/ un regard sélectionne des éléments et effectue une découpe en fonction de la reconnaissance d'une entité « signifiante » (mais cette entité peut être aussi bien : une cohérence, une pertinence, une structure, une forme ou une figure).

Le regard comme structure structurante

Un regard n'est donc pas un simple enregistrement d'informations visuelles, mais une véritable structure structurante : il apparaît comme structurant lui-même une observation, au moyen d'une distanciation, qui permettrait à une perception d'accéder par là-même à la catégorie de « paysage ». Un regard serait ainsi une médiation, transformant l'étendue naturelle visible en une représentation visuelle particulière organisée et construite. Toutefois,

²³⁷ Georges Duby souligne ainsi, à propos du « paysage », que *le mot entre dans l'usage écrit au XVI e siècle pour désigner une « étendue de pays », « que l'on voit d'un seul aspect » dit Littré (...). Au cours du XVII e siècle, le terme pris une signification nouvelle qui très vite l'emporta sur la première. On entendit désormais par paysage un « tableau » qui, selon Littré, « a pour objet la représentation de sites champêtres » (...). La dérive du sens suit avec quelque retard l'apparition en Europe, et d'abord aux Pays-Bas, d'un genre pictural nouveau, les peintres, et Rubens fut l'un des premiers, ayant décidé de reproduire à l'intérieur d'un cadre rectangulaire, l'image de ce que l'œil pourrait, comme à travers une fenêtre, percevoir d'une « étendue de pays » (G. Duby, « Quelques notes pour une histoire de la sensibilité au paysage », in *Etudes rurales*, n°121-124, op. cit., p. 11).*

²³⁸ A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, Quadrige, 2002, p. 120.

proposant ensuite de dépasser la dichotomie entre un « paysage objectif » et un « paysage subjectif », Gérard Lenclud soutient qu'un regard implique une conscience et consiste à attribuer une personnalité à un fragment du monde sensible : *plutôt que d'affirmer que le paysage (...) est tout à la fois un donné et un perçu, mieux vaudrait énoncer que c'est un donné tel qu'il est perçu, un fragment de monde sensible tel qu'il est pourvu de personnalité par une conscience.*²³⁹ Cela permet d'envisager un regard comme une opération *dûment évaluative*²⁴⁰, impliquant l'existence de « modèles » et *le jeu d'une idéalisation*. Il semble en effet que l'affirmation « ceci est un paysage » implique toujours la reconnaissance d'images acquises antérieurement à la perception présente. Il est alors possible de convenir avec cet auteur que *le paysage serait un existant institué en fonction d'un devoir-être. Il est par conséquent de l'ordre de la valeur bien plus que du fait et relève d'une normalisation.*²⁴¹ Un regard qui reconnaît un paysage semble alors dépasser le simple cadre de la perception visuelle pour constituer une véritable « attitude esthétique », culturellement définie. Ainsi, par exemple, dans notre culture occidentale, *le paysage ne se conçoit pas sans qu'ait préexisté une forme quelconque de composition.*²⁴² Par suite, la notion de paysage semble ainsi liée à l'élaboration d'une représentation de celui-ci. A. Roger a qualifié ce mouvement par l'expression « artialisation du paysage » : pour qu'il y ait production du paysage, il faut ainsi une *artialisation d'une part in situ et in visu d'autre part. L'artialisation in situ signifie la transformation de l'espace naturel qui de territoire ordinaire devient paysage ; quant à l'artialisation in visu elle rend compte de la codification esthétique inconsciente qui fait de l'objet regardé un tableau paysager.*²⁴³

L'institution culturelle du regard

Cette institution esthétique du paysage par un regard nous conduit à envisager celui-ci comme étant culturellement déterminé. Augustin Berque souligne ainsi que toutes les cultures humaines ne reconnaissent pas des paysages et que cette disposition visuelle ne se rencontre qu'en Chine (à partir du IV^e siècle de notre ère) et en Europe (à partir du XV^e siècle), et

²³⁹ G. Lenclud, *op. cit.*, p. 5.

²⁴⁰ *Idem*, p. 9.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² Jacques Cloarec et Pierre Lamaison, « les sociétés exotiques ont-elles des paysages ? », in *Etudes rurales*, n°121-124, *op. cit.*, p. 152.

²⁴³ M. Berlan-Darqué et B. Kalaora, « du pittoresque au 'tout paysage' », in *Etudes rurales*, n°121-124, 1991, p. 185.

encore dans des sens différents. Au-delà de la constitution d'une esthétique, la notion de paysage lui semble liée aux rapports pratiques que chaque société entretient avec son environnement : *les sociétés interprètent leur environnement en fonction de l'aménagement qu'elles en font, et, réciproquement, elles l'aménagent en fonction de l'interprétation qu'elles en font.*²⁴⁴ Dans cette perspective, la notion de paysage apparaît comme *une entité relationnelle, qui engage toute notre sensibilité. Le paysage n'existe pas en dehors de nous, qui non plus n'existons hors de notre paysage.*²⁴⁵ Berque souligne ainsi que l'apparition de la sensibilité au paysage, comme *modalité visuelle de notre relation à l'environnement*²⁴⁶, évolue et s'inscrit dans une perspective culturellement et historiquement déterminée. C'est la visualisation occidentale de la Nature, qui a été possible grâce à cette catégorie du paysage, qu'analyse par ailleurs Anne Cauquelin. Celle-ci constitue pour nous un « aller de soi » perceptif qui repose en premier chef sur *l'écran symbolique de la perspective*²⁴⁷ (mais implique aussi une *éducation permanente des manières de voir et de sentir*²⁴⁸) et auquel nous ne prêtons pas attention, bien qu'il soit au cœur de notre perception.²⁴⁹ Ainsi, alors que nous pensons percevoir la nature telle qu'elle est, celle-ci ne se donne en fait à nous qu'à travers une série d'images artificielles²⁵⁰, de tableaux, de *schémas mentaux*, de *projections antérieures*, de *générations de regards*, et en ayant recours à notre *arsenal culturel*.²⁵¹ La peinture « de paysage » du XV^e siècle serait la véritable « invention » de cette possibilité culturelle de voir des paysages.²⁵² Ainsi, depuis le XV^e siècle, au-delà de la représentation picturale du paysage, c'est un « ordre » qui s'installe, établissant *l'équivalence d'un artifice et de la nature*²⁵³ : *ce qui est donné à voir, le paysage peint, est la concrétisation du lien entre*

²⁴⁴ A. Berque, *op. cit.*, p. 17.

²⁴⁵ *Idem*, p. 27.

²⁴⁶ A. Berque, in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 16.

²⁴⁷ A. Cauquelin, *op. cit.*, p. 108.

²⁴⁸ *Idem*, p. 7.

²⁴⁹ A. Cauquelin va jusqu'à désigner le paysage comme un *a priori* : *Il s'agit bien ici, avec le paysage, d'un a priori (la forme symbolique qui filtre et cadre nos perceptions du paysage), mais cet a priori est inclus dans un système d'orientations et de valeurs accordées, produit d'une genèse* (A. Cauquelin, *op. cit.*, p. 135).

²⁵⁰ *Le paysage n'est « naturel » qu'au prix d'un artifice permanent* (*Idem*, p. 1).

²⁵¹ *Idem*, p. 17.

²⁵² *Pris dans le contexte de la seule peinture, le paysage se ramènerait donc à une représentation figurée, destinée à séduire l'œil du spectateur, par le moyen de l'illusion perspectiviste. L'inépuisable richesse des éléments naturels trouverait un lieu privilégié, le tableau, pour paraître dans l'harmonie cadrée d'une forme et inciterait alors à s'intéresser à tous les aspects de la Nature, comme à une réalité à laquelle le tableau donnerait accès* (*Idem*, p. 29).

²⁵³ *Pour les Occidentaux que nous sommes, le paysage, c'est bien, en effet, « de la nature ». L'image, construite sur l'illusion de la perspective, se confond avec ce dont elle serait l'image. Légitime, la perspective est aussi dite « artificielle ». Ce qui est alors légitimé, c'est le transport de l'image sur l'original, l'une valant pour l'autre. Mieux, elle serait la seule image-réalité possible, elle adhérerait parfaitement au concept de nature, sans écart. Le paysage n'est pas une métaphore pour la nature, une manière de l'évoquer, mais il est réellement la nature* (*Idem*, p. 30).

les différents éléments et valeurs d'une culture, liaison qui offre un agencement, un ordonnancement et finalement un « ordre » pour la perception du monde.²⁵⁴ Selon Cauquelin, cette invention n'est possible que dans la mesure où, pour la première fois, la peinture cessait d'être au service d'un récit, d'un « sujet » ou d'un *logos*.²⁵⁵ Pour Lenclud, l'apparition de la sensibilité au paysage comme genre pictural dans la culture occidentale n'aurait également été possible qu'à partir d'une esthétique « laïcisée ».²⁵⁶ Enfin, en tant qu'elle vise à instaurer une cohérence de la vision, la peinture de la Renaissance doit instaurer, selon Cauquelin, « un protocole d'accord » entre « l'impression des sens » et « la connaissance des lois de la réalité nécessaire ».²⁵⁷ En définitive, on peut préciser que, désormais, *par la fenêtre peinte sur la toile illusionniste on voit ce qu'il faut voir : la nature des choses montrées dans leur liaison*.²⁵⁸

Le regard « non-paysager »

Mais tout regard n'institue pas des paysages. Il nous faut ainsi envisager d'autres rapports visuels à l'espace qui se distinguent de l'« attitude esthétique » qui produit le paysage dans notre tradition occidentale. Même lorsqu'il s'agit d'une observation exercée depuis un point

²⁵⁴ *Idem*, p. 6.

²⁵⁵ Anne Cauquelin rappelle dans le premier chapitre de sa seconde partie (« la nature économe ») que l'antiquité grecque n'avait ni mot ni chose ressemblant à ce que nous appelons « paysage », figurant la Nature. Ainsi, même considérée comme « milieu » déterminant le comportement des animaux, *cet environnement ne présente aucun caractère par quoi il pourrait valoir par lui-même. Enveloppe des corps qu'il contient, ce n'est pas un « monde » (...)* En revanche, le « monde » de la Nature, celui que les Grecs ont présent à titre d'évidence comme implicite de leur vision, leur « monde », est celui du Logos, cette raison langagière qui traverse les choses de part en part et qui instaure une entente, une écoute plutôt qu'une visualisation des objets de ce monde. (pp. 37-38). Dès lors, les représentations de la Nature dans l'antiquité grecque étaient toujours au service de la représentation d'une fable ou d'une narration, servant de décor ou d'illustration à celle-ci, et n'ayant jamais d'intérêt pour elles-mêmes.

²⁵⁶ *Afin que naisse, en Europe du Nord tout au moins, le paysage en tant qu'œuvre peinte, répondant à des attentes, il aurait fallu que les éléments de l'espace représentés cessent d'être considérés comme des signes, renvoyant donc à autre chose qu'eux, pour devenir des images pleinement signifiantes en elles-mêmes, à la façon dont les mots fonctionnent dans la poésie (Sartre 1948). La formation d'une esthétique 'laïcisée' aurait été nécessaire : le rocher, l'arbre, le cours d'eau devaient se suffire à eux-mêmes (G.Lenclud, op. cit., p. 12).*

²⁵⁷ *Organiser et constituer la cohérence du point de vue, ce serait montrer que l'on voit ce que l'on voit : c'est-à-dire l'état des choses telles que la raison connaissante les appréhende. Il s'agit donc bien d'interposer, entre l'impression des sens et la connaissance des lois de la réalité nécessaire, un protocole d'accord : un « cadre » ou une « forme » qui les unisse fortement de telle manière que l'une ne puisse se passer de l'autre et vice versa (A. Cauquelin, op. cit., p. 72).*

²⁵⁸ *Ce qu'on voit alors ce ne sont pas les choses, isolées, mais le lien entre elles, soit un paysage. Les objets, que la raison reconnaît séparément ne valent plus que par l'ensemble proposé à la vue. Car l'invention de la perspective donne les règles d'une réduction et d'un rassemblement. Toute la nature (l'en-dehors) est là, dans une présentation qui en réduit la dimension à ce qui peut être capté dans le faisceau visuel ; mais cette réduction ne se peut que si la totalité est maintenue, l'unité constituée – une unité mentale, c'est-à-dire une construction. La raison, critère du vraisemblable prérenaissant, est devenue logique visuelle (Idem, p. 74).*

de vue englobant une large étendue, la motivation esthétique peut n'être pas seule en cause. Maurice Bloch raconte ainsi que les Zafimaniry de Madagascar, vivant dans un environnement de montagnes et de forêts, ont coutume d'observer leur vallée depuis un point de vue panoramique et par temps clair. Mais cette observation se distingue pour eux d'une simple contemplation esthétique et repose sur un symbolisme social. L'observation depuis ce point de vue leur permet en effet d'apercevoir les « maisons » construites sur les hauteurs, qui symbolisent pour eux l'inscription des lignées familiales : *chaque mariage « vivace » se mue en un objet permanent et durable, la maison du couple fondateur. Réussir, c'est donc transformer son mariage en trait pérenne de la société et du paysage, la maison étant la matérialisation de ce succès.*²⁵⁹ Regarder le panorama ne vise donc pas ici d'abord à admirer la beauté du paysage, mais surtout à faire œuvre de mémoire, puisque c'est l'occasion d'apercevoir une sorte d' « incarnation symbolique » de sa famille et de ses ancêtres.

Tout regard ne dépend donc pas d'une sensibilité esthétique, mais avant tout et surtout d'une relation ou d'un mode d'être au monde culturellement construit. Il semble bien qu'il y ait une solidarité entre les individus d'une société et leur environnement, qui puisse être envisagée indépendamment du seul critère esthétique, et qui s'ancre, plus fondamentalement, sur le type de relation que cette société développe avec le monde.²⁶⁰ Augustin Berque propose de parler de « proto-paysage » pour évoquer un dénominateur commun à toutes les cultures, sur lequel chacune élabore ensuite les formes de sa propre sensibilité, ses propres catégories et ses propres concepts. Plutôt que de parler de « paysage », Berque propose également d'employer le mot « milieu » (*dans le sens : relation d'une société à son environnement*²⁶¹) : celui-ci est construit par l'ensemble des médiations qui s'établissent entre ses constituants subjectifs autant qu'objectifs, le paysage étant l'une d'elles. Seulement, *l'ensemble de ces médiations (le milieu) est animé d'un certain sens, qui fait que le milieu évolue. J'appelle ce sens médiance.*²⁶²

²⁵⁹ M. Bloch, « Devenir le paysage », in *Paysage au pluriel*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 95.

²⁶⁰ Augustin Berque rappelle ainsi que, alors que la notion de « paysage » était absente dans l'Inde classique, le mot sanskrit *cara* désignait le « milieu de vie » ; désignant un pays et ses ressources alimentaires et médicinales - c'est-à-dire un territoire en rapport davantage avec le ventre qu'avec les yeux (*op. cit.*, p. 18).

²⁶¹ *Idem*, p. 27.

²⁶² *La médiance anime donc le paysage. On peut à cet égard la considérer comme un équivalent de ce que les Chinois ont appelé l' « intention » (yi) du paysage ou la « propension » des choses. Elle transcende en effet la scission moderne du sujet et de l'objet, en imprégnant de notre subjectivité le monde qui nous entoure, et en nous engageant réciproquement dans la tendance objective de ce monde (notre milieu). Ni subjective ni objective, par conséquent la médiance est trajective. Elle réalise une trajection, c'est-à-dire la conjugaison, au cours du temps de l'histoire et dans l'espace des milieux, des facteurs subjectifs et des facteurs objectifs qui concourent à élaborer les milieux. Empreint donc à la fois de médiance et d'historicité, le paysage est trajectif. Ce n'est ni une donnée objective, ni une illusion subjective. Voilà pourquoi il n'existe pas toujours ni partout*

On peut par ailleurs penser qu'un regard est déterminé par le type d'activité de celui qui l'exerce. C'est en fait surtout le rapport de l'observateur avec l'environnement particulier qu'il observe qui influence son regard.²⁶³ Pour un même territoire, les regards semblent ainsi différents d'un usager à l'autre. C'est le rapport à l'espace qui diffère, puisque le montagnard semble interpréter directement les signes dans la nature, là où le randonneur ou le naturaliste aura recours à un manuel ou à un « guide illustré ». Dans le cas du montagnard, il s'agit d'une « connaissance intime », qui se fonde sur un *habitus* et *qui peut sans peine rester dans le non-dit, dans le non-représenté*. On peut parler alors d'un savoir qui *relève d'une économie fondamentalement différente du regard paysager ou technicien, qui se réfère moins à un espace (pratiqué, parcouru et vécu au quotidien) qu'à des représentations, esthétisantes, naturalistes ou techniques*.²⁶⁴ Le regard qu'un montagnard porte sur son environnement est un « regard pratique », qui semble directement tourné vers l'action et qui prend la forme d'un *habitus* comparable à un « tour de main ». Mais surtout, s'appuyant sur un vécu, ce regard semble indissociable d'une situation et d'une existence humaine qui prend l'environnement comme « cadre de vie », s'opposant ainsi à toute distanciation, essentielle dans la constitution d'une représentation du paysage. Ainsi, il est même possible d'aller jusqu'à penser que la catégorie mentale de paysage n'a pas de sens pour les populations locales, et l'on doit davantage parler d'un « rapport global au territoire », s'exprimant dans un très ancien « savoir-faire » ou encore d'un *mode spécifique d'action sur l'espace*.²⁶⁵ Et, à la suite de R. Williams, de nombreux auteurs admettent qu'*une terre qu'on travaille n'est presque jamais un paysage*.²⁶⁶ Gérard Lenclud voit une portée sociologique dans cette affirmation de Williams. En effet, selon ce dernier, la constitution d'une étendue d'espace en paysage appelle *un observateur conscient qui ne se contente pas de regarder mais qui a conscience de le faire comme une expérience en soi et qui dispose des analogies et des modèles importés*

(bien qu'il y ait toujours et partout un environnement à voir), tout en existant réellement pour les êtres qui sont engagés dans la médiance et l'historicité propres à certains milieux, à certaines époques (Ibidem).

²⁶³ A l'occasion d'une étude menée en Savoie, Thierry Coanus rapporte que *ce qui constitue pour le randonneur le 'paysage', avec ses dimensions esthétique, scientifique et/ou naturaliste, est pour le montagnard une sorte de 'texte' qu'il déchiffre 'à livre ouvert'*. *Qu'il s'agisse de l'avancement de la saison (en fonction de l'inclination des ombres, et de la qualité de la lumière à une heure donnée), de la précocité ou du retard des récoltes (selon la quantité de neige restée visible au printemps, à hauteur des premiers alpages, par exemple), il dispose d'une multitude de 'repères' dans un environnement dont il connaît avec finesse les caractères, non sur un mode savant et distancié, mais sur celui de la connaissance intime* (T. Coanus, « paysage, risque naturels et intérêts locaux », in *Paysage au pluriel*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 145).

²⁶⁴ *Idem*, p. 146.

²⁶⁵ *Idem*, p. 147.

²⁶⁶ R. Williams, *The country and the city*, Londres, Chatto and Windus, 1973 ; cité par G. Lenclud, *op. cit.*

d'ailleurs pour appuyer et fonder cette expérience.²⁶⁷ Et, selon Gérard Lenclud, *cet observateur n'est autre que le propriétaire conscient, à qui est due l'invention élitaire du landscaping anglais.*²⁶⁸ Le « regard paysager » serait ainsi le résultat de données sociologiques et une « invention » découlant d'un autre rapport non laborieux à la terre.²⁶⁹

Cependant, l'absence de possibilité (aussi bien psychologique que sociologique) de constituer un paysage signifie-t-elle qu'il n'y ait pas ici la formation culturelle d'un autre type de regard ? Il nous faut rester prudent, car le fait que certaines situations ne conduisent pas à la constitution d'un paysage, par manque de cette « distance critique », ne signifie pas qu'un regard ne puisse pas se développer selon d'autres modalités ou d'autres cadres. Même un « regard pratique » semble d'abord, comme tout regard, impliquer une attention ou une manière de régler notre perception. Cette attention est là aussi sélective : *ce que nous sélectionnons pour y prêter attention est dicté par les objectifs qui nous occupent à ce moment-là. Nos actions sont généralement dirigées vers un but. Afin de réaliser ce but, l'organisme veille d'un regard pénétrant à apprendre ce qui dans l'environnement constituera une aide et ce qui sera dommageable.*²⁷⁰ On peut même alors parler d'une « disposition » qui guide notre attention dans les directions qui sont pertinentes quant à nos objectifs.²⁷¹ Plus généralement, *nous voyons habituellement les choses de notre monde en fonction de leur utilité pour favoriser nos objectifs ou de leur capacité à y faire obstacle.*²⁷² Cela implique conjointement que nous ne voyons pas les objets pour eux-mêmes, mais qu'ils ne nous intéressent que relativement au but qu'ils nous permettent d'atteindre. *Du point de vue de l'accomplissement de mes objectifs, il serait stupide et superflu de m'absorber dans l'objet lui-même... Ainsi, quand notre attitude est pratique, nous ne percevons les choses que comme moyens pour un certain but qui se situe au-delà de l'expérience qui consiste à les percevoir.*²⁷³ Dans cette perspective instrumentale du regard, voir consiste à identifier en vue

²⁶⁷ *Idem* ; cité par G. Lenclud, *op. cit.*, p. 14.

²⁶⁸ G. Lenclud, *op. cit.*, p. 14.

²⁶⁹ Ainsi, *le paysage serait le produit d'un regard étranger au lieu, dégagé en quelque sorte. Là où l'homme vit ses travaux et ses jours, là où il est attaché, il ne songe pas à élaborer une représentation paysagère de l'espace. Il entretient cet espace, il le préserve, il le soumet à un ordre inscrit dans sa tête, il le décore même et l'embellit, mais les schèmes conceptuels qui guident son regard (les « analogies » et « modèles » de Williams) et insèrent des jugements de valeur dans son analyse visuelle ne produisent pas le déclic mental qui transforme instantanément un lieu en paysage (...) le regard qui paysage procède d'une attitude de distance critique à l'égard des sites observés et commandent l'adoption d'un point de vue. (Ibidem).*

²⁷⁰ Jerome Stolnitz, « l'attitude esthétique », in *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 103.

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² *Idem*, p. 104.

²⁷³ *Ibidem.*

d'une action ou d'une réaction, mais la vision n'est jamais la fin du regard. Bien plus, avec l'habitude, cet usage du regard tend lui-même à ne plus être conscient et à s'effectuer de manière quasi-automatique. Dès lors, nous proposons, au moins à titre d'hypothèse de travail, d'affirmer dès à présent que le regard peut se comprendre selon deux régimes de fonctionnement : une version « esthétique » du regard (qui implique un point de vue, un détachement et une distance critique et qui est responsable de la constitution du « paysage ») et une version « pratique » du regard (pour lequel le parcours, l'attachement au territoire, l'implication dans l'action, le fait d'habiter ou de vivre au quotidien dans l'espace observé, empêchent l'adoption d'un point de vue et d'une distance critique).

Perception et savoir implicite

Afin de préciser les règles de fonctionnement, les valeurs et les mécanismes à l'œuvre dans ce « regard pratique », nous avons cherché les mentions d'une activité d'observation dans des récits ethnologiques. Dans *Les derniers rois de Thulé*, Jean Malaurie explique l'importance capitale de l'observation et de l'analyse climatique pour les esquimaux, pour prévoir la chasse notamment : *hommes de la nature, ces primitifs suivent et interrogent le vol des oiseaux migrants, le mouvement et la forme des nuages, la lune et ses halos, les étoiles plus ou moins brillantes selon la brume, les moindres nuances des avant-saisons, la fonte de la toundra glacée, les mouvements relatifs du littoral et de la mer à partir de repères naturels, blocs d'éboulis ou caches de pierres. La profondeur du dégel, les glissements de boue, les itinéraires fluctuants des lièvres et des renards, le retard ou la précocité des vols de guillemots, signes de froid ou de chaud, sont soigneusement relevés dans leur esprit.*²⁷⁴ Là encore, comme chez le montagnard de Savoie, l'insertion dans l'environnement (la non-distanciation) semble aboutir à un « savoir implicite » fondé sur l'observation, où l'apparition de tel phénomène « fait signe », dans le cadre d'une connaissance approfondie de la vie sur la banquise. L'observation permet également de se repérer dans l'espace, mais aussi dans l'avancement des saisons. Il convient alors de reconnaître que, s'il est tourné vers l'action (l'orientation, la prévision ou toute autre conduite pratique), ce regard non distancié fait lui aussi l'objet d'un apprentissage empirique.

²⁷⁴ J. Malaurie, *Les derniers rois de Thulé*, Paris, Plon, 1975, p. 148.

Interprétation et reconnaissance

Tout regard, même pratique, semble donc être une interprétation des données visuelles. Il faut d'emblée préciser, comme nous l'avons vu, que cette interprétation n'est pas seulement une « déformation » (si fréquemment attribuée au regard), mais qu'elle est sollicitation de schémas interagissant avec la perception visuelle. Ainsi, celle-ci varie selon les cultures (selon les modes de vie, selon les époques...). Cette nature interprétative du regard implique qu'il n'existe pas de « regard naïf » ou de « regard naturel » : *il n'existe pas d' « immaculée perception » (selon la formule de Marshall Sahlins). La vision ne nous introduit pas dans un monde tout fait ; elle nous donne une description d'objets préalablement structurés par la vision elle-même ou, plus exactement, par les schèmes conceptuels qui la guident.*²⁷⁵ Certains auteurs parlent d'un *filtre perceptif*²⁷⁶, fondé sur la reconnaissance et la mémoire, qui fait que la perception visuelle n'est jamais une simple réception passive d'informations, mais un traitement des données. On peut également noter que toute vision se fonde toujours sur une vision antérieure.²⁷⁷ Ensuite, considérer la perception comme une interprétation, semble impliquer également que la perception associe aux choses vues des entités non visuelles, qui forment une « grille interprétative » à travers laquelle des noms, des qualités, des mesures ou encore des rapports, sont attribués aux percepts.

L'approche cognitive de la perception visuelle

Plus fondamentalement, la question de l'interprétation (à l'intérieur du fonctionnement de la perception) renvoie à un débat théorique. Au départ, on peut en effet considérer que les théories décrivant le fonctionnement de la perception visuelle se divisent traditionnellement

²⁷⁵ G. Lenclud, *op. cit.*, p. 8.

²⁷⁶ *La perception de l'espace est influencée par des traits humains instinctifs, par des représentations collectives culturelles et sociales, et par des caractéristiques individuelles. Cet ensemble constitue le filtre perceptif qui interviendra d'ailleurs, comme l'a montré Brunet, à chaque stade du processus perception-comportement.* Et, p. 62 : *La perception du monde réel donne, à cause du filtre perceptif (dénommé capacité et modes de perception dans le schéma de Brunet), une image déformée de la réalité : c'est l'image du réel. 'plutôt que d'image, on pourrait, propose Brunet, aussi bien parler de message reçu : le monde réel est l'émetteur, l'observateur est le récepteur et le filtre de la perception « épure » le réel tout en y introduisant le « bruit » (...)* Aux modifications qu'on fait subir au réel, à cause du filtre perceptif, s'ajoutent d'autres causes d'erreur. Une des plus fréquentes est une mémoire infidèle, ou inexacte, par suite de l'oubli ou de modifications subies par l'image conservée. La réalité est continuellement confrontée à la mémoire, non pas seulement pour appréhender une modification ou un changement, mais tout simplement pour identifier ce que l'on voit (G. Neuray, *op. cit.*, p. 50).

²⁷⁷ *Un objet perçu est un objet refiguré, pourvu d'attributs déjà sus. On ne voit tout de suite que ce qu'on reconnaît* (G. Lenclud, *op. cit.*, p. 8).

en deux grands ensembles : celles qui pensent que *le monde extérieur a des propriétés pré-données. Ces propriétés existent en elles-mêmes avant de projeter leur image sur le système cognitif, et la tâche de ce dernier est de les reconstituer de manière appropriée*²⁷⁸ (théorie de la perception que l'on peut qualifier comme « réaliste ») ; et celles qui soutiennent que « le système cognitif projette son propre monde et la réalité apparente de ce monde n'est que le reflet des lois internes du système²⁷⁹ » (théorie de la perception que l'on peut qualifier comme « idéaliste »). Or, afin de tenir compte du fait que « le paysage n'est ni 'en dehors' de l'individu qui le regarde ni à l' 'intérieur' du même » (mais qu'il est bien plutôt « le produit aléatoire d'une structure d'interaction, pouvant ou non s'établir, ou d'un couplage structurel, nécessitant un branchement²⁸⁰ »), Lenclud et beaucoup d'autres auteurs sont conduits à envisager une théorie de la perception qui se démarque à la fois d'une position réaliste (ou objectiviste) et d'une position idéaliste (ou subjectiviste) de la perception et qui se réfère au cognitivisme. Ce point de vue intermédiaire consiste à penser que les propriétés perçues ne sont pas « là au-dehors » (c'est-à-dire *indépendantes de nos capacités perceptives et cognitives*²⁸¹), mais qu'elles ne sont pas non plus « ici à l'intérieur » (c'est-à-dire *indépendantes de notre environnement biologique et de notre monde culturel*.²⁸²) Ainsi en est-il, dans le domaine de la perception, des catégories de couleur notamment.²⁸³ Toutefois, pour les cognitivistes, il s'agit, plus généralement encore, d'étudier la cognition, non comme reconstitution ou projection, mais comme *action incarnée*²⁸⁴, ou encore comme *enaction*. Cette notion permettant d'envisager la perception comme « une action guidée par la perception » et de souligner que *les structures cognitives émergent des schèmes sensori-moteurs récurrents qui permettent à l'action d'être guidée par la perception*.²⁸⁵ L'intérêt de cette position théorique est ainsi de penser la perception comme intégrée au vécu d'un sujet

²⁷⁸ F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 233.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ G. Lenclud, *op. cit.*, p. 5.

²⁸¹ F. Varela *et alii*, *op. cit.*, p. 234.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Contrairement à ce qu'affirment les tenants du point de vue objectiviste, les catégories de couleur relèvent de notre expérience ; à l'inverse de ce que soutiennent les partisans de la position subjectiviste, les catégories de couleur se situe dans le monde biologique et culturel que nous partageons. La couleur, en tant qu'exemple paradigmatique, nous permet ainsi de nous rendre compte qu'à l'évidence ... le monde et le sujet percevant se déterminent l'un l'autre (Ibidem).*

²⁸⁴ *Par le mot incarnée, nous voulons souligner deux points : tout d'abord, la cognition dépend des types d'expériences qui découlent du fait d'avoir un corps doté de diverses capacités sensori-motrices ; en second lieu, ces capacités individuelles sensori-motrices s'inscrivent elles-mêmes dans un contexte biologique, psychologique et culturel plus large. En recourant au terme action, nous souhaitons souligner une fois de plus que les processus sensoriels et moteurs, la perception et l'action sont fondamentalement inséparables dans la cognition vécue. En effet, elles ne sont pas associées chez les individus par simple contingence ; elles ont aussi évolué ensemble (Ibidem).*

²⁸⁵ *Idem*, p. 235.

qui ne se réduit pas à une conscience. Dès lors, l'interprétation est plutôt intégrée au fonctionnement sensori-moteur de la perception visuelle, sous la forme de « structures cognitives » non conscientes : *le cognitivisme postule des processus mentaux ou cognitifs dont nous sommes non seulement inconscients, mais dont nous ne pouvons pas être conscients (...)* *Nous ne sommes pas simplement inconscients des règles qui dictent la production des images ou des règles qui dirigent le traitement visuel ; nous ne pouvons pas être conscients de ces règles.*²⁸⁶ Ces « structures cognitives » émergent du vécu de la personne.²⁸⁷ C'est sur cette base théorique qu'une perception culturelle (en quelque sorte « intégrée ») du paysage par le regard est pensable, comme mise en œuvre de structures cognitives émergentes d'interactions sensori-motrices avec l'environnement et avec les modes de représentation de la Nature (notamment la peinture et le dessin). Cette approche permet de penser le regard autrement que comme une activité subjective.

Au moyen de cette réflexion sur la manière dont le regard produit le paysage, nous sommes d'emblée confronté à la complexité des questionnements autour de la nature du regard, comme à la diversité de ses conditions et des déterminations qui peuvent l'influencer. L'autre du « regard esthétique » semble envisageable sous la forme d'un « regard pratique », qui invite à considérer l'exercice d'un regard comme une « entité relationnelle complexe » entre l'homme et son milieu, comme une médiation ayant un statut organisateur. Enfin, la diversité des approches et des démarches qui peuvent s'y référer semble nous permettre de le considérer comme un objet d'étude interdisciplinaire.

²⁸⁶ *Idem*, pp. 85-86.

²⁸⁷ Pour les cognitivistes, le domaine de la cognition est constitué par l'ensemble des systèmes qui comportent un niveau représentationnel distinct, et non nécessairement par les systèmes qui sont conscients. Certains systèmes représentationnels sont, bien sûr accessibles à la conscience, mais ces systèmes n'ont pas besoin d'être conscients pour être dotés de représentations ou d'états intentionnels. Ainsi donc, pour les cognitivistes, ce sont la cognition et l'intentionnalité (représentation) qui constituent un couple inséparable, non la cognition et la conscience. (*Idem*, p. 87).

1.2 - Le regard du peintre

Bien que la peinture appartienne au domaine des arts visuels, le regard du peintre est peu étudié.²⁸⁸ L'histoire de la peinture semble se confondre avec celle de la construction d'une représentation plastique (*Darstellung*) ou encore avec une histoire des styles qui se manifestent à travers les œuvres réalisées. Elle se soucie peu, la plupart du temps, des conditions de production de celles-ci et est principalement orientée vers leur interprétation et leur classification. Ainsi, les œuvres peintes ne semblent considérées que pour elles-mêmes, indépendamment du regard du peintre. Il faut aussi remarquer que cette expression peut désigner plusieurs choses : le « regard du peintre » peut renvoyer à l'activité d'attention visuelle (ou « d'observation ») qu'il exerce pendant son travail, mais aussi aux choix esthétiques (à l'intention) que nous lui attribuons à partir de l'examen de ses œuvres. Dans ce dernier cas, le regard du peintre dépend essentiellement des constructions théoriques liées à l'Histoire de l'art, à partir desquelles le regard est interprété. Toutefois, il semble difficile de distinguer le regard qu'exerce le peintre du regard que nous lui attribuons, dans la mesure où notre connaissance du regard du peintre est principalement une reconstruction. Nous essaierons cependant de nous tenir à l'écart d'interprétations trop littéraires du regard du peintre (notamment comme intention de symbolisation que l'on prête à celui-ci), pour nous intéresser en priorité à la manière dont le regard intervient, comme activité visuelle, dans le processus d'élaboration du tableau. Conçue comme un processus de production, l'activité du peintre implique des techniques et la poursuite d'un objectif par l'artiste. Il s'agira ainsi de préciser le rôle du regard dans ce processus de création de la peinture, de déterminer les différents moments où il intervient ou encore les fonctions pragmatiques que le peintre lui reconnaît. Quelle est la fonction que le peintre attribue au regard ? Et quelle est la valeur du regard pour le peintre ?

Si une approche historique semble ensuite nécessaire, afin de distinguer différentes périodes de l'histoire de l'art, celle-ci peut aussi sembler trop contraignante. Ne pouvant pas traiter de toute l'histoire de la peinture (et cela n'étant pas notre principal objet d'étude), nous nous limiterons à quelques exemples de peintres qui nous ont semblé représentatifs d'une

²⁸⁸ Un texte de Georges Salles étudie davantage le regard du spectateur que celui du producteur d'images. Le regard est *un état de grâce* pendant lequel nous faisons *taire nos facultés raisonnantes au profit de facultés plus obscures*. Pendant l'activité du regard, *notre mémoire claire, celle des idées et des faits, des images identifiées et localisées, s'est close au profit d'une autre, plus secrète, inscrite dans nos fibres et que nous nommerons notre mémoire organique ou sensorielle (...)* Entraîné loin du monde précis de notre activité notre esprit s'engourdit dans une *euphorie visuelle* (G. Salles, *Le Regard*, Paris, R.M.N., 1992).

importance donnée au regard.²⁸⁹ Et, plutôt que d'envisager le regard de chaque peintre, nous avons privilégié l'étude du regard du peintre à travers quelques thématiques et autour de quelques débats propres à l'histoire de la peinture figurative. Nous envisagerons ainsi : le regard dans la peinture « d'observation », le tableau comme figuration du « point de vue » du peintre, la critique du regard par la peinture.

1.2.1- Le regard dans la peinture « d'observation »

L'expression de peinture (ou dessin) « d'observation » désigne l'exécution d'une représentation plastique à partir d'un modèle réel, lorsqu'elle est réalisée « sur le vif », ou encore « d'après nature ». S'il nous semble évident de considérer que le peintre construit sa toile à partir de ce qu'il voit, nous ne devons pas oublier cependant que la création artistique est avant tout une production de l'imagination : *la majeure partie de l'art mondial n'est pas puisée dans la réalité concrète, mais dans l'imaginaire. L'art tiré du visible et de l'expérience est rare.*²⁹⁰ Dans l'histoire de l'art occidental, c'est à partir du XIV^e siècle que certains peintres se tournent vers l'observation de modèles réels²⁹¹, notamment sous l'influence de Giotto (1266 ?-1337) et de Van Eyck (1390 ?-1441). Recourir à une source visuelle constitue alors une rupture avec la conception narrative de la peinture héritée du Moyen Âge, qui considérait la peinture essentiellement comme un substitut du récit biblique et visait par conséquent avant tout la représentation d'universaux. Alors qu'au Moyen Âge les peintres s'inspiraient le plus souvent d'œuvres antérieures et maniaient des symboles selon des conventions²⁹², les peintres du XIV^e siècle semblent découvrir le monde visible. On a ainsi pu dire que Giotto représentait ses personnages comme s'il était témoin de l'épisode qu'il

²⁸⁹ Beaucoup d'autres peintres, qui ont développés un regard particulier et qui représentent un moment important dans l'Histoire de l'art, pourraient également être étudiés. Nous pensons en particulier au Caravage, qui a développé une peinture avec de nombreuses qualités qui peuvent apparaître « quasi-photographiques », insistant sur la représentation d'un instant et sur la sculpture des corps par la lumière.

²⁹⁰ Arikha, *Peinture et regard*, Paris, Hermann, 1991, p. 111.

²⁹¹ Arikha précise ainsi que Michel Ange dessinait également d'imagination, et qu'il *épousait ainsi la croyance selon laquelle le sublime ne pouvait être qu'idéal, donc à la ressemblance de personne (...) [sa Tête divine] était produit du concetto, d'un rang supposé plus élevé que le dessin d'observation, conformément au credo néo-platonicien selon lequel l'Idée serait supérieure à la nature* (Idem, p. 106).

²⁹² On peut aussi souligner que le système du Moyen Âge consistait à *réunir dans un cadre plusieurs épisodes successifs*. (P. Francastel, *Peinture et société*, Paris, Denoël, 1977, p. 51). Et *l'art chrétien primitif avait repris la vieille conception orientale qui veut que, pour la clarté du récit, chaque figure soit représentée dans son entier* (E. Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1986, p. 154).

peignait²⁹³ et qu'avec Van Eyck la peinture devenait *le miroir du monde visible*.²⁹⁴ Cet intérêt des peintres pour le monde visible semble s'inscrire également dans un progrès des idées, en tant qu'il suppose une légitimation première des êtres individuels. Selon Todorov, c'est à la suite de théologiens comme Guillaume d'Ockham (1290-1348) qu'il devient possible de concevoir une autonomie du monde dans le cadre de la doctrine chrétienne : pour Ockham, *avant d'être genres ou espèces, les choses existent ; cette existence empirique au monde est irréductible, elle ne s'explique pas par le dessein de Dieu ; c'est elle qui mérite d'être connue*.²⁹⁵ C'est ainsi la valorisation de la connaissance individuelle qui singulariserait la fin du Moyen Age et permettrait cette promotion du visible en peinture : l'individu *devient maintenant celui qui influence son propre mode de vie, publique et privée, qui cherche à connaître le monde par lui-même et non en se soumettant à une image transmise par la tradition, qui fait part aux autres de sa vision et de sa compréhension du monde*.²⁹⁶

Giotto et la figuration de la profondeur

Avec Giotto, l'observation du peintre semble d'abord motivée par la volonté d'élaborer une représentation plus vraisemblable des visages et des postures, afin que les scènes qu'il peint paraissent plus vivantes.²⁹⁷ Cela le conduit à dessiner « d'observation » des éléments de la nature²⁹⁸ ou à observer les attitudes de ses contemporains.²⁹⁹ Et de nombreux peintres semblent avoir par la suite développé la pratique du carnet de croquis.³⁰⁰ Par ailleurs, on peut

²⁹³ *Nous croyons être témoins de l'événement comme devant une scène de théâtre.* (E. Gombrich, *op. cit.*, p. 153) et *l'essentiel pour Giotto c'était l'esprit de la scène représentée, la justesse de l'attitude des hommes et des femmes présents à l'événement* (*Idem*, p. 194).

²⁹⁴ E. Gombrich, *Histoire de l'art, op. cit.*, p. 178.

²⁹⁵ T. Todorov, *Eloge de l'individu, essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 4.

²⁹⁶ *Idem*, p. 73.

²⁹⁷ Selon E. Gombrich, par son souci de *l'espace vrai*, Giotto était *capable de créer l'illusion comme si l'épisode sacré se déroulait vraiment devant nos yeux* (E. Gombrich, *op. cit.*, p. 152).

²⁹⁸ *Les peintres sont dans la dépendance de la nature : elle leur sert constamment de modèle ; ils tirent parti de ses éléments les meilleurs et les plus beaux pour s'ingénier à la copier ou à l'imiter. Cette dépendance éternelle, c'est à Giotto, peintre de Florence, qu'on la doit* (G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Berger-Levrault, 1981, vol. 2 ; cité par J. Lichtenstein, *La Peinture*, Paris, Larousse, 1997, p. 62).

²⁹⁹ Encore occupé, en tant que peintre, par des sujets bibliques, Giotto symbolise cependant un renouveau de cette tradition. S'il ne faut pas oublier, nous dit Gombrich, que *ses procédés doivent beaucoup aux maîtres byzantins*, il convient de souligner que Giotto introduisit l'observation du détail en peinture. Ainsi, *Giotto se demandait sans cesse : comment se tiendrait un homme, comment agirait un homme, quel geste ferait un homme qui prendrait vraiment part à tel événement, et surtout comment notre œil verrait-il telle attitude ou tel geste ?* (E. Gombrich, *op. cit.*, p. 152).

³⁰⁰ *Ce n'est qu'au cours du XIV^e siècle que ces deux éléments : récit aimable et observation fidèle seront graduellement amalgamés* (E. Gombrich, *op. cit.*, p. 158) et *auparavant, il suffisait d'apprendre les anciennes*

considérer que Giotto fut un des premiers peintres à avoir représenté des personnages dont les dimensions sont relatives aux autres éléments du tableau et qui tiennent compte de la profondeur (principalement par la distinction de différents plans dans l'espace de la représentation). Sa recherche de la vraisemblance concerne ainsi également la cohérence interne du tableau et la liaison entre les éléments qu'il renferme. Alors que la peinture du Moyen Age ignorait les problèmes de la représentation de l'espace³⁰¹, Giotto introduit ainsi *le principe du jalonnement en profondeur d'un espace conventionnel*, que l'on peut considérer comme étant la découverte fondamentale de la Renaissance.³⁰² Mais, chez Giotto, les personnages ne semblent vivre devant nous que dans l'unité stylistique d'une scène de théâtre. Dans le contexte des Flandres, c'est d'abord à travers l'enluminure de livres, qui est moins soumise aux impératifs de la commande publique, que s'exprime, selon Todorov, l'apparition d'une nouvelle vision des peintres. Les artistes qui travaillent alors dans les Flandres sont d'abord des voyageurs : ils *ne cherchent pas à maintenir une tradition immuable, leurs enluminures changent d'un manuscrit à l'autre, ils s'influencent mutuellement. De plus, ils voyagent : Jacques Coene se rend en Italie, on suppose que Paul de Limbourg en fait autant (...) Ils connaissent probablement l'art du Trecento et l'absorbent, mais ils le transformèrent en même temps (...) la rencontre de plusieurs traditions produit l'innovation.*³⁰³ Dans les *Très riches Heures* du duc de Berry (œuvre réalisée à partir de 1413), les enluminures illustrant chaque mois de l'année témoignent d'un souci de réalisme. *Les paysages, les arbres, les bêtes que l'on voit dans l'image de chaque mois lui sont propres et ne pourraient être mis à la place les uns des autres. Ce sont des êtres individuels, non des essences incarnées. On ne peut plus parler, ici, d'une soumission de l'image au sens (...) Les fragments du paysage sont observés et représentés pour eux-mêmes, attestant par là que l'ordre du monde est irréductible à un ordre autre, et qu'il mérite d'être connu comme il est.*³⁰⁴ Van Eyck poussera encore plus loin cette découverte du monde visible, en développant une science du détail dans

recettes permettant de représenter les principales figures de l'histoire sainte et d'adapter cette science à l'évolution des sujets. Dès lors, le métier d'artiste comportera une tout autre science. Il faudra savoir étudier la nature et appliquer à ses ouvrages le fruit de l'observation. Alors, paraît l'emploi du carnet de croquis réunissant des esquisses de plantes ou d'animaux choisis pour leur beauté ou leur rareté (Idem, p. 166).

³⁰¹ *Les artistes médiévaux savaient combiner les symboles de l'histoire sainte en vue d'obtenir une composition satisfaisante. Mais ils n'y parvenaient que par l'ignorance de la forme et des proportions exactes des choses et par l'absence de toute véritable représentation de l'espace (E. Gombrich, Histoire de l'art., p. 161).*

³⁰² *Techniquement parlant, la découverte fondamentale du Quattrocento n'a donc pas été l'emploi de la perspective linéaire au sens à la fois limité et universel que lui a donné Alberti, mais le principe du jalonnement en profondeur d'un espace conventionnel (P. Francastel, Peinture et société, op. cit., p. 60). Sur la signification qu'il faut donner à la perspective linéaire, cf. aussi 1.2.2., section « le tableau comme figuration du point de vue du peintre », p. 78.*

³⁰³ T. Todorov, *op. cit.*, p. 83.

³⁰⁴ *Idem*, p. 84.

la représentation du paysage, qui contraste nettement avec celui de ses prédécesseurs (pour lesquels le paysage *ressemblait plus à une tenture, à une toile de fond, qu'à un paysage vrai*.³⁰⁵) Et, dans sa représentation des époux Arnolfini, l'intérieur de la chambre est représenté dans les moindres détails (le tapis, le chapelet accroché au mur, la brosse près du lit, les fruits près de la fenêtre), jusqu'au reflet de la scène dans le miroir, où l'on aperçoit le peintre au travail. Sa peinture ressemble ainsi à un *constat signé* et l'artiste à un *parfait œil-enregistreur*³⁰⁶.

Dessin d'observation et dessin d'imagination

Le « dessin d'observation » s'oppose par définition à un « dessin de mémoire ou d'imagination » (même si, pour le peintre, il semble difficile de parler, comme nous le verrons, d'une « observation pure »). On considère, en effet, couramment, qu'il existe une antinomie entre voir et imaginer et que l'image, en se faisant mémoire, esquiverait l'investigation sensible. L'observation est supposée se passer de toute image, qui peut être ici comprise comme *une formule simplifiée, un schéma aisément mémorisable, en application d'une vision collective, d'un code*.³⁰⁷ L'observation serait alors *cette opération par laquelle des données précédemment accumulées et qui ne sont pas applicables au sujet actuel se trouvent écartées*.³⁰⁸ Le recours du peintre à l'observation peut ainsi être assimilé à la recherche d'un contact direct avec les choses et, en définitive, à une sorte de « retour aux choses mêmes ». L'usage du seul regard semble être synonyme d'une authenticité et d'une justesse retrouvée, comme le laisse penser également au XVI^e siècle ce passage des *Carnets* de Léonard de Vinci : *le peintre qui dessine simplement à l'aide de la pratique et de la justesse du regard, sans recours au raisonnement, est comme un miroir qui reproduit toute chose placée devant lui sans avoir conscience de leur existence*.³⁰⁹ Le peintre qui dessine d'observation se dispenserait ainsi du raisonnement³¹⁰, c'est-à-dire surtout d'une

³⁰⁵ E. Gombrich, *Histoire de l'art, op. cit.*, p. 178.

³⁰⁶ *Idem*, p. 180.

³⁰⁷ Arikha, *op. cit.*, p. 111.

³⁰⁸ *Idem*, p. 127.

³⁰⁹ Léonard de Vinci, « Carnets », *Codex Atlanticus*, 75 a, 219 a, New York, éd. J P Richter, 1970, vol I, n°20, p. 18 ; cité par Arikha, *op. cit.*, p. 117.

³¹⁰ Malgré ce que laisse penser ce passage, et l'éloge de l'œil qui revient souvent dans les écrits de Léonard de Vinci, il faut souligner qu'il ne s'abandonne jamais au seul regard et qu'il défend une conception de la peinture fondée sur le libre arbitre de la raison humaine : *le peintre qui travaille par routine et au jugé, sans s'expliquer les choses, est comme un miroir qui reforme en soi tout ce qui se trouve devant lui, sans en prendre connaissance* (Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, cité par Arikha, *op. cit.*, p. 114).

intelligence logique procédant à partir de catégories générales, pour recourir à une connaissance empirique de chaque chose. Et, dans cette perspective, le dessin d'observation semble impliquer *un mouvement de révocation du savoir* antérieur sans lequel il échouerait : *la lutte contre le savoir dessiner un nez, un œil ou une lèvre doit être engagée durant le processus d'observation, afin de dessiner ce visage particulier et pas seulement un visage, une généralité de visage – une invention ; pire : un mensonge.*³¹¹ On peut d'ailleurs considérer que le dessin (ou la peinture) d'observation est principalement lié, dans l'histoire de l'art occidental, à l'art du portrait.³¹² C'est alors la ressemblance qui est recherchée, en reproduisant des traits individuels du modèle dès le XIV^e siècle. Ainsi, avec le « dessin d'observation », il semble surtout que l'artiste cherche à être attentif aux phénomènes dans leur singularité et à s'écarter d'une peinture fondée sur la représentation d'archétypes et de symboles déjà élaborés, comme c'était le cas pour les artistes du Moyen Âge : *l'artiste observe le monde sensible, il substitue à une logique et à un intuitionnisme grammatical fondés sur les classes d'Aristote, un intuitionnisme du monde sensible et de l'observation.*³¹³

Regard et reconnaissance de schémas formels

Il ne semble pas cependant tout à fait exact d'envisager le dessin d'observation comme étant dégagé de toute influence antérieure à l'expérience du regard que fait le peintre. En premier lieu, le « dessin d'observation » se caractérisant par son immédiateté, il semble en retour que le regard du peintre soit ici indissociable, dans l'exécution, du style du peintre : *toute chose scrutée est saisie et tracée à partir de son espace propre et selon des angles qui, en dernière instance, constituent sa forme spécifique. Ce qui est dépeint est finalement déterminé par la vélocité, la touche et le rythme de la main qui définissent le comment de la peinture, qu'il s'agisse d'une feuille, d'un visage ou d'une meule de foin.*³¹⁴ Et le dessin d'observation semble en effet plus justement impliquer un composé du regard et du style personnel, qui semblent tous les deux également nécessaires au peintre afin d'aborder la nature. Et cela même s'il semble pouvoir restituer l'apparence d'un modèle vivant au moyen d'un « unique

³¹¹ Arikha, *op. cit.*, p. 105.

³¹² *Dans l'art occidental, le portrait est le lieu de prédilection du dessin d'observation et recouvre une succession ininterrompue de chefs-d'œuvre, de Léonard ou Dürer jusqu'à Ingres, Degas, Matisse et Picasso. Ce type de portraits dans lesquels, au-delà des traits du modèle, se trouve capté, par les moyens du graphisme, quelque chose de sous-jacent, place le portrait dessiné au premier rang du dessin d'observation, dont il constitue en quelque sorte la quintessence* (*Idem*, p. 109).

³¹³ P. Francastel, *la réalité figurative*, Paris, Denoël, 1965, p. 146.

³¹⁴ Arikha, *op. cit.*, p. 103.

trait de pinceau », comme l'envisage Shih-t'ao.³¹⁵ Le minimalisme n'est pas une négation du style et il n'en implique pas moins une maîtrise du geste, qui accompagne toujours la concentration visuelle. De plus, chaque artiste semble faire subir infailliblement une transformation au motif observé, selon son « tempérament », sa « personnalité », « ses goûts et ses choix particuliers », mais aussi selon les outils qu'il utilise ou les styles de son époque, qui sont autant de « manières de procéder » qu'il met en œuvre.³¹⁶ En second lieu, et plus fondamentalement, la possibilité même d'une absence d'influence antérieure à l'expérience du regard du peintre semble être contredite par une analyse psychologique du fonctionnement de la « vision artistique » du peintre, telle que celle qu'effectue Ernst Gombrich dans *L'Art et l'illusion*. La « vision artistique », comme toute perception visuelle, peut en effet être expliquée comme une activité reconstructive à partir de la connaissance d'un vocabulaire formel ou de la reconnaissance de schémas.³¹⁷ Gombrich s'appuie également sur les travaux de psychologie du dessin de Fred C. Ayer.³¹⁸ Selon celui-ci, *le dessinateur bien exercé a pu acquérir la maîtrise de nombreux schémas qui lui permettront de tracer rapidement sur le papier la forme schématique d'un animal, d'une fleur, d'une maison. Celle-ci sert de support à une représentation de ses souvenirs visuels et il la modifie peu à peu, jusqu'à ce qu'elle corresponde avec ce qu'il a l'intention d'exprimer.*³¹⁹ Ainsi, selon cette approche psychologique, le dessinateur acquiert d'abord des schémas qu'il corrigera ensuite. Par conséquent, il semble possible de penser que des schémas préalables soient nécessaires pour que la perception du peintre puisse s'organiser lors du dessin d'observation. L'artiste s'intéresserait avant tout à ce qu'il lui est possible de reproduire, plutôt qu'à ce qu'il voit. Et, selon Ayer, c'est parce que de tels schémas leur font défaut que *de nombreux dessinateurs, qui peuvent reproduire sans peine un autre dessin, se trouvent incapables de dessiner d'après nature.*³²⁰ Ernst Gombrich s'appuie également sur le fait que les académies de dessin ont insisté bien au-delà du Moyen Âge sur la nécessité d'apprendre des schémas (ou « formes-

³¹⁵ *Par le moyen de l'Unique Trait de Pinceau, l'homme peut restituer en miniature une entité plus grande sans rien en perdre : du moment que l'esprit s'en forme d'abord une vision claire, le pinceau ira jusqu'à la racine des choses* (Shitao, *Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, trad. P. Ryckmans, Paris, Hermann, 2000, p. 10).

³¹⁶ Voir en particulier E. Gombrich, *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996, p. 55.

³¹⁷ *De même que le juriste, ou le statisticien, pourra prétendre qu'il ne saurait traiter d'un cas particulier s'il ne dispose pas du cadre de référence de ses formulaires, avec leurs cases à remplir, de même l'artiste nous dira que cela ne peut servir à rien de regarder son motif, si l'on a pas d'abord appris à le classer, à le définir dans le cadre d'une forme schématisée* (E. Gombrich, *L'art et l'illusion*, op. cit., p. 63). *Et l'artiste est attiré par les motifs que son vocabulaire peut lui permettre de reproduire. Tandis qu'il promène ses regards sur le paysage, les choses visibles qui peuvent s'adapter aisément aux schémas dont il a appris à se servir se détachent et s'imposent à son attention* (Idem, p. 73).

³¹⁸ Fred C. Ayer, *The psychology of drawing, with Special Reference to Laboratory Teaching*, Baltimore, 1916.

³¹⁹ F. C. Ayer ; cité par E. Gombrich, op. cit., p. 126.

³²⁰ *Ibidem*.

types ») issus de la tradition : ce n'est qu'après avoir acquis cette maîtrise des « formes types » que les élèves étaient autorisés à peindre d'observation.³²¹ Cependant, alors que *dans la perspective du Moyen Age, le schéma c'est l'image elle-même ; pour l'artiste de la période postérieure, ce sera le point de départ des corrections, des retouches, des adaptations, le moyen d'explorer la réalité et de s'attaquer aux singularités particulières (...)* L'artiste post-médiéval refuse la facilité de l'acquis et se livre à une recherche constante.³²² En troisième lieu, il ne faut pas oublier que si certains peintres, tel Léonard de Vinci, recommandent une innocence du regard, celle-ci vient souvent après une étude de la structure des choses, c'est-à-dire après une approche des phénomènes par leurs causes. Léonard de Vinci réalisa ainsi des dissections de cadavres afin de connaître l'anatomie humaine³²³. Pour lui, il semble que *cette préoccupation avait alors un fondement très pratique dans le souci de connaître les schémas efficaces.*³²⁴ Acquérir la connaissance de la structuration des choses par l'observation devait ainsi permettre de les visualiser dans tout contexte spatial.

1.2.2 - Le tableau comme figuration du « point de vue » du peintre

A la suite de Giotto et de Van Eyck, les peintres semblent affirmer une solidarité entre la peinture et la perception. La Renaissance italienne introduit alors ici une évolution majeure, qui s'illustre principalement dans l'application des règles de la perspective linéaire à la peinture. A la fiction du tableau sur le modèle de la scène théâtrale introduite par Giotto, succède en effet, au XV e siècle, une autre manière de valoriser l'espace et le monde visible pour les peintres, en valorisant cette fois le regard même du peintre dans et par le tableau. Celui-ci est désormais pensé comme une fenêtre à travers laquelle le peintre regarde le

³²¹ *Les académies de dessin appliquaient un programme soigneusement gradué, passant de la copie de gravure au dessin d'après l'antique, avant de permettre aux artistes d'affronter l'épreuve du monde réel. C'est cette ferme insistance sur la nécessité d'apprendre à maîtriser la tradition qui assura, du Moyen Age à la fin du XVIII e siècle, le maintien de la même ligne conceptuelle en matière esthétique, car, pendant toute cette période, la prédominance de la forme type devait demeurer incontestée* (E. Gombrich, *op. cit.*, p. 135).

³²² E. Gombrich, *op. cit.*, p. 148.

³²³ Dans son *Traité de la peinture*, Léonard de Vinci attire l'attention du peintre novice sur des remarques générales à propos de l'anatomie : *note comment chez les vieillards et les gens maigres les muscles couvrent ou revêtent les os, et note en outre selon quelle règle les mêmes muscles remplissent les intervalles creux qui les séparent ; et quels sont les muscles qui restent visibles chez les sujets les plus obèses, et quels sont les muscles dont les attaches disparaissent sous la moindre couche de graisse...* (cité par J. Lichenstein, *La peinture*, Paris, Larousse, 1997, p. 337).

³²⁴ E. Gombrich, *L'art et l'illusion*, *op. cit.*, p. 133.

monde³²⁵. Construit à partir d'un « point de vue » unique et fixe, il sera dès lors associé au regard du peintre. Quelle est la valeur de la perspective linéaire et quelle signification faut-il lui donner ?

La perspective selon Alberti

La perspective linéaire semble d'abord être une méthode illusionniste, par laquelle la représentation artistique se fonde (ou encore se construit) sur les lois de la vision naturelle.³²⁶ Selon Alberti (le premier à codifier la perspective linéaire, comme la « construction légitime » à la Renaissance³²⁷), par l'application de la méthode de la perspective linéaire, le tableau sera, *une section de la pyramide visuelle selon une distance donnée, le centre étant placé et les lumières établies – section qui est re-présentée avec art par des lignes et des couleurs sur une surface donnée.*³²⁸ La perspective linéaire repose donc sur la définition du plan pictural comme résultat d'une schématisation de la vision empirique en termes optiques, le tableau étant situé entre l'œil du peintre et l'objet à représenter (à l'intersection de la pyramide formée par les rayons visuels, ayant pour sommet l'œil de l'observateur et pour base l'objet à représenter.³²⁹) L'observateur qui regardera ensuite le tableau depuis le même point de vue que le peintre (avec un œil unique et à la même distance que lui) pourra juger alors que *la représentation perspective est vraiment fidèle à la vision naturelle.*³³⁰ Il est alors convenu de considérer que la perspective linéaire, qui est essentiellement une méthode de projection géométrique, possède un caractère fondamentalement réaliste.³³¹

³²⁵ On doit cette comparaison du tableau à une fenêtre à L. B. Alberti : *D'abord j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée...* (L. B. Alberti, *La Peinture*, trad. T. Golsenne & B. Prévost, Paris, Le Seuil, 2004, p. 83).

³²⁶ A la Renaissance, *le peintre devait rendre des objets tridimensionnels sur une surface plane, c'est-à-dire reproduire une image visuelle apparaissant à l'œil, et non un objet existant en tant que chose réelle ; il devait donc se familiariser avec une méthode permettant d'établir cette image visuelle sur une base générale et scientifique – une méthode pour « construire » un espace tridimensionnel, comprenant un nombre indéterminé d'objets particuliers, sur une surface bidimensionnelle. Tel est le but de la discipline qui, plus que toute autre, peut être qualifiée d'accomplissement spécifique de la Renaissance : la perspective* (E. Panofsky, *Le codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, trad. D. Arasse, Paris, Flammarion, 1996, p. 65).

³²⁷ Même s'il y en eu de nombreuses autres descriptions, tous les traités de perspective feront désormais usage d' *un centre de projection -l'œil des traités de la Renaissance, d'une figure -l'objet à représenter, et d'un plan de projection -la surface graphique ou picturale* (E. Panofsky, *op. cit.*, p. 11).

³²⁸ L. B. Alberti, *op. cit.*, p. 71.

³²⁹ *Idem*, p. 11.

³³⁰ *Idem*, p. 8.

³³¹ La perspective linéaire a même été envisagée comme *une codification des règles de vision opératoire normale de l'humanité* (P. Francastel, *Peinture et société*, *op. cit.*, p. 36).

Ce statut soi-disant « réaliste » de la perspective a été critiqué sur plusieurs aspects. Il est ainsi possible de remarquer tout d'abord que la « perspective graphique » des peintres schématise en réalité le mécanisme du processus de la vision dont elle s'inspire : *le système de la Renaissance reproduit en effet la vision d'un œil unique immobile, placé à une distance fixe du plan figuratif : simplification évidente de la vision naturelle binoculaire, conditionnée également par les mouvements circulaires et de translations des yeux.*³³² Et on peut d'ailleurs penser que *la seule adoption d'un point de vue unique suffirait à dénoter une volonté précise d'abstraction par rapport à notre expérience visuelle.*³³³ Ainsi, comme le remarque Francastel, *la théorie de la perspective linéaire ramène toute l'imagination plastique à la vision monoculaire et à un seul point de vue.*³³⁴ On peut ensuite remarquer que la perspective linéaire développe un espace essentiellement mathématique (infini, continu et homogène), qui est le contraire de l'espace psychophysiologique : *la perception sensible ne connaît pas la notion d'infini ; elle est au contraire d'emblée restreinte par les limites de la faculté même de perception, et donc bornée à un canton bien délimité de l'élément spatial. Pas plus que d'infinité on ne peut parler d'homogénéité de l'espace perçu. L'homogénéité de l'espace géométrique repose en dernière analyse sur le fait que tous les points qui s'agglomèrent dans cet espace ne sont rien d'autre que de simples déterminations topologiques qui ne possèdent, en dehors de cette relation, de cette 'situation' dans laquelle ils se trouvent, aucun contenu propre et autonome...*³³⁵ Inspirée de la géométrie euclidienne, la perspective linéaire semble conduire à une *mathématisation de l'espace visuel*³³⁶ qui diffère de l'espace empirique. Il est cependant nécessaire de noter que *beaucoup plus que par un besoin d'objectivité naturaliste (...), la découverte et l'emploi de la perspective à la Renaissance furent déterminés par une exigence d'unité stylistique. La perspective offrit, aux artistes du Quattrocento qui surent en pénétrer la signification, un instrument très efficace de cohésion, d'harmonie et de logique dans la composition, en établissant du même coup un rapport nouveau entre l'œuvre d'art et le spectateur : un rapport de nature purement esthétique, et non plus religieuse ou symbolique, comme durant le Moyen Age.*³³⁷ Ainsi, si la perspective linéaire *instaure un ordre, ... c'est dans les phénomènes visuels qu'elle l'instaure.*³³⁸ Et, bien plus qu'un réalisme de la vision, il semble que la perspective inaugure à la Renaissance la

³³² E. Panofsky, *op. cit.*, note 7, p. 10.

³³³ Selon Mesnil ; cité par E. Panofsky, *op. cit.*, p. 26.

³³⁴ P. Francastel, *la réalité figurative, op. cit.*, pp. 146-147.

³³⁵ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 42.

³³⁶ *Idem.*, p. 181.

³³⁷ *Idem.*, p. 26.

³³⁸ *Idem.*, p. 181.

possibilité d'un espace de représentation structuré et existant uniquement pour lui-même (et pour le regard du spectateur). Pour l'humaniste Alberti, la perspective linéaire est surtout au service d'une nouvelle ambition rhétorique pour la peinture : *convaincre, émouvoir, plaire. Convaincre du caractère vraisemblable de la représentation ; émouvoir en créant les conditions d'une sympathie avec les personnages peints ; plaire pour ravir le spectateur.*³³⁹ Alberti ne se limite donc pas dans son traité à une description de la méthode de la perspective linéaire. Et il semble bien avoir été animé par le projet plus général de donner au peintre ses lettres de noblesse en en faisant un savant³⁴⁰ : *il entend montrer que la peinture relève d'un savoir mathématique et géométrique (le livre I est une véritable débauche de connaissances scientifiques dont le dessein idéologique est à peine voilé).*³⁴¹ Alberti redéfinit également l'objectif du peintre comme étant *la représentation d'une histoire (historia)*³⁴², à laquelle même l'observation de la nature semble asservie : *la nature n'intervient en effet dans l'histoire représentée que comme une garantie de vraisemblance.*³⁴³ Par suite, l'important étant la représentation d'une histoire, on peut penser que *la définition du tableau comme 'section de la pyramide visuelle' est purement abstraite et formelle ; elle ne vise qu'à établir un espace indépendant et isolé du reste de la nature, que le dispositif perspectif va instaurer en pur espace de la représentation.*³⁴⁴ Il est ainsi possible de dire que *ce n'est pas la nature imitative ou mimétique de la peinture qui en détermine la fin représentative, mais bien plutôt la théorie de l'historia.*³⁴⁵ Et, bien qu'elle soit fondamentale dans le nouvel art de peindre, la perspective *n'est qu'une étape dans la genèse transcendantale du tableau, un moment rendant possible la représentation d'une histoire.*³⁴⁶ La valorisation de la peinture comme représentation semble être ainsi le véritable apport d'Alberti face à la tradition du Moyen Age et aux autres peintres renaissants : *l'image chrétienne (qu'elle soit de culte, de dévotion ou encore de vision), parce qu'elle hypostasie une Présence divine (sur le modèle de l'Incarnation), vise une présentification beaucoup plus qu'une représentation. Sa visibilité préexiste toujours au spectateur (...) Son apparaître procède d'une puissance qui lui est*

³³⁹ L. B. Alberti, *op. cit.*, introduction par T. Golsenne et B. Prévost, p. 22.

³⁴⁰ Le terme d'« artiste » n'est pas utilisé par Alberti, qui parle d'« homme de l'art » (*artifex/artefice*) ; mais il s'agit bien de faire de la peinture un art libéral, alors que le peintre (*pictor/pittore*) est la plupart du temps encore considéré au XV^e siècle comme un artisan.

³⁴¹ L. B. Alberti, *op. cit.*, introduction par T. Golsenne et B. Prévost, p. 23.

³⁴² *Le grand œuvre du peintre, c'est la représentation d'une histoire* (L. B. Alberti, *op. cit.*, p. 115).

³⁴³ *Idem*, p. 25.

³⁴⁴ *Idem*, p. 23.

³⁴⁵ *Idem*, p. 24. *Quand Alberti rappelle que 'la peinture s'applique à représenter les choses vues' (II, 30, p. 115), il faut toujours garder à l'esprit que cela même qui est « vu » ne tombe pas sous le regard du peintre par quelque contingence naturelle, mais constitue déjà une représentation : l'historia. (Ibidem).*

³⁴⁶ *Ibidem*.

extérieure. De la même manière, le signe-symbole renaissant jouit d'une puissance propre de manifestation, antérieure à celui qui le regarde (...) Le *De pictura* [d'Alberti], quant à lui, met en œuvre une théorie qui se démarque radicalement de ces sémiologies de l'incarnation et de l'expression, en faisant du signe pictural une pure représentation. Cela implique d'abord qu'une peinture ne donne pas à voir ce qu'elle montre en l'absence d'un spectateur. L'histoire racontée (le signifié) ne fait pas signe par elle-même, mais requiert la puissance d'un signifiant dont elle est ontologiquement séparée, et qui seul sera en mesure de la présenter.³⁴⁷ Le tableau réalisé grâce à la perspective marque donc avant tout une discontinuité dans l'ordre du visible³⁴⁸, par laquelle est instaurée, avec Alberti, la possibilité d'un art de la représentation.³⁴⁹

Le dispositif de Brunelleschi

La découverte de la perspective linéaire semble ensuite permettre de parler de l'apparition d'une conception plus « objective » de l'espace au XV^e siècle. Il est alors intéressant de remarquer que la perspective linéaire fut d'abord mise en œuvre, au tout début du XV^e siècle, par Brunelleschi, architecte et ingénieur, afin de solutionner le problème de la diffusion de la lumière dans le dôme de la cathédrale de Florence. Cela permet en effet de souligner que l'évolution de la peinture au XV^e siècle est corrélative d'un ensemble de connaissances et d'objets techniques et montre bien la nature « anthropotechnique » du regard du peintre. Brunelleschi réalisa un appareil d'optique qui permettait de visualiser (ou encore d'imaginer) l'espace en profondeur.³⁵⁰ Cette découverte ne fut d'abord considérée par ses contemporains

³⁴⁷ *Idem*, p. 26. Les auteurs se réfèrent alors ici à Michel Foucault : *Il y a une condition pour que le signe soit bien cette pure dualité. En son être simple d'idée, ou d'image, ou de perception, associée ou substituée à une autre, l'élément signifiant n'est pas signe. Il ne le devient qu'à la condition de manifester, en outre, le rapport qui le lie à ce qu'il signifie. Il faut qu'il représente, mais cette représentation, à son tour, se trouve représentée en lui (...) Un tableau n'a pour contenu que ce qu'il représente, et pourtant ce contenu n'apparaît que représenté par une représentation* (M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 78-79).

³⁴⁸ *Idem*, p. 23.

³⁴⁹ *Le De pictura* [d'Alberti] ne regarde pas une manière de représenter avec art, mais, plus profondément, fait de la représentation un art. Le peintre sera ainsi promu artiste de la représentation. (*Idem*, p. 28).

³⁵⁰ Sur deux panneaux, étaient représentés le Baptistère de Florence vu de la porte centrale de la cathédrale et la palais de la Seigneurie. Ces édifices y étaient représentés avec leur cadre de rues et de places constituant autour d'eux un décor à plan échelonnés (...) Pour regarder les vues de Brunelleschi, il convenait de placer son œil contre un petit trou foré au centre du panneau – au point correspondant pour la première des deux vues au seuil du portail de la cathédrale, d'où la vue était prise et ordonnée. Le panneau était monté, d'une part, sur un plateau de métal poli qui reflétait le ciel. Et vis-à-vis du panneau peint, on avait monté un second miroir où se reflétait la composition. A travers le petit trou pratiqué dans le panneau peint c'était donc, par un jeu raffiné d'optique, tout un monde imaginaire de rayons et de reflets qui s'offrait au regard (P. Francastel, *Peinture et société*, op. cit., p. 21).

que comme une méthode ingénieuse.³⁵¹ Et, bien qu'on connaissait déjà auparavant le système des lignes de fuite, *on n'en avait pas tiré le principe d'une esthétique, on n'avait pas compris que les rapports géométriques et mathématiques jetaient un pont entre des choses séparées dans la nature ni que la lumière était une réalité mesurable dans les mêmes termes que les autres corps.*³⁵² Située dans son contexte culturel, la découverte de Brunelleschi peut apparaître en définitive comme la conjonction d'un certain état du savoir et d'un nouvel esprit qui se développait parmi les florentins du XV e siècle : *Si l'expérience de Brunelleschi, utilisant, pour résoudre son problème de construction de la coupole, une formule mathématique, est devenue le point de départ d'un style, (...) c'est parce que Brunelleschi a été le premier à utiliser, en vue de la solution d'un problème artistique, une méthode générale de pensée que favorisait le progrès récent des sciences, rendu possible lui-même par la libération progressive de l'esprit humain. La Renaissance miracle est impensable, elle est une erreur de fait.*³⁵³ Dès lors, cela permet également de relativiser le caractère révolutionnaire de la « construction légitime » théorisée par Alberti : *la perspective linéaire – qui n'est nullement la seule formule connue par le Quattrocento – n'est pas un système rationnel plus adapté que tout autre à la structure de l'esprit humain ; elle ne correspond pas à un progrès absolu de l'humanité dans la voie d'une représentation toujours plus adéquate du monde extérieur sur l'écran plastique fixe à deux dimensions ; elle est un des aspects d'un mode d'expression conventionnel fondé sur un certain état des techniques, de la science, de l'ordre social du monde à un moment donné.*³⁵⁴ Partant, il semble que l'espace de la Renaissance soit avant tout une construction collective, liée à l'expérience des hommes du XV e siècle. Il s'agit d'un système adapté à une certaine somme de connaissances. *On ne peut le comprendre qu'en fonction des habitudes sociales, scientifiques, politiques, en fonction des mœurs du temps.*³⁵⁵ On peut ainsi souligner que la perspective linéaire est la manifestation d'un système perceptif particulier, lié à la pensée et à l'action de certains hommes. Par conséquent, il semble incorrect d'imaginer que cet espace de la Renaissance puisse être institué par la seule méthode géométrique de la perspective linéaire : *L'espace de la Renaissance, n'est pas une espèce de cadre vide déterminé par un réseau de lignes géométriques idéales ; il implique la présence d'objets et d'images (...) On ne saurait identifier l'espace et le nombre. La géométrie est venue fournir des moyens non à la compréhension abstraite d'une réalité*

³⁵¹ *On n'y voit d'abord qu'une nouvelle méthode technique et non pas une nouvelle vision. Aux yeux de la première génération, la spéculation sur l'espace ne dépasse pas le niveau des procédés d'atelier (Idem, p. 32).*

³⁵² *Idem*, p. 24.

³⁵³ *Idem*, p. 49.

³⁵⁴ *Idem*, p. 9.

³⁵⁵ *Idem*, p. 43.

*théorique, mais à l'aménagement d'un nouveau matériel imaginaire. L'espace de la Renaissance est fait de tous les accessoires imaginés par les artistes pour concrétiser un jugement pratique – intéressant leur conduite – et symbolique sur le monde. Le nouvel espace plastique de la Renaissance n'est pas seulement une forme, il possède une matière qui correspondait à une certaine somme de représentations et de sensations tirées par les artistes des conditions positives de leur existence transformée elle-même, simultanément, par le progrès des techniques.*³⁵⁶ On doit alors reconnaître avec Francastel que l'espace de la Renaissance relève davantage de l'imaginaire propre à la société du XV e siècle et que, comme tel, il ne s'est pas présenté aux individus comme un système défini : *Une forme de pensée, un art, ne se constituent jamais comme un système de signes destinés à matérialiser des connaissances acquises ; ils sont du niveau de la spéculation mentale et de la problématique de l'imaginaire ; ce que les sociétés expriment en les créant, ce ne sont pas des mythes – autrement dit les figures symboliques d'une expérience acquise – mais des utopies – autrement dit des anticipations sur le réel à informer.*³⁵⁷

Ensuite, si Brunelleschi a découvert que *l'on pouvait mesurer non seulement les choses, mais le vide ; la découverte de l'identité rationnelle et non substantielle de l'espace et des choses*³⁵⁸ ; il serait cependant erroné de limiter la portée de cette découverte technique de Brunelleschi aux arts de l'espace. Cette découverte n'a pas seulement permis une nouvelle architecture et une nouvelle peinture, mais aussi une *nouvelle société et presque, matériellement parlant, un nouveau monde.*³⁵⁹ C'est en effet une nouvelle manière de concevoir l'espace et les rapports entre les êtres qui y sont situés (sur un plan rationnel) qu'introduisit Brunelleschi, et ce développement de la rationalité s'accompagne d'une libération des esprits qui se transcrit également dans les explorations maritimes autour du Monde, comme le souligne Francastel. *La Renaissance peut être considérée comme un changement d'attitude psychique de l'homme vis-à-vis du monde extérieur.*³⁶⁰

On peut également noter que, en l'appliquant à la représentation plastique, Alberti a limité la découverte de la perspective qu'avait effectuée Brunelleschi quelques décennies plus tôt. Alors que pour celui-ci *la peinture représente les corps et leurs rapports avec l'entourage*³⁶¹, Alberti affirmera que le but de la peinture est de *circonscrire et peindre avec des lignes et des couleurs, tout corps qui se présente sous une superficie quelconque, à une distance*

³⁵⁶ *Idem*, p. 61

³⁵⁷ P. Francastel, *La Figure et le lieu*, Paris, Denoël, 1967, p. 27.

³⁵⁸ P. Francastel, *Peinture et société*, *op. cit.*, p. 32.

³⁵⁹ *Idem*, p. 24.

³⁶⁰ *Idem*, p. 112.

³⁶¹ Brunelleschi, cité par P. Francastel, *op. cit.*, p. 44.

déterminée, et suivant une position déterminée du rayon central, de sorte que tout ce qui sera représenté apparaisse comme en relief et très semblable aux objets visibles.³⁶² Dès lors, cela peut conduire à penser que le but de la perspective était de représenter les choses *non telles que l'œil les voit ou croit les voir, mais telles que les lois de la perspective les imposent à notre raison.*³⁶³ La différence entre les conceptions de Brunelleschi et celle d'Alberti peut être résumée de la façon suivante : *dans la spéculation de base, dont s'est emparé, le premier, Brunelleschi, il y a essentiellement deux idées : la première c'est que les choses matérielles et l'espace visible sont susceptibles d'être soumis à une même unité de mesure et que l'on peut faire entrer dans un même système des choses éloignées ; l'autre c'est que, toute forme se prolongeant dans l'espace, aucune surface n'est vraiment close et que, par conséquent la géométrie consiste dans la science des intersections. Alberti restreint la première hypothèse en posant en principe la nécessité de ne chercher l'unité de mesure qu'à partir d'un point de vue monoculaire, et il réduit la seconde en réduisant la science de l'interpénétration des volumes et des plans à celle des surfaces.*³⁶⁴

Enfin, quelque soit la manière dont les peintres interprètent la perspective, il convient surtout de remarquer, nous dit Francastel, que, *même pour les contemporains, le nouveau système n'a jamais eu l'apparence qu'on lui prête actuellement d'une clef toute simple pour la résolution unitaire et réaliste des problèmes de représentation plastique du monde extérieur sur l'écran plastique à deux dimensions (...)* L'idée fondamentale sur laquelle repose a priori une aussi fausse interprétation des œuvres et de l'histoire est celle suivant laquelle le système du Quattrocento aurait une valeur scientifique positive, par rapport à la vision de l'humanité en général. *L'histoire de l'art et de la civilisation a été faite jusqu'ici en fonction de cette idée que la Renaissance marquait une approche décisive dans la voie de la représentation « vraie » du monde extérieur.*³⁶⁵ Cette conception du système de la perspective conduit à admettre que l'univers est donné et que l'homme n'a plus qu'à le déchiffrer, pour en reproduire la structure. Or, *l'espace n'est pas une réalité en soi dont la représentation seule est variable suivant les époques. L'espace est l'expérience même de l'homme. C'est uniquement parce que des siècles de convention nous ont habitués à accepter certains signes expressifs utilisés dans l'éducation en vue de développer simultanément nos facultés*

³⁶² Alberti, cité par P. Francastel, *ibidem*.

³⁶³ A. Bosse, cité par P. Francastel, *op. cit.*, p. 45.

³⁶⁴ P. Francastel, *op. cit.*, p. 45.

³⁶⁵ *Idem*, p. 37.

*mathématiques et visuelles, qu'il nous paraît évident qu'une certaine perspective euclidienne nous fournit spontanément l'illusion parfaite de la réalité.*³⁶⁶

Renaissance italienne et Renaissance flamande

En dernier lieu, il convient de souligner qu'il ne faut pas limiter la Renaissance aux seuls peintres toscans du XV^e siècle. Dans les Flandres, se manifeste également une solidarité entre la peinture et la perception, comme un souci de réalisme dans la représentation de l'espace³⁶⁷. Avec Todorov, on peut ainsi penser qu'*ignorer par principe le foyer flamand où s'épanouit la nouvelle vision est une absurdité.*³⁶⁸ Les « primitifs flamands » ont ainsi développé, dès les premières années du siècle, une maîtrise de l'espace représenté, qui est également fondée sur la valorisation du regard du peintre, même s'il ne semble pas encore possible de parler d'une représentation perspectiviste³⁶⁹. Partant, les peintres flamands semblent bien valoriser également un « point de vue »³⁷⁰. On peut alors se demander si cette valorisation d'un « point de vue » par ces peintres flamand n'acquiert pas un autre sens, en l'absence des règles de la perspective linéaire.

De nombreux auteurs semblent nous autoriser à parler d'une découverte de la notion de « point de vue » par les « primitifs flamands ». Van Eyck notamment, *introduit le spectateur à l'intérieur de la pièce ou de l'église où se situe la scène.*³⁷¹ Et il semble avoir représenté l'espace d'une manière quasi-perspective : alors que jusque là *la spatialité était représentée de manière telle que, malgré la réelle possibilité de la prolonger à volonté sur les côtés et*

³⁶⁶ *Idem*, p. 38.

³⁶⁷ On peut trouver dans la peinture et l'enluminure des Pays-Bas méridionaux vers 1400 – durant cette période qualifiée de « réalisme pré-eyckien » -- un tournant dans le rendu de l'espace. Le souci du vrai fait sentir le besoin d'un espace vrai-semblable où se meuvent les figures et où se situent les objets bien cernés : les volumes deviennent tangibles ; les vides pour ainsi dire mesurables. Et cela non seulement lorsque l'espace est clos dans une architecture, mais également à l'air libre, dans les vues de villes et dans les paysages (Henri Pauwels, « l'espace et la perspective » in *Les primitifs flamands et leur temps*, Mons, La Renaissance du livre, 1994, p. 245).

³⁶⁸ T. Todorov, *Eloge de l'individu*, op. cit., p. 75.

³⁶⁹ *Les Pays-Bas du XV^e siècle ne fournissent aucune donnée sur d'éventuelles recherches de la perspective. On ne connaît ni textes ni dessins susceptibles de nous renseigner. Il est presque sûr que les relations et les apports réciproques entre l'art et la science au XV^e siècle ont dû y être beaucoup plus minces qu'en Italie* (H. Pauwels, déjà cité, p. 246).

³⁷⁰ Et il faut reconnaître que, bien que Van Eyck n'utilise pas les règles de la perspective linéaire dérivée de Brunelleschi, sa peinture semble témoigner de l'adoption d'un « point de vue » par le peintre : *la perspective selon laquelle sont représentés ses sujets n'a encore rien de rigoureux, car plus d'un point de fuite existe dans chacun de ses tableaux ; néanmoins, l'illusion que l'artiste nous donne de regarder un espace particulier en nous tenant immobiles à un endroit précis est complète* (Todorov, op. cit., p. 154).

³⁷¹ H. Pauwels, op. cit., p. 247.

souvent déjà vers le fond, à l'avant, elle s'arrêtait au plan du tableau.³⁷² Mais, avec *La vierge dans l'église* de Van Eyck, le tableau s'est transformé en une 'portion de réalité', dans la mesure où et en ce sens que désormais l'espace que l'on imagine déborde de tous côtés l'espace représenté, la finitude même du tableau rendant perceptibles l'infinité de l'espace et sa continuité.³⁷³ Avec ce tableau, on peut parler de la réalité d'un espace non plus objectivement interrompu, mais au contraire subjectivement découpé.³⁷⁴ Todorov nous dit même qu'avec les primitifs flamands, l'image devient maintenant l'équivalent d'une fenêtre à travers laquelle quelqu'un – un individu – observe le monde. Elle résulte d'une vision et non plus seulement d'une conception abstraite.³⁷⁵ Et de proposer que le terme de « perspective » puisse être utilisé même si le point de vue que l'on reconstruit à partir de l'image n'est pas vraiment unique.³⁷⁶

Il semble cependant que la notion de « point de vue » n'implique pas, chez la plupart des « primitifs flamands », la perspective linéaire comme méthode de construction de l'espace³⁷⁷. La résorption de la profondeur semble ainsi reposer chez eux davantage sur un autre moyen, que l'on peut désigner comme l'agencement ornemental des figures dans le champ.³⁷⁸ Pächt a ainsi proposé de considérer leur champ pictural comme un 'fond', sur lequel se détacherait, à l'instar de motifs ornementaux, les contours des objets, ceux-ci étant agencés de manière à recouvrir complètement le « fond ».³⁷⁹ Les figures elles-mêmes constitueraient ainsi une « garniture » (*Bildmuster*) tapissant l'image, qui semble pouvoir être appréhendée alternativement selon une lecture tridimensionnelle et une lecture plane.³⁸⁰ Ainsi, la résorption de la profondeur trouve son origine dans l'agencement ornemental de la composition (...) les empiétements, qui permettraient au regard de déterminer si telle figure se trouve devant ou derrière tel objet, sont limités à un strict minimum.³⁸¹ Et même lorsque les Primitifs flamands eurent à cœur de créer une structure perspective clairement articulée, comme Thierry de Bouts le fit pour *L'épreuve du feu de la Justice d'Othon*, une tendance à la garniture subsiste.³⁸² La notion de « point de vue » semble signifier ainsi d'abord pour les

³⁷² E. Panofsky, *op. cit.*, p. 137.

³⁷³ *Ibidem.*

³⁷⁴ *Idem*, p. 139.

³⁷⁵ T. Todorov, *op. cit.*, p. 98.

³⁷⁶ *Ibidem.*

³⁷⁷ On reconnaît la plupart du temps que l'utilisation de la perspective linéaire n'apparaît dans la peinture flamande qu'avec Petrus Christus et Thierry Bouts, soit dans la seconde moitié du XV e siècle.

³⁷⁸ D. Martens, in *Les primitifs flamands et leur temps*, *op. cit.*, p. 259.

³⁷⁹ Pächt ; cité par D. Martens, *op. cit.*, p. 256.

³⁸⁰ D. Martens, *ibidem*.

³⁸¹ *Idem*, p. 258.

³⁸² *Ibidem.*

primitifs flamands que l'image est déterminée par la vue d'un individu, avant l'idée que ce point de vue doit être fixe.

Mais il faut peut-être plus encore remarquer que le contexte philosophique des primitifs flamands diffère de celui des italiens à la même époque. Alors que les peintres humanistes toscans du XV^e siècle furent influencés par le platonicien Marcile Ficin (qui affirmait que *la vérité d'une chose créée consiste essentiellement dans le fait qu'elle correspond totalement à son idée*³⁸³), c'est l'individualisme (à partir de la pensée nominaliste d'Occam notamment, comme nous l'avons vu, mais aussi des réflexions de Nicolas de Cues) qui s'impose au Nord. C'est ainsi une valorisation de la catégorie de l'individualité en général qui, selon Todorov, conduit les primitifs flamands à adopter l'idée que le tableau représente le « point de vue » du peintre. Et, la reconnaissance du tableau comme « point de vue » correspondrait à l'affirmation d'une subjectivité de l'expérience visuelle que fait le peintre face au monde : *la manière la plus forte pour le peintre de s'introduire dans l'espace peint consiste (...) à représenter cet espace à partir d'un point de vue subjectif, le sien, destiné à devenir aussi celui du spectateur. Le choix s'impose entre deux possibilités, et cette alternative est bien articulée par Nicolas de Cues : ou bien les objets, les lieux, les êtres sont représentés tels qu'en eux-mêmes, et donc tels qu'ils sont aux yeux de Dieu ; ou bien ils sont montrés tels qu'ils apparaissent à un observateur humain, se tenant en un lieu précis, à un moment du temps. Le cadre de référence se rapporte ou bien au monde objectif, ou bien à l'observateur subjectif.*³⁸⁴ Et, dès lors qu'il est centré sur la subjectivité, l'espace représenté évolue : *Par là, la subjectivité individuelle s'introduit dans le principe de construction de l'image : l'espace représenté n'est plus absolu et divin, par conséquent il n'a plus de structure immuable ni de centre unique. L'espace est désormais reconnu, selon le mot de Nicolas de Cues, comme illimité. Son centre, devenu mouvant, coïncide avec la position de chaque homme particulier, observateur potentiel du monde du tableau.*³⁸⁵ Cependant, cette référence à l'individu et à la subjectivité n'implique pas un caractère arbitraire du « point de vue » (*comme si chacun habitait un monde à part*, nous dit Todorov³⁸⁶) : *le point de vue est celui d'une personne, mais les règles de construction sont communes à tous. Chaque individu participe d'une même humanité. Ce n'est pas un renoncement aux lois impersonnelles, mais une prise de conscience de leur fondement strictement humain.*³⁸⁷ Par ailleurs, la découverte de ce primat du regard du

³⁸³ M. Ficin, cité par T. Todorov, *op. cit.*, p. 154.

³⁸⁴ *Idem*, p. 97.

³⁸⁵ *Idem*, p. 158.

³⁸⁶ *Idem*, p. 100.

³⁸⁷ *Ibidem*.

peintre n'implique pas une disparition totale du sens ou de la pensée : *le choix de telle forme plutôt que de telle autre est, en lui-même, porteur de sens et d'idées. La pensée reste une des dimensions essentielles de cette peinture (...) Simplement, au lieu de passer par le langage, cette pensée s'incarne dans l'image (et plus particulièrement dans les modalités de la représentation), sans que pour autant celle-ci ait pour fonction unique de l'exprimer.*³⁸⁸

Pourtant, en valorisant son tableau comme manifestation de son « point de vue », le peintre fait plus qu'affirmer un regard organisateur (comme le font les italiens avec la perspective linéaire), il souligne sa présence réelle et physique face à ce qu'il voit. *Le peintre de la Renaissance ne représente pas les êtres, les objets et les lieux tels qu'ils sont en droit et dans l'absolu, mais tels qu'il les voit*³⁸⁹ ; c'est-à-dire tels qu'ils résultent de son expérience visuelle. *C'est pourquoi la vierge allaitant ou le Saint Jérôme témoignent d'un bouleversement : en ne peignant pas l'intégralité de la chambre, ni l'une de ses parties réelles, mais le fragment accessible à sa seule vision, c'est-à-dire à la vision d'un individu installé à un point unique, à un moment particulier, l'artiste affirme sa présence.*³⁹⁰ Cette affirmation de la présence du peintre, en un moment particulier, est soulignée de manière exemplaire par le tableau *Les Fiançailles des Arnolfini* (qui, du seul point de vue historique, est d'ailleurs *la première image de personnes individuelles installées dans leur cadre quotidien*³⁹¹). On peut considérer que ce tableau met en scène le « point de vue » du peintre, même si Van Eyck n'utilise pas la perspective linéaire.³⁹² Mais on peut aussi penser, plus généralement, que *Van Eyck a transformé le statut même du sens.*³⁹³ Il accomplit ici *une sacralisation du profane, une élévation des actes quotidiens à la hauteur du rituel religieux.*³⁹⁴ L'affirmation d'un « point de vue » semble bien signifier autre chose que chez Alberti : la valorisation du peintre à travers la valorisation de son regard réel et physique. De plus, les peintres flamands semblent donner une portée plus contemplative à cette découverte que les italiens de la même époque (qui sont sans doute plus liés à *une culture essentiellement « laïque » et rationnelle*³⁹⁵). Les

³⁸⁸ *Ibidem.*

³⁸⁹ *Idem*, p. 223.

³⁹⁰ *Ibidem.*

³⁹¹ *Idem*, p. 158.

³⁹² Il ne s'agit pas toutefois d'une représentation selon la perspective artificielle décrite par Alberti : *la perspective de la chambre du « Portrait des époux Arnolfini » présente des lignes de fuite partiellement convergentes et d'autres qui s'en écartent nettement... Selon Panofsky, la perspective du Portrait des époux Arnolfini serait construite sur quatre points de fuite. La séparation des zones de fuite s'expliquerait par le désir d'atténuer l'effet gênant d'un décroissement trop prononcé. Jean Van Eyck a appliqué des méthodes basées sur des principes traditionnels, mais il a si bien su les améliorer que ses intérieurs se rapprochent très fort de la perspective linéaire* (H. Pauwels, *op. cit.*, p. 247.)

³⁹³ T. Todorov, *op. cit.*, p. 158.

³⁹⁴ *Idem*, p. 162.

³⁹⁵ L. Castelfranchi Vegas, *Italie et Flandres dans la peinture du XV e siècle*, Milan, Jaca Book, 1994, p. 35.

peintres flamands semblent en effet s'accorder, si l'on suit Todorov, avec cette pensée de Nicolas de Cues : *la vision absolue est dans tout regard*.³⁹⁶ Ce qui n'est pas tant, en dernier lieu, la manifestation d'une rupture avec la représentation du divin, qu'une manière d'affirmer que Dieu est présent en chaque regard.

En dernière analyse, on peut parler de deux réalismes différents dans la peinture de la Renaissance : alors que le réalisme d'un Masaccio est un réalisme de « structure », *c'est-à-dire synthétique, qui a comme base unifiante et caractéristique la vision perspective de la réalité elle-même ; la recherche passionnée d'une réalité essentielle [qui] est inséparable d'une vision de la réalité entendue rationnellement, une réalité de formes et d'espaces fermement unis dans l'unité de la perspective (...)* ; la réalité de Van Eyck est, au contraire, *analytique, c'est-à-dire qu'elle part d'une tout autre vision de la réalité, la réalité phénoménique des « choses » telles qu'elles se présentent aux yeux de qui les contemple. Et plus le regard est subtil et exercé, plus l'analyse sera purement épidermique. La « nature » chez Van Eyck, lenticulaire et microscopique, ne semble atteinte que par une vision prolongée qui l'intensifie dans ses moindres aspects, lui donne un « surplus » de nature et finit par d'infinies « additions » d'aspects phénoméniques de ce réel*.³⁹⁷ Ainsi, alors que la ressemblance avec le monde visible serait atteinte par les italiens grâce à la conformité à un idéal et à une sorte de re-construction synthétique-mathématique liée à la perspective, on peut penser que, selon les peintres flamands, c'est l'approfondissement visuel des apparences et de la vérité particulière de chaque chose qui est responsable du rendu réaliste de leurs tableaux³⁹⁸. On peut alors souligner que pour les flamands, *l'image provient du regard attaché au monde, la beauté est dans la vérité, les deux sont indissociables*.³⁹⁹

La Renaissance se caractérise avant tout par une opposition à la peinture du Moyen Age, où *les objets, les lieux, les êtres sont représentés (...) tels qu'ils sont aux yeux de Dieu*.⁴⁰⁰ En Italie, est introduit, avec la perspective linéaire et l'unité du « point de vue » qui en est la condition fondamentale, une nouvelle manière de considérer le regard du peintre. Le tableau

³⁹⁶ Nicolas de Cues, cité par Todorov, *op. cit.*, p. 228.

³⁹⁷ L. Castelfranchi Vegas, *op. cit.*, p. 35.

³⁹⁸ *L'art italien au début du XV e siècle s'épanouit par référence à une norme, qui est l'art de l'Antiquité, bien présent sous les yeux des artistes. L'objet ou l'individu a certes une apparence, toutefois celle-ci ne coïncide qu'accidentellement avec le canon de la beauté, venu d'ailleurs (...)* La situation des artistes flamands est différente, même s'ils n'ignorent pas entièrement l'art du passé ni celui qui se pratique au sud des Alpes. N'ayant pas ce canon constamment présent à l'esprit, ils ont choisi de chercher la beauté de chaque chose, de chaque personne en tant que telle, de la découvrir dans son inimitable singularité (T. Todorov, *op.cit.*, p. 206).

³⁹⁹ *Idem*, p. 207.

⁴⁰⁰ *Idem*, p. 97.

élaboré d'après la perspective linéaire figure et désigne désormais le regard du peintre (impliqué nécessairement par ce « point de vue »), et permet l'illusion d'un espace tridimensionnel, grâce à la construction géométrique. Le regard du peintre, même monoculaire, devient la référence et la règle à partir de laquelle s'organisent les objets, les lieux et les personnages du tableau.⁴⁰¹ Dès lors, c'est l'espace figuratif lui-même qui semble se construire à *partir des éléments et sur le schéma de l'espace visuel empirique*.⁴⁰² La perspective linéaire, en se fondant sur une prétendue « naturalité » du regard individuel, semble ainsi introduire une nouvelle signification du regard du peintre, qui apparaît à la fois comme la mesure et le cadre de toute représentation figurative. Les peintres flamands du XV^e siècle semblent, quant à eux, davantage valoriser le regard concret du peintre que le système perspectif. Si le réalisme des « primitifs flamands » semble également se fonder sur une « naturalité » du regard du peintre, celle-ci désigne alors davantage son expérience visuelle subjective. Le regard du peintre est aussi d'abord lié à un moment particulier, avant de relever d'un dispositif objectif et mathématique. Les peintres flamands semblent également plus transcrire la vérité plastique de chaque chose. On peut ainsi parler d'un « *idéalisme généralisant des Italiens* » et d'un « *réalisme individualisant des Flamands* ». ⁴⁰³

1.2.3 - La critique du regard par la peinture

La critique du regard par le peintre peut se comprendre principalement de deux façons : soit le peintre reconnaît l'insuffisance du seul regard comme source d'informations, soit le peintre examine l'activité visuelle en elle-même et pour elle-même. On pourrait également considérer que les différentes pratiques contemporaines centrées sur le geste ou l'action de peindre (l'*action painting* de Pollock, par exemple) proposent indirectement une critique du regard en peinture. Cependant, il semble que ces pratiques contemporaines sont bien plutôt des critiques de la représentation picturale et du faire de la peinture.

⁴⁰¹ *La Renaissance avait posé le principe de la représentation cohésive du monde, c'est-à-dire qu'elle avait rejeté le système objectif-projectif du Moyen Âge où les arts se fondent sur la juxtaposition d'images idéographiques. Elle lui avait substitué une autre méthode : elle attachait la première importance aux relations des objets entre eux et elle avait codifié son point de vue, vers le milieu du XV^e siècle, avec Alberti. La théorie de la « pyramide visuelle », jointe à la double convention de la « fenêtre ouverte » et de la « perspective monoculaire », c'est-à-dire la projection de la vision qu'on a du monde à partir d'un unique point fixe et dans un espace clos et limité, avait abouti à une étroite limitation des possibilités ouvertes à un art fondé sur la mesure et sur la valeur significative des signes (P. Francastel, *la réalité figurative*, op. cit., pp. 146-147.)*

⁴⁰² E. Panofsky, *la perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, p. 181.

⁴⁰³ T. Todorov, op. cit., p. 75.

L'insuffisance du regard du peintre peut apparaître d'abord, comme nous l'avons vu précédemment avec Ernst Gombrich, avec le recours, dans l'observation elle-même, à un savoir préalable de la part du peintre, qui utilise un ensemble de « formes-types » à partir desquelles il interprète ce qu'il voit. Le regard du peintre, en temps que présent de la perception, est ainsi guidé par un savoir antérieur. Cette insuffisance du regard du peintre se manifeste également dans le recours à des aides pour compléter certains détails : carnets de croquis (voire, au XIX^e siècle, à des photographies). Ces « observations fixes » permettent alors au peintre d'effectuer une représentation des détails plus cohérente et en définitive plus « réaliste » : la peinture d'après nature se heurte en effet à la variabilité des apparences ou de la lumière.

La camera obscura

Certains peintres ont également eu recours, à partir du XVII^e siècle, au procédé de la *camera obscura*, afin de fixer les apparences extérieures, notamment la lumière. Ce procédé a pris plusieurs formes et il y eut des chambres noires de plusieurs tailles : il s'agissait parfois d'une boîte munie à l'avant d'un objectif et à l'arrière d'une plaque de verre dépoli ; parfois d'un ensemble de compartiments organisant un jeu de miroirs ; parfois d'une tente noire dans laquelle le peintre prenait place. Dans tous les cas, la *camera obscura* permettait, grâce à la réfraction des rayons lumineux passant à travers un orifice réduit, la reproduction sur une paroi d'une image inversée (de bas en haut et de gauche à droite) de la réalité visible située devant l'orifice. Un miroir permettait parfois de redresser l'image verticalement. Il suffisait de décalquer les traits principaux de l'image inversée, pour obtenir une mise en place des masses, des lignes et des perspectives. Ce dispositif optique servait alors de médiation entre le peintre et l'environnement qu'il cherchait à reproduire. Fondé sur le principe de la perspective d'Alberti, il permettait, depuis un unique point de vue, d'obtenir une image visuellement cohérente de la réalité extérieure. On peut alors penser que la nature technique du procédé était considérée par le peintre comme une garantie d'exactitude et d'objectivité. Dans ce cas, le regard du peintre se porte davantage sur l'image (inversée) produite par l'appareil optique que sur la réalité extérieure. Celle-là est une projection (plus ou moins réduite) de la réalité extérieure et un analogon de celle-ci. L'usage de la chambre noire, bien qu'il ne soit pas

attesté par les peintres eux-mêmes⁴⁰⁴, semble avoir été plus fréquent dans la tradition hollandaise. Vermeer, en particulier, semble avoir utilisé une chambre noire à plusieurs reprises.⁴⁰⁵ On a pu parler, avec lui, d'une sorte de « vision photographique », se manifestant dans ses tableaux par plusieurs éléments : une vision par plans (les objets du premier plan prenant une grande importance, comme dans la vision photographique avec une courte focale) ; le flou de certains plans (comparable à l'effet qui résulte de la profondeur de champ photographique) ; la rigueur de la perspective ; le pointillisme (la figuration de halos circulaires comparables aux « cercles de confusion » créés par la variation de la mise au point d'un objectif). L'emploi de la *camera obscura* lui aurait ainsi permis de rendre l'impression lumineuse d'un instant donné, traitant avec la même précision les personnages et les tissus dans ses représentations d'intérieurs, les constructions et les reflets sur l'eau dans sa *Vue de Delft*. La chambre noire aurait ainsi influencée la vision de Vermeer en lui suggérant certains effets. On peut cependant remarquer que *Vermeer place ses gouttes lumineuses sur des surfaces dont la texture matérielle interdit que s'y constituent des « cercles de confusions »*. *Ceux-ci apparaissent en effet sur des surfaces brillantes, mouillées ou métalliques, frappées par un éclairage violent – ce qui n'est pas le cas dans les tableaux de Vermeer.*⁴⁰⁶ On peut ainsi remarquer, en ce qui concerne par exemple la *Vue de Delft*, que *l'emplacement de ces globules indique qu'ils ne reflètent pas une réalité observée : en les peignant sur le flanc du bateau situé sur la droite de la toile et le long des bâtiments au bord du canal, Vermeer les place délibérément là où ils ne pouvaient pas techniquement apparaître.*⁴⁰⁷ Il faut donc en conclure que Vermeer fait plutôt référence à la chambre noire, davantage qu'il n'utilise ce procédé pour reproduire la réalité extérieure. La référence à la vision obtenue grâce à la chambre noire serait ainsi un effet stylistique : *loin de transcrire l'effet produit par une chambre noire mal réglée, Vermeer utilise le phénomène librement, arbitrairement même d'un point de vue « réaliste » (...) l'utilisation (déplacée) d'un phénomène propre à la*

⁴⁰⁴ *Ce qui fait problème, c'est que malgré de nombreux traités des XVI^e et XVII^e siècles, qui discutent de l'utilisation artistique de la chambre noire, recommandent d'en tracer les images, il n'existe pas de preuves concernant des cas où les peintres l'auraient réellement fait* (S. Alpers, *L'art de dépeindre*, Paris, Gallimard, 1990, p. 72).

⁴⁰⁵ Selon certains spécialistes, l'effet de flou que l'on peut constater chez Vermeer, ainsi que les taches de lumière sur certains éléments des premiers plans de ses tableaux (rappelant les halos lumineux observés dans l'emploi de procédés optiques), seraient liés à l'utilisation d'une *camera obscura* mal réglée ou dont la netteté aurait été faite sur l'arrière plan. Par ailleurs, selon Daniel Arasse, *l'emploi de la camera obscura, chez Vermeer, a fort peu à voir avec la transcription d'une « vérité de la vision »* (D. Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 16).

⁴⁰⁶ D. Arasse, *op.cit.*, p. 156.

⁴⁰⁷ *Idem*, p. 157.

*chambre noire est partie intégrante des choix artistiques de Vermeer.*⁴⁰⁸ Plutôt qu'il n'effectue une copie au moyen de la chambre noire, Vermeer semble ainsi explorer, à travers ses tableaux, *la frontière entre la nature et l'artifice.*⁴⁰⁹ Reste qu'en étant volontaire, ce « pointillisme » de Vermeer souligne le prestige dont jouit la chambre noire au XVII^e siècle. On peut alors envisager les raisons culturelles au recours à la chambre noire dans la tradition hollandaise. A la différence de la tradition italienne (fondée sur la construction d'une représentation par le peintre), la peinture hollandaise, fondée sur une visée descriptive⁴¹⁰, aurait eu recours à la chambre noire comme outil de description de la réalité extérieure. Cette conception descriptive de la peinture s'inscrit alors dans une culture visuelle particulière.⁴¹¹ Selon Svetlana Alpers, le XVII^e siècle se singularise par l'hypothèse que *découverte et création – notre exploration de l'univers et l'action qui nous permet de le modeler – ne font qu'un.*⁴¹² La peinture hollandaise, plutôt que de chercher à construire une représentation artificielle, aurait d'abord cherché à produire « une peinture vraiment naturelle »⁴¹³. Arthur Wheelock précise ainsi que, *pour les peintres hollandais, absorbés par l'exploration du monde qui les entourait, la chambre noire offrait un moyen unique de juger de quoi aurait l'air une peinture vraiment naturelle.*⁴¹⁴ Et, selon Fromentin, le dessin semble même absent de la peinture hollandaise, parce que leur art *s'adapte à la nature des choses.*⁴¹⁵ Avec la chambre noire, on peut alors penser que, pour le peintre, *c'est comme si les phénomènes visuels étaient captés et étaient rendus présents sans l'intervention d'un auteur humain.*⁴¹⁶ La chambre noire ne serait pas une mise en évidence de l'image de la vision en perspective, mais elle offrirait au peintre un moyen de remplacer cette dernière. L'image « optique » s'oppose alors à l'image « en perspective ». Selon Alpers, la chambre noire *procure des impressions visuelles directes à une époque à l'esprit empirique (...) Au lieu de servir à l'approche d'une image construite du monde visible, la chambre noire, dans cette conception, fournit directement, pour ainsi dire, une preuve directe du monde visible dont le peintre se servira*

⁴⁰⁸ *Ibidem.*

⁴⁰⁹ S. Alpers, *op. cit.*, p. 80.

⁴¹⁰ *Certains aspects fondamentaux de la peinture hollandaise du XVII^e siècle peuvent être le mieux compris si l'on considère celle-ci comme un art descriptif par opposition à l'art narratif italien (Idem, p. 16.)*

⁴¹¹ *Pour les Hollandais, leurs tableaux décrivent le monde que l'on voit plutôt qu'ils n'imitent des actions humaines chargées de signification. Les traditions picturales et artisanales déjà établies, largement renforcées par la nouvelle science expérimentale et par la technologie nouvelle, ont confirmé que les peintures sont la voie qui mène à une connaissance du monde nouvelle et sûre. (Idem, p. 24.)*

⁴¹² S. Alpers, *op. cit.*, p. 69.

⁴¹³ *Ibidem.*

⁴¹⁴ A. Wheelock, cité par S. Alpers, *ibidem.*

⁴¹⁵ Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, cité par S. Alpers, *op. cit.*, p. 88.

⁴¹⁶ S. Alpers, *op. cit.*, p. 71.

ensuite dans son art.⁴¹⁷ Cet auteur va jusqu'à affirmer que *les Hollandais éludent presque totalement la question du style ou de la manière pour donner la priorité à la nature vue sur le style personnel et le moi.*⁴¹⁸ L'utilisation de la chambre noire au XVII^e siècle s'inscrit ensuite surtout dans le contexte plus général d'une confiance nouvelle dans les instruments et les intermédiaires qui représentent la nature (on connaissait auparavant la lentille, mais on la considérait comme déformante et trompeuse). C'est plus particulièrement la solidarité entre observation et connaissance, que l'on trouve dans la « science expérimentale » initiée par des philosophes comme François Bacon (1561-1626), qui singularise la tradition picturale hollandaise selon Alpers. Mais, outre sa nature d'instrument d'observation scientifique depuis Al-Hazen au XI^e siècle, la *camera obscura*, par son mécanisme impersonnel, *enregistre et fait voir quelque chose sur les lois internes de la vision et de la Nature elle-même.*⁴¹⁹ L'utilisation de la chambre noire semble donc pouvoir marquer l'apparition d'une attention nouvelle, dans la pratique du peintre, au mécanisme même de la vision. Cette solidarité entre la peinture et le mécanisme de la vision se retrouve dans la théorie de la vision de Kepler : *la vision est causée par une peinture [pictura] de la chose vue, formée sur la surface concave de la rétine.*⁴²⁰ Toutefois, Kepler renouvelle en son temps la théorie de la vision, en séparant *le problème physique de la formation de l'image rétinienne (le monde vu) des problèmes psychologiques de la perception et de la sensation.*⁴²¹ Ainsi Kepler se désintéresse du regard empirique (c'est-à-dire *de l'observation qui regarde le monde*⁴²²) et de l'interprétation psychologique de l'image (peinture) formée sur la rétine. On peut alors dire que sa méthode consiste à *désanthropomorphiser la vision.*⁴²³ Ce modèle de la vision, comparée à une peinture, est en effet essentiellement passif : *la fonction du mécanisme de la vision est définie comme créant une représentation : représentation au double sens d'artefact – de part sa nature même – et du fait qu'elle résout les rayons lumineux en peinture.*⁴²⁴ Si Kepler fut le premier à décrire la formation de l'image rétinienne par le terme de peinture (qui signifie ici *une image existant indépendamment de l'observateur*⁴²⁵), il est alors possible de penser que cette métaphore repose sur l'analogie entre l'œil et la chambre noire. Cette nouvelle approche de la vision consiste encore, avec Kepler, à se désintéresser du monde au bénéfice de sa représentation sur

⁴¹⁷ *Idem*, p. 76.

⁴¹⁸ *Idem*, p. 88.

⁴¹⁹ D. Arasse, *op. cit.*, p. 157.

⁴²⁰ J. Kepler, cité par S. Alpers, *op. cit.*, p. 79.

⁴²¹ S. Alpers, *op. cit.*, p. 81.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ *Idem*, p. 82.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ D. C. Lindberg, *Theories of Vision*, cité par S. Alpers, *op. cit.*, p. 82.

la rétine, ce qui n'est pas sans rappeler la manière dont les peintres hollandais s'intéressent avant tout à la surface du tableau. *Cela implique une objectivité extraordinaire et le refus de préjuger ou d'étiqueter le monde ainsi représenté.*⁴²⁶ Et cette méthode semble également pouvoir décrire l'attitude des peintres hollandais du XVII^e siècle. Afin de distinguer ce « mode képlérien » du « mode albertien », Svetlana Alpers suggère qu'il vaudrait mieux *opposer non la transcription de la réalité à l'aspect des choses, non des façons différentes de percevoir le monde, mais bien deux manières de le représenter : d'une part, la peinture considérée comme un objet dans le monde, une fenêtre encadrée sur laquelle nous portons notre regard, et d'autre part, la peinture qui prend la place de l'œil, le cadre et l'endroit où nous sommes placés restant ainsi non définis.*⁴²⁷

Plus généralement, on peut penser que l'utilisation de la *camera obscura* ne modifie pas le regard perspectif du peintre sur le plan qualitatif et qu'elle fut surtout un instrument auxiliaire de son travail de représentation. Elle introduit cependant une nouvelle manière de regarder la réalité extérieure qu'elle réfléchit sur un écran. L'observation de cette image par le peintre est ainsi une sorte de « pré-visualisation » de l'œuvre.

L'impressionnisme

Dans une perspective historique, on peut considérer que le regard du peintre a surtout fait l'objet d'une critique (comprise comme « examen ») à compter des années 1870 avec l'impressionnisme. Celui-ci a d'abord été l'œuvre de plusieurs peintres tels que Manet, Monet, ou Renoir, qui défendaient une conception sensitive de l'art. Poussant la recherche d'une représentation réaliste à l'extrême, l'impressionnisme peut d'abord apparaître comme une élimination de la préoccupation traditionnelle du dessin (des formes), pour chercher à représenter la pure visibilité, les impressions lumineuses sur la rétine du peintre. Selon René Huyghe, *l'impressionnisme a tenté de rejoindre une sorte de vision primordiale, où les tâches optiques joueraient seules, sans qu'interviennent les concepts de formes.*⁴²⁸ L'impressionnisme peut ainsi apparaître comme un réalisme optique, à la recherche d'une perception plus pure. Ces peintres se fondaient sur une prétendue objectivité de l'expérience de la vision. Il s'agissait ainsi pour eux d'*épurer la vision des phénomènes de tout ce qui*

⁴²⁶ S. Alpers, *op. cit.*, p. 83.

⁴²⁷ *Idem*, p. 96.

⁴²⁸ R. Huyghe, *Formes et Forces*, Paris, Flammarion, 1971, p. 80.

ajoute l'habitude, la mémoire, le savoir, afin de retrouver dans sa pureté la sensation initiale avant qu'elle ait été élaborée par la pensée.⁴²⁹ On peut alors considérer l'impressionnisme comme un « phénoménisme absolu », puisqu'il s'intéresse avant tout à la représentation des phénomènes sensibles tels qu'ils sont perçus par l'œil. Dans son ouvrage *Peinture et Société*, Pierre Francastel souligne que les impressionnistes n'ont cependant pas abandonné la référence à l'espace perspectiviste de la Renaissance en ce qui concerne le cadrage et la ségrégation des plans en profondeur⁴³⁰, mais qu'ils ont plutôt *rendu possible une évolution du langage visuel si profonde qu'elle a libéré les artistes et le public de conventions séculaires et introduit une recherche qui se poursuit encore.*⁴³¹ L'impressionnisme a surtout été compris comme une nouvelle attention portée à la lumière et aux conditions d'apparition des phénomènes visibles. Mais, *si l'on devine les paysages les plus vaporeux de l'impressionnisme, c'est précisément en fonction de leur respect du système antérieur de figuration de l'espace.*⁴³² Francastel suggère alors de parler plutôt d'une « grille impressionniste » : *le système de représentation colorée de l'univers vient se superposer ici au canevas fourni par un petit nombre d'éléments linéaires empruntés à la figuration renaissante de l'espace.*⁴³³ En fait, avec les impressionnistes, *il y a renversement des techniques et non pas renversement de la vision. Cet impressionnisme débutant offre une nouvelle manière de figurer l'espace, mais non pas une nouvelle façon de le voir.*⁴³⁴ On peut d'autre part remarquer que, *restant réaliste, l'impressionnisme théorique est un leurre. Il entend remonter le cours de la formation des images pour en serrer au plus près la formation initiale : la sensation optique pure ; mais celle-ci n'existe pas pour la conscience (...) elle se présente à elle déjà muée en notion. En pratique, il n'y a jamais, dans la conscience adulte, que représentation, présentation répétée et reconnue, l'inédit lui-même étant revêtu provisoirement et jusqu'à plus ample informé d'une interprétation par analogie.*⁴³⁵

On a aussi suggéré que le développement de l'impressionnisme était lié à la découverte de la photographie au XIX e siècle. Et Degas, par exemple, a utilisé *certaines des leçons fournies*

⁴²⁹ *Impressionnistes et symbolistes face à la presse*, Paris, A. Colin, 1959.

⁴³⁰ *Au fond, en effet, si l'on y regarde de près, on s'aperçoit vite que le schéma de composition de la plupart des toiles impressionnistes est strictement analogue à celui d'une toile classique (...) Les points d'appui de la composition s'estompent sous le semis des touches colorées qui reproduisent le tremblement de la lumière, mais, ramenée à ses lignes générales, le tableau suggère toujours le fameux espace cubique de la Renaissance et l'on regarde toujours à travers la fameuse fenêtre ouverte d'Alberti (P. Francastel, op. cit., p. 151).*

⁴³¹ P. Francastel, op. cit., p. 149.

⁴³² *Idem*, p. 152.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Idem*, p. 153.

⁴³⁵ R. Huyghe, op. cit., p. 80.

par l'usage répandu de la caméra.⁴³⁶ Mais ce n'est pas, selon Francastel, l'enregistrement d'une vision brute de l'univers que les impressionnistes ont trouvé dans la photographie : *ce qui serait absolument faux, c'est de croire que la caméra a instruit les artistes sur les conditions objectives et permanentes de la vision ou qu'elle les a engagés à enregistrer purement et simplement des sensations brutes.*⁴³⁷ La découverte de la photographie aurait plutôt conduit les artistes à développer leur style. Et il semble plus juste de penser que, *cessant d'être le mode de reproduction unique, la peinture s'est, de plus en plus, tournée vers l'analyse des modalités de la perception.*⁴³⁸ Dès lors, *la profonde originalité de la peinture moderne depuis l'impressionnisme, c'est qu'elle se fonde sur une recherche des structures liées de la perception et de la compréhension.*⁴³⁹

D'une manière générale, l'impressionnisme a déplacé l'attention du peintre sur les mécanismes même de la vision. Dès lors, il semble que *les grands mystères de la nature ont cessé d'être des ensembles et des lointains pour devenir des détails, et les plus proches ; puis, finalement ceux qui concernent non pas l'objet de la sensation mais la sensation elle-même saisie, pour ainsi dire, à l'état brut dans l'organe de la perception.*⁴⁴⁰ La vision du peintre devient « *une vision rapprochée du monde, c'est-à-dire une vision inquisitive et qui ne se contente plus de sensations globales.*⁴⁴¹ L'impressionnisme marque ainsi, selon Francastel, l'affirmation d'une « vision moderne », définie comme *une vision tendue vers la découverte d'un secret dans les détails.*⁴⁴² Plus particulièrement, *il ne s'agit plus de localiser des silhouettes les unes par rapport aux autres, mais d'établir un lien de réflexion directe entre un détail et une sensation rayonnante. Cette attitude s'accommode logiquement des fonds abstraits et des gros plans ; elle substitue un espace polyvalent et incommensurable à la vision courante de l'homme de la Renaissance qui était optique et éloignée.*⁴⁴³ Mais les impressionnistes ont ainsi *suggéré une attitude nouvelle en présence des problèmes de l'espace*⁴⁴⁴, bien plus qu'ils n'ont détruit l'espace plastique de la Renaissance.

⁴³⁶ P. Francastel, *op. cit.*, p. 158.

⁴³⁷ *Ibidem.*

⁴³⁸ *Idem*, p. 159.

⁴³⁹ *Idem*, p. 160.

⁴⁴⁰ *Idem*, p. 161.

⁴⁴¹ *Idem*, p. 162.

⁴⁴² *Ibidem.*

⁴⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴⁴ *Idem*, p. 165.

C'est ensuite Paul Cézanne qui prolonge cet effort des impressionnistes en cherchant à *saisir aussi directement que possible les données pures des sens et de la conscience au sens bergsonien du terme*.⁴⁴⁵ Selon Francastel, Cézanne peut être rattaché à un vaste courant de la pensée contemporaine, qui inclurait les romantiques allemands, des poètes symbolistes ou des musiciens comme Debussy, et qui vise à *un développement de notre expérience intime*.⁴⁴⁶ Toutefois, Cézanne fut aussi soucieux de *ramener les aspects fugitifs et individuels de l'univers à des formes stables, à un système de conventions générales, en vue de soustraire la peinture au culte de la pure sensation*⁴⁴⁷, s'écartant en cela des impressionnistes. Son originalité véritable *consiste dans l'attribution d'un intérêt à des parties nouvelles de l'expérience optique. Parti d'une sensation hallucinante de la nature telle que l'avaient écrite ses prédécesseurs, il parvient, par un choix difficile, à isoler un petit nombre de fragments significatifs dépourvus de valeur classée. Il crée un monde à la fois fragmentaire et organique, en fonction de quelques intentions très simples*.⁴⁴⁸ Ayant le dessein de rendre les formes par le cône et par les sphères, on peut dire que Cézanne schématise le contenu de l'expérience visuelle, mais de façon à en suggérer son caractère d'expérience humaine. Selon Merleau-Ponty, Cézanne est sensible à la « chair du monde », aux vibrations du monde, en tant qu'il est lui-même engagé dans celui-ci : *qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil*.⁴⁴⁹ Le regard du peintre accède ainsi, à force d'ouverture aux choses et de pratique de l'observation, à *une texture de l'Être dont les messages sensoriels discrets ne sont que les ponctuations ou les césures, et que l'œil habite, comme l'homme sa maison (...)* *Le peintre, quel qu'il soit, pendant qu'il peint, pratique une théorie magique de la vision. Il lui faut bien admettre que les choses passent en lui ou que l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance*.⁴⁵⁰ Le regard de Cézanne consiste encore à interroger le visible, il est comme une réflexion visuelle de la visibilité. Si son regard se singularise par une attention portée à la profondeur, il ne s'agit plus avec Cézanne *d'ajouter une dimension aux deux dimensions de la toile, d'organiser une illusion ou une perception sans objet dont la perfection serait de ressembler autant que*

⁴⁴⁵ *Idem*, p. 168.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Idem*, p. 202.

⁴⁴⁹ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 22.

⁴⁵⁰ *Idem*, p. 27.

*possible à la vision empirique (...) La vision du peintre n'est plus un regard sur un dehors, relation « physique-optique » seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible.*⁴⁵¹

La constitution d'un nouveau langage plastique à la fin du XIX^e siècle ne permet pas de parler d'un nouveau regard du peintre, mais d'un renouvellement de son dessein. La manière du peintre primera désormais sur le sujet de sa peinture.⁴⁵² Cette évolution est aussi rendue possible par un changement d'univers mental et se réfère à un esprit : *au début de la Renaissance il s'agissait d'établir de nouveaux rapports entre les hommes considérés comme un genre dans la nature et cette nature considérée comme une réalité stable*⁴⁵³ ; alors qu'avec Cézanne *l'art renonce à l'anecdote et à l'histoire pour se faire empirisme et panthéisme ; il écrit l'histoire des choses, pommes, compotier, montagne ; de ce qu'elles signifient dans le tissu de la vie sentimentale quotidienne d'hommes pour qui se modifient sans cesse aussi les possibilités d'accès et de transformation de la matière.*⁴⁵⁴

1.2.4 - Conclusion sur le statut du regard du peintre

D'une manière générale, le regard du peintre désigne d'abord le rapport visuel à une extériorité (comme dans la peinture « d'après nature »). Depuis la Renaissance, il désigne également la vision perspectiviste, impliquant un point de vue fixe et une distance entre ce point de vue et la scène représentée. Le regard du peintre est par suite associé à la mise en place d'une *géométrisation cohérente de la représentation spatiale*⁴⁵⁵ : *le regard lie et coordonne les objets au sein d'un « espace-système », projette toute chose dans une spatialité.*⁴⁵⁶ Les conventions perspectivistes de la Renaissance précisent ainsi un cadre pour le regard du peintre, autant que celui-ci devient « la règle et le compas » de la représentation. Mais, en tant qu'activité productrice, la peinture qui se fonde sur cette vision perspective issue de la Renaissance semble dominée par un dessein organisateur. Le regard du peintre semble

⁴⁵¹ *Idem*, p. 68.

⁴⁵² *Le fameux débat sur le sujet en fonction des hiérarchies légendaires et sociales se transforme ainsi définitivement et disparaît* (P. Francastel, *op. cit.*, p. 203).

⁴⁵³ *Idem*, p. 204.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ P. Thuiller, cité par A. Sauvageot, *Voirs et savoirs, esquisse d'une sociologie du regard*, Paris, PUF, 1994, p. 7.

⁴⁵⁶ A. Sauvageot, *ibidem*.

ainsi avant tout l'exercice d'une vision intellectuelle (et pour Léonard de Vinci, la peinture est avant tout *cosa mentale*). Il semble en effet que le regard du peintre ne peut se retourner vers le fonctionnement purement optique de l'œil (et échapper à un dessein intellectuel) que de manière illusoire : la recherche de la représentation de la pure visibilité par les impressionnistes reste une élaboration figurative. Le regard du peintre reste en cela au service d'un travail de figuration. Reste que l'attention des peintres à travers l'histoire s'est portée tour à tour sur la composition, la vraisemblance, le détail, la lumière, la couleur, la profondeur, ou tout autre aspect du visible, et que c'est le regard des peintres qui nous a rendu progressivement sensibles aux divers aspects du visible. Oscar Wilde remarque ainsi que notre regard devant la nature est éduqué par les œuvres des peintres.⁴⁵⁷

1-3 Le regard de l'architecte

L'architecture peut être définie dans un premier temps comme l'art d'aménager l'espace et de le rendre habitable. Il conçoit ainsi l'environnement artificiel de l'homme. Afin de pouvoir ensuite réaliser ses projets, l'architecte commence par élaborer des plans. Cette première phase de conception fait intervenir une « pensée visuelle », lui permettant de visualiser son projet, mais aussi de le modifier. L'architecture renvoie à une activité artistique qui se traduit, pour l'architecte, *par sa réflexion esthétique permanente sur la mise en forme poétique et plastique*.⁴⁵⁸ Le regard de l'architecte semble d'abord comparable à celui du peintre, dans la mesure où il s'organise autour d'un dessein (*disegno*), et dans la mesure où il s'appuie lui aussi sur un répertoire de formes empruntées à la culture. L'activité de l'architecte met aussi en œuvre des connaissances théoriques et pratiques, des sciences et des techniques, des savoirs et des savoir-faire. Dès lors, l'architecture peut se définir comme « un art de synthèse »⁴⁵⁹ des domaines scientifique, technique et artistique, et la « pensée visuelle » est le moyen de parvenir à cette synthèse. Mais la conception d'un projet par l'architecte peut en réalité être décrite à travers plusieurs phases, auxquelles sont associés différents types de

⁴⁵⁷ *Les choses sont parce que nous les voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencé (...) De nos jours, les gens voient les brouillards, non parce qu'il y a des brouillards, mais parce que peintres et poètes leur ont appris le charme mystérieux de tels effets. Sans doute y eut-il à Londres des brouillards depuis des siècles. C'est infiniment probable, mais personne ne les voyait, de sorte que nous n'en savons rien. Ils n'eurent pas d'existence tant que l'art ne les eut pas inventés* (O. Wilde, *Le déclin du mensonge*, Bruxelles, Complexe, 1986, pp. 65-68).

⁴⁵⁸ S. Porada, "imager l'espace et spatialiser l'imaginaire, nouvelles technologies de visualisation en conception architecturale", *Réseaux*, n°61, Paris, CNET, 1993, p. 51.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

représentations du projet, qui ne se limitent pas au seul dessin : *la création du concept (esquisses, croquis, textes, schémas, maquette sommaire...)* ; *la production du projet (plans, coupes, différents documents...)* ; *la communication du résultat (maquette finale, images de communication...)*.⁴⁶⁰ Certaines représentations ne sont réalisées qu'au moment où « le concept de mise en forme » est déjà élaboré⁴⁶¹, mais d'autres constituent les éléments mêmes de la « pensée visuelle » de l'architecte. Ces « représentations conceptuelles », qui sont les matériaux avec lesquels son projet s'élabore, peuvent prendre de multiples formes (signes, symboles, diagrammes, schémas, images). Et c'est cette « diversité des niveaux de représentation » qui permet alors à la « pensée visuelle » de *guider pas à pas la synthèse de la forme*.⁴⁶² Au cours du travail d'élaboration de son projet, l'architecte passe successivement d'une image mentale à des croquis et à maquettes en trois dimensions. Cette dernière forme de visualisation rapproche d'ailleurs davantage son travail de celui de la sculpture plutôt que des seuls arts du dessin. Mais il convient de souligner que, dans l'élaboration d'une maquette, chaque élément ne se contente pas de décrire et possède également un caractère opérationnel. On peut dès lors s'interroger aussi plus précisément sur les apports des nouvelles technologies pour ce travail de conception de l'architecte.

Les « prototypes »

Pour élaborer l'artefact que concevait l'architecte, l'architecture classique se servait essentiellement de « prototypes ». Le prototype était *un outil puissant de description et de représentation des concepts. (...) Il a constitué une sorte d'étalon conceptuel, visuel et descriptif*.⁴⁶³ Le prototype architectural se basait ainsi, sur un ensemble de normes et de conventions, et permettait à l'architecte de réfléchir sur un objet intégrant des informations techniques et professionnelles.⁴⁶⁴ Reposant sur un langage professionnel unifié et codifié,

⁴⁶⁰ *Idem*, p. 52.

⁴⁶¹ *Les représentations de la production du projet et de sa communication sont fortement codifiées et standardisées (...) Ces représentations ne se fabriquent qu'au moment où le parti pris architectural, le concept de mise en forme proprement dit, est déjà élaboré. De plus, elles ne demandent que des connaissances techniques pour la production des documents, ou des connaissances artistiques pour les images de communication du projet. Traditionnellement ces représentations étaient souvent déléguées par les architectes aux dessinateurs ou aux peintres (Ibidem).*

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ *Idem*, p. 53.

⁴⁶⁴ *En décrivant l'artefact et non l'objet naturel, le prototype architectural se basait sur des schémas génériques professionnels, incluant non seulement la description de sa morphologie mais aussi tout le savoir-faire, les normes, les règles et les moyens de sa conception et de sa fabrication. Les prototypes globaux décrivaient la*

l'élaboration de prototypes permettait de transformer les schèmes de pensée communs en schémas mentaux professionnels⁴⁶⁵, associant des formes et des savoir-faire.⁴⁶⁶ Ces prototypes, véritables « artefacts cognitifs » au sens d'Hutchins⁴⁶⁷, étaient amenés à évoluer, en fonction de l'évolution des « savoir-vivre », « savoir-produire » et « savoir-concevoir ».⁴⁶⁸ Dès lors, la « pensée visuelle » de l'architecte se développait à travers un ensemble de prototypes à disposition, qui constituaient une sorte de répertoire professionnel de formes (à la fois visuelles et techniques) pour mettre en forme un projet. Les prototypes mémorisaient ainsi en quelque sorte des savoir-faire. Le regard de l'architecte était alors contraint par un ensemble de conventions et n'existait qu'à travers celles-ci.

La « pensée visuelle »

L'architecture moderne, qui se caractérise par l'abandon de ces prototypes, correspond en réalité sur le plan historique à la recherche de conceptions et de productions architecturales qui tiennent compte du progrès technique, mais aussi des bouleversements culturels et sociaux. L'architecture moderne s'est alors orientée vers une « pensée visuelle » hors des prototypes, se référant davantage aux méthodes et savoirs scientifiques. Porada évoque ainsi la méthode analytique de la *Synthèse de la Forme* d'Alexander : *l'auteur analyse d'abord le programme architectural pour formuler le problème. Ensuite, il le structure de façon hiérarchique, afin de dégager tous les problèmes particuliers. Pour les résoudre un par un, il élabore le langage des « patterns », qui ne sont plus des prototypes d'objets globaux, mais de petits étalons schématiques qui font correspondre un usage particulier à un espace élémentaire. Il lui reste alors à remonter à partir de ces patterns la hiérarchie pour*

typologie des objets et les prototypes élémentaires leurs différentes parties. L'identification d'élément architectural à travers le mot, dans une conception basée sur le prototype, a permis d'organiser l'ensemble des prototypes en un système typologique formant le noyau de la culture professionnelle, une sorte de langage professionnel fortement codifié (Ibidem).

⁴⁶⁵ *Ibidem.*

⁴⁶⁶ *La notion même de professionnalisme en conception classique impliquait la maîtrise des prototypes. De multiples traités d'architecture, en commençant par le traité de Vitruve (...) proposaient sous forme graphique et descriptive ces étalons nécessaires à la conception et à la construction. Leur place est restée centrale dans tous les cours d'enseignement académique jusqu'à l'avènement de l'architecture moderne qui les met en question (Ibidem.)*

⁴⁶⁷ Cf. l'article de Louis Quéré, « la situation toujours négligée ? », *op. cit.*

⁴⁶⁸ *Les modifications de l'un de ces trois aspects nécessitaient l'adaptation partielle du prototype. Il conservait néanmoins l'invariant de sa structure globale, garantissant en même temps l'évolution et la transmission des traditions culturelles (S. Porada, *op. cit.*, p. 53).*

*synthétiser l'artefact globalement : il reste à trouver la forme de synthèse.*⁴⁶⁹ La méthode analytique utilisée par l'architecte semble ainsi n'être que l'application de la méthode rationnelle de Descartes, qui décompose chaque difficulté en ses parties élémentaires pour mieux la résoudre. Elle est, comme dans les sciences, fondée sur la résolution d'un problème. Si, selon la méthode d'Alexander, l'architecte ne conçoit plus son projet à partir de prototypes d'objets globaux, il est cependant conduit à concevoir des unités ponctuelles à partir desquelles le projet peut être réfléchi de manière concrète. Studer, avec sa thèse sur la « forme de la synthèse », tente de dépasser le cadre d'une telle conception ponctuelle : *en postulant que l'architecture d'objets locaux se transformait en une architecture de « milieu socio-morphologique », n'ayant plus besoin de prototypes d'objets, il propose de remplacer la conception architecturale par la recherche continue des « liaisons rétroactives » entre cette conception et son objet.*⁴⁷⁰ Voulant émanciper le travail de l'architecte d'une réflexion sur des formes, Studer insiste ainsi davantage sur les relations qui existent entre les éléments que l'architecte doit prendre en compte. Or, selon Porada, cette méthodologie n'est jamais parvenue à réaliser totalement la synthèse des connaissances théoriques et pratiques, qu'elle était censée assurer par elle-même.⁴⁷¹

Regard et programme

Les systèmes de « conception assistée par ordinateur » des années 1960-1970, s'appuyant sur des connaissances objectives et des méthodes analytiques, ont cependant échoués selon elle dans le domaine de la conception architecturale, du fait qu'ils *visaient à remplacer le prototype par une méthodologie de résolution de problème, donc à séparer les deux fonctions des prototypes : conceptuelle et constructive.*⁴⁷² Ces systèmes ont permis de mettre à jour certains principes de conception sans prototypes, qui permettent de mieux comprendre la logique de l'architecte, mais uniquement en fonction de normes formalisables.⁴⁷³ Or, dans son

⁴⁶⁹ *Idem*, p. 55.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ *Le savoir est une chose et le savoir-faire en est une autre. Si les connaissances scientifiques décrivent les contraintes imposées aux futurs objets, le prototype décrivait la manière d'organiser ces connaissances au cours de la conception. A la différence d'un modèle de savoir, un prototype est donc un modèle de savoir-faire et, en tant que tel, il a deux fonctions différentes : l'une permet de concevoir l'objet et l'autre de le construire (Ibidem).*

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ *Pour résoudre le problème formulé par le programme architectural, l'ordinateur a procédé par une méthode « fonctionnelle » et « normative », ne prenant en compte que les paramètres qu'il sait plus ou moins formaliser :*

travail d'élaboration d'un projet qui remet en cause les prototypes existants, l'architecte doit remettre en question les contraintes, les normes et, plus généralement, *dépasser les connaissances pré-existantes exprimées dans le programme.*⁴⁷⁴ Le regard de l'architecte, en tant qu'il est habité par la prise en compte de nouveaux éléments, doit formuler de nouvelles hypothèses et préparer *un espace pour la nouveauté.*⁴⁷⁵ Une conception sans prototypes, comprise à partir d'un programme architectural exposant différents problèmes à résoudre, peut se ramener aux opérations suivantes : *construire un certain nombre des modèles mentaux d'une situation par analogie à une autre ; simuler, vérifier et affiner ces modèles par rapport aux contraintes du programme ; choisir le « meilleur » des points de vue : fonctionnel, technique et esthétique.*⁴⁷⁶ D'une manière générale, ce mode de conception architecturale s'appuie donc davantage sur les expériences antérieures de l'architecte que ne le faisait la conception au moyen de prototypes. A partir de ses hypothèses, le programme architectural général est transformé par chaque architecte en un programme personnel.

Les « formes métaphoriques »

Mais, pour communiquer son programme personnel, l'architecte doit aussi adopter « une forme métaphorique », afin de comparer une situation encore inexistante à des situations connues. L'architecte Le Corbusier utilise ainsi la métaphore de « la machine à habiter », afin de communiquer son programme architectural à un niveau symbolique. L'architecte A. Safari utilise celles de « la nuit électrique » et « les anneaux de Saturne » pour décrire son projet d'urbanisme à Melun-Sénart.⁴⁷⁷ Pour lui, *les principaux choix et les grandes métaphores tiennent en quelques lignes, et le passage devant l'écran devient possible dès que ces grandes lignes sont arrêtées.*⁴⁷⁸ Les métaphores permettent ainsi de fonder une esthétique architecturale sans recourir à des prototypes, ni à des images ou à des formalisations informatiques. Il faudra dès lors traduire la métaphore programmatique en images. S'il confie ce travail à des informaticiens, le concepteur devra donc y joindre des données figuratives qui guideront leur travail.

finalité et efficacité. De ce fait il ne pouvait jamais dépasser les normes ni reformuler le problème ni modifier la méthode, donc innover tant sur le plan de la démarche que sur celui du résultat (Ibidem).

⁴⁷⁴ *Ibidem.*

⁴⁷⁵ *Idem*, p. 56.

⁴⁷⁶ *Ibidem.*

⁴⁷⁷ S. Porada remarque, en ce qui concerne l'utilisation de la métaphore "la nuit électrique" que, *plus que la forme, cette métaphore évoque l'ambiance qu'il faut créer (Ibidem).*

⁴⁷⁸ A. Safari, in *Architecture et informatique*, n° 27 ; cité par S. Porada, *ibidem*.

Avec cette utilisation de « formes métaphoriques » pour communiquer un nouveau projet architectural, on voit clairement que le regard de l'architecte emprunte à d'autres domaines de formes que l'architecture, et qu'il utilise des schémas qu'il peut emprunter à bien d'autres domaines de la culture. Il convient cependant de préciser, avec Porada, que les architectes combinent en réalité plusieurs démarches, dont la démarche métaphorique. Au total, celle-ci distingue ainsi, pour les besoins de l'analyse : *une démarche réglementaire (recherche de l'efficacité) ; une démarche fonctionnelle (description de finalité) ; une démarche formelle (manipulation de références phénoménologiques) ; une démarche plastique (manipulation gestuelle ou sculpturale) ; une démarche métaphorique (description analogique poétique ou symbolique).*⁴⁷⁹ Le regard de l'architecte se construit et se développe à travers ces différents types de démarches. Avec la démarche « formelle », l'architecte part d'*une sorte de répertoire des formes préétablies, émergeant du plus profond de son expérience imaginaire*⁴⁸⁰, qui agissent comme autant d'« idées fixes ».⁴⁸¹ Et Le Corbusier pensait qu'un architecte n'explore ainsi au cours de sa vie professionnelle que deux ou trois formes. Par contre, la démarche « plastique » *privilégie nettement le geste créateur de l'espace et relègue au second plan les raisonnements analytiques. Ce ne sont plus les modèles formels (...), mais les modèles décrivant le savoir-faire gestuel qui permettent ici de sculpter ou de dessiner l'esquisse du projet.*⁴⁸² Cette démarche insiste ainsi davantage sur le « concept opérationnel », et permet à P. Riboulet d'affirmer qu'*au total, la forme sort des doigts... sans que l'on sache toujours pourquoi...*⁴⁸³

Logiciels de visualisation

L'utilisation de l'outil informatique par les architectes peut aujourd'hui, selon Porada, *introduire un processus conceptuel dans lequel la pensée logique se mêle à la pensée poétique et plastique, permettant de dépasser la première et de résoudre les conflits entre*

⁴⁷⁹ *Idem*, p. 59.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ S. Porada rapporte ainsi que, pour Philippe Bourdon, *ces « obsessions figuratives » constituent un stock de modèles qui se forme chez un architecte d'une façon comparable au vocabulaire d'un individu et qui est un stock limité des éléments du lexique général... Il n'a pas d'échelle, il peut être grand ou petit, sans cesser d'être modèle, et il vient s'insérer dans la contiguïté spatiale lors du projet d'architecture grâce à la fonction syntagmatique qu'assure l'échelle en lui fixant sa taille* (P. Bourdon, cité par S. Porada, *ibidem*).

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ P. Riboulet, cité par S. Porada, *op. cit.*, p. 60.

*concepts opposés.*⁴⁸⁴ Les différents logiciels de visualisation de projets architecturaux permettent en réalité de matérialiser une « image mentale » préexistante : selon Pierre Riboulet, *l'image qui s'est mentalement formée le premier jour est toujours là, elle bouge, s'étend, se ramifie, prolifère ou se rétracte, mais c'est elle encore, comme le moteur, la force qui génère et sur laquelle viennent s'appliquer l'analyse, l'intelligence, la sensibilité.*⁴⁸⁵ L'image matérialisée sur l'écran, véritable « interface graphique », est donc destinée à être analysée, élaborée, complétée. Elle constitue un repère que l'architecte se donne et possède aussi un « rôle heuristique » pour la création spatiale. Selon Porada, qui a réalisé une enquête auprès de plusieurs architectes, la conception à partir de l'image de synthèse n'est pas vécue par eux de la même manière que celle qui visualise des projets par le crayon ou encore en façonnant la matière, dans une pulsion spontanée.⁴⁸⁶ Ainsi, selon elle, *si l'informatisation du processus de conception doit se fonder sur la science, il faut que cette science permette la formalisation des principes d'action de la pensée visuelle, puisque elle seule peut assurer la synthèse des trois domaines : scientifique, technique et artistique.*⁴⁸⁷

1.4 - Bilan de cette étude du « regard a-photographique »

Au terme de cet examen du regard a-photographique, il est possible de préciser différentes significations associées à l'activité du regard, ainsi considéré à la fois par différentes approches et dans plusieurs contextes d'expérience. L'étude du regard face au paysage fait d'abord apparaître sa dimension informatrice et constructive, en même temps qu'elle souligne le fait que le regard est lié au reste de l'expérience de l'homme avec ce paysage. Le regard implique un « point de vue » (qui est aussi une distanciation) et un cadrage lui permettant de construire le paysage. Mais cette construction est aussi une reconstruction à partir de la reconnaissance (à la fois *in situ* et *in visu*) d'une entité « signifiante », de « schémas

⁴⁸⁴ S. Porada, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁸⁵ P. Riboulet, *naissance d'un hôpital*, Paris, Plon, 1989 ; cité par S. Porada, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁸⁶ *La construction d'une image est un acte intellectuel, sensuel qui peut influencer le modèle même. Si dans le domaine scientifique l'image ne représente que le côté apparent du modèle, en création artistique et architectural elle devient le moyen principal de sa production. La recherche de composition, la recherche picturale, plastique et symbolique se font à travers l'image. Agir sur le modèle c'est traduire une pulsion picturale ou gestuelle en un sens spatial. Mais les algorithmes actuellement utilisés en infographie modélisent l'acte créateur dans son aspect purement fonctionnel, indépendamment des préoccupations culturelles et esthétiques du créateur de l'espace. Il s'agit là, pour les domaines artistique et architectural, d'un véritable problème qui ne sera probablement pas résolu tant que l'outil infographique ne permettra pas de reconstruire le geste créatif (Idem, p. 63.)*

⁴⁸⁷ *Idem*, p. 51.

mentaux » ou de « projections antérieures ». En premier lieu, cette reconstruction visuelle possède un caractère institutionnalisant. Plus précisément, Gérard Lenclud souligne que le paysage est *de l'ordre de la valeur bien plus que du fait*⁴⁸⁸, et que le regard qui l'organise ne se limite pas à une activité de constat. Le regard semble ainsi toujours déjà contenir une interprétation, par laquelle s'effectue une « artialisation », qui transforme l'espace naturel selon une *codification esthétique inconsciente*.⁴⁸⁹ Ce véritable « travail d'institution esthétique », à l'œuvre dans le regard, semble en outre supposer, au premier chef, une rupture avec une compréhension religieuse du monde visible, et la valorisation d'un autre « cadre » unissant ses éléments.⁴⁹⁰ Regarder un paysage implique ainsi un travail d'organisation, mais aussi la conscience de cette expérience visuelle organisatrice⁴⁹¹, sollicitant des « schèmes conceptuels » (qui la guident). Toutefois, l'institution du paysage ne se réfère pas uniquement à une activité de la conscience, et l'intégration de l'interprétation à la perception se réfère aussi à des « structures cognitives » inconscientes (qui émergent du fonctionnement sensori-moteur). L'organisation du paysage suppose ainsi de repenser la cognition comme une « enaction » : la cognition n'est pas seulement une reconstitution, mais surtout un phénomène vécu et qui *dépend des types d'expériences qui découlent du fait d'avoir un corps doté de diverses capacités sensori-motrices*.⁴⁹² En second lieu, le regard porté sur le paysage mobilise aussi des schèmes culturels. D'une part, comme le souligne Varela, *nos capacités individuelles sensori-motrices s'inscrivent elles-mêmes dans un contexte biologique, psychologique et culturel plus large*.⁴⁹³ D'autre part, le fait de vivre le regard comme « une expérience en soi » semble supposer, pour l'individu, l'importation de modèles susceptibles de le fonder en tant qu'expérience.⁴⁹⁴ S'il isole une vue, le regard construit celle-ci autour d'éléments significatifs pour l'homme, mais aussi pour la culture à laquelle il appartient. Il constituerait bien ainsi, dans le cadre d'une société, une expérience pouvant avoir la valeur d'« un processus de normalisation de l'information » en fonction d'« invariants structurels » déjà acceptés.⁴⁹⁵ L'étude du regard du peintre souligne ensuite que le regard repose sur un fondement symbolique lorsqu'il est tourné vers l'élaboration d'une représentation (le « point de vue » perspectiviste mis en lumière à la Renaissance, qui s'impose comme une convention perceptive à la fois au peintre et au spectateur ; mais aussi tout un « vocabulaire formel » à

⁴⁸⁸ G. Lenclud, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁸⁹ M. Berlan-Darqué, *in Etudes rurales*, n° 121-124, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁹⁰ A. Cauquelin, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁹¹ G. Lenclud, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁹² F. Varela, *op. cit.*, p. 234.

⁴⁹³ F. Varela, *op. cit.*, p. 234.

⁴⁹⁴ G. Lenclud, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁹⁵ L. Quéré, « Au juste, qu'est-ce que l'information ? », *op. cit.*, p. 353.

partir duquel le peintre peut voir les choses). Le recours à une observation par le regard peut avoir différentes valeurs : il peut marquer une intention spécifique du peintre de représenter les choses à partir de leur espace propre et non à partir de sa seule imagination. Dans cette mesure, la « peinture d'observation » est valorisée comme une recherche d'exactitude et de vérité. Mais une figuration de son regard par le peintre peut également servir à souligner son expérience visuelle subjective, à indiquer la présence du peintre. Et le recours du peintre à l'observation peut alors avoir une valeur politique. L'importance que le peintre accorde au regard varie également en fonction d'autres éléments sociaux (techniques, scientifiques, voire philosophiques) qui définissent l'univers mental de chaque société et permettent d'envisager une « culture visuelle ». Plus généralement, l'observation est toujours au service d'un projet figuratif et ne s'oppose pas à la maîtrise d'un ensemble de techniques et de savoir-faire. Des conventions, telle que celle de la Perspective, ne sont pas seulement des règles théoriques, mais permettent surtout l'aménagement de tout un *matériel imaginaire*.⁴⁹⁶ Le regard du peintre est également indissociable du « comment de la peinture » (de son style et des outils qu'il utilise) comme de l'idée que le peintre se fait de son art. L'exercice du regard est ainsi régi par des conventions et prend place plus généralement dans un cadre culturel autant que physique ou géographique. D'une manière générale, il convient surtout, à propos de l'étude des différentes dimensions du regard du peintre, d'éclairer ses motivations et de le resituer socialement. Selon Francastel, les productions artistiques se distinguent en effet de matérialisations de connaissances déjà acquises et doivent davantage être envisagées, pour leurs auteurs, comme des *utopies – autrement dit des anticipations sur le réel à informer*.⁴⁹⁷ C'est dans cette mesure que le regard du peintre s'écarte aussi fondamentalement d'une intention de constat, pour organiser une expérience figurative qui est aussi une fiction. Les tableaux les plus figuratifs sont ainsi toujours l'institution d'un univers de sens qui dépasse la somme des éléments observés par le peintre. Le regard du peintre est ainsi toujours plus que la découpe subjective depuis une position dans l'espace. Il comprend toujours une projection anticipatrice et il découvre aussi une œuvre en train de naître. L'imagination intervient toujours dans le regard du peintre, comme faculté d'anticipation et de former des images.

⁴⁹⁶ P. Francastel, *Peinture et société*, op. cit., p. 61.

⁴⁹⁷ P. Francastel, *la figure et le lieu*, op. cit., p. 27.

SECONDE PARTIE :
L' EMERGENCE DES
REGARDS PHOTOGRAPHIQUES

2.1- Archéologie de l'appareil photographique

Chaque regard photographique semble d'abord déterminé par des conditions technologiques. Quelles sont alors les idées essentielles qui définissent la photographie d'un point de vue technologique ? Nous proposons d'envisager les différents éléments qui constituent l'appareil photographique et permettent de le penser, à travers une approche archéologique de celui-ci. Au sens de Michel Foucault, la démarche archéologique consiste à mettre à jour, pour un concept, *ses divers champs de constitution et de validité, (...) ses règles successives d'usages, les milieux théoriques multiples où s'est poursuivie et achevée son élaboration.*¹ En ce qui concerne l'appareil photographique, les « milieux théoriques » dans lesquels il s'est élaboré renvoient avant tout à l'optique et à l'histoire des images projectives depuis la découverte de la perspective à la Renaissance. Dans une approche pragmatique des regards photographiques, ces savoirs (même impensés) constituent une part importante des différents dispositifs anthropotechniques et ils sont habituellement envisagés comme un « principe commun » à tous les différents appareils photographiques. Mais chaque évolution technologique de l'appareil photographique conditionne également un regard spécifique. A strictement parler, il nous faudra donc envisager plusieurs dispositifs photographiques.

2.1.1– Les règles morphogénétiques de l'optique

Considéré en général, l'appareil photographique peut tout d'abord être défini comme une chambre noire, à l'intérieur de laquelle un support photosensible (ou un capteur numérique) enregistre de manière automatique la lumière² ainsi captée afin d'en produire une image performante, c'est-à-dire couramment acceptable.³ En tant qu'objet technique, l'appareil photographique peut ainsi tout d'abord être pensé comme l'aboutissement d'une filière

¹ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 11.

² L'étymologie du mot « photographie » souligne une écriture de la lumière ou un dessin par la lumière. C'est en fait la lumière diffusée par les objets que la photographie enregistre, car l'enregistrement de la lumière ne suffirait pas à produire une écriture ou un dessin.

³ L'image photographique semble se définir d'abord comme une image iconique, c'est-à-dire comme une image qui se caractérise par sa ressemblance. La netteté et l'enregistrement des détails semblent aussi relier l'image photographique à toute une orientation naturaliste de la représentation occidentale. De nombreux historiens ont ainsi postulé un progrès de plus en plus grand de la vraisemblance dans la représentation et ont rapportés la perspective de la Renaissance et la photographie à *la même recherche d'un équivalent pleinement objectif de la vision naturelle* (J. Crary, *L'Art de l'observateur, Vision et modernité, op. cit.*, p. 54).

optique et il semble s'inscrire dans l'histoire continue d'un mode de vision apparu à la Renaissance avec la perspective. Ainsi, comme le remarque Jonathan Crary, *pour la plupart, les approches théoriques de la vision et du visuel épousent un modèle qui accentue la continuité et la cohésion de la tradition visuelle occidentale.*⁴ Le dispositif de la *camera obscura*, couramment utilisé aux XVII^e et XVIII^e siècles constituerait ainsi le modèle structurel de l'appareil photographique. D'une manière générale, on retrouve presque partout *l'idée selon laquelle l'émergence de la photographie et du cinéma au XIX^e siècle constituerait le point d'aboutissement d'une évolution technologique et/ou idéologique entamée longtemps auparavant en Occident, ce qui laisse sous-entendre une filiation directe entre la chambre noire et l'appareil photographique (...). Ce modèle de continuité a été utilisé par des historiens appartenant à des écoles de pensée divergentes, et même opposées.*⁵ En considérant la photographie argentique⁶, il est ainsi possible de dire que *tous les appareils fonctionnent selon le même principe. Ils se composent tous d'un boîtier renfermant un rouleau de film à une extrémité et percé d'un trou à l'autre. Cet orifice laisse passer la lumière à l'intérieur du boîtier. La lumière frappe une surface photosensible (film) et donne l'image.*⁷ Dans la plupart des histoires de la photographie, l'appareil photographique est décrit comme un perfectionnement de la *camera obscura* dont se servaient les savants et les peintres⁸, au point qu'on voit parfois dans celle-ci un premier appareil photographique : *l'appareil photographique fut, assez curieusement, inventé plusieurs siècles avant la photographie. Les premières chambres noires projetaient la vue d'une scène – se déroulant à l'extérieur – dans une pièce obscure : les rayons lumineux émanant du sujet passaient par un petit trou percé dans un mur de la chambre et formaient une image sur le mur opposé.*⁹ La formation de l'image optique dans l'appareil photographique peut en effet s'expliquer selon les mêmes principes d'optique géométrique que ceux à l'œuvre dans la *camera obscura*. Ces « règles morphogénétiques de l'optique »¹⁰ expliquent de façon générale la propagation des

⁴ *Idem*, p. 53.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Le terme de « photographie argentique » décrit la photographie reposant sur le principe de la photosensibilité à la lumière des sels d'argent (halogénures d'argent), dont les cristaux sont étalés sur la surface du négatif, mais aussi sur celle du papier photographique.

⁷ *L'appareil photographique*, Amsterdam, éditions Time-Life, 1981, p. 62.

⁸ Au XVI^e siècle, Léonard de Vinci, Vitruve et Girolamo Cardano en Italie ainsi qu'Erasmus Reinhold et Gemma-Frisius en Europe du Nord décrivent tous une *camera obscura*, et il est difficile de déterminer avec précision la date et la paternité de la première construction d'un tel appareil mais dans son ouvrage *Magia naturalis*, de 1558, Giovanni Battista della Porta indique que le dispositif était alors bien connu des savants, illusionnistes et artistes (N. Roseblum, *Histoire mondiale de la photographie*, Paris, New York – Londres, Abbeville Press, 1992, p. 192).

⁹ *L'appareil photographique*, *op. cit.*, p. 136.

¹⁰ E. Couchot, *Images, de l'optique au numérique*, Paris, Hermès, 1988.

rayons lumineux et définissent l'image comme le résultat d'une projection. Le fonctionnement optique de l'appareil photographique et celui de la *camera obscura* s'expliquent ainsi par des lois universelles, que l'on retrouve aussi dans l'explication du fonctionnement de l'œil, et qui permettent d'identifier un régime projectif de formation de l'image. Toutefois, comme le rappelle Michel Frizot, *avant d'être « lumineuses », les projections sont strictement du domaine de la géométrie.*¹¹ Et avec la notion de « projection » (qui ne désignait pas d'abord les projections lumineuses¹²), nous sommes ainsi conduits à considérer *une virtualité géométrique qui concerne autant la vision, le relevé géométrique, que le passage du cercle à l'ellipse (les coniques).*¹³ La projection est définie et théorisée en tant que fonction géométrique au XVIIe siècle par Girard Desargues¹⁴, puis par Blaise Pascal.¹⁵ La *Grande Encyclopédie* de Berthelot définit la projection d'un point sur un plan de la manière suivante : *quand on mène par un point une droite parallèle à une direction fixe qui vient couper un plan fixe, l'intersection est appelée projection du point sur le plan. Plus généralement, on appelle aussi projection conique ou perspective d'un point l'intersection avec un plan fixe de la droite qui joint ce point à un point fixe.*¹⁶ Il convient de remarquer que la projection n'est pas une simple translation vectorielle. *La projection est une transformation : elle transforme (ou transporte) un point en un autre point en suivant une direction rectiligne. Deux cas se présentent alors : ou bien cette direction est parallèle à une droite fixe – et éventuellement perpendiculaire à un plan défini, le plan sur lequel s'effectue la projection : c'est la projection orthogonale ; ou bien elle joint un point fixe originel à tout point projeté, formant un faisceau de directions divergentes (ou convergentes) : c'est la projection conique.*¹⁷ C'est ce second cas de projection, également appelée « projection centrale », qui permet de décrire les phénomènes de la vision et de l'optique, par l'assimilation de ce point de convergence avec l'œil du spectateur. Et Michel Frizot remarque

¹¹ M. Frizot, « un dessin projectif : la photographie », in *Projections, les transports de l'image*, Hazan / Le Fresnoy / AFAA, 1997, p. 75.

¹² Selon M. Frizot en effet, le terme de « projection » aujourd'hui associé à un ensemble d'images et de techniques (diapositives, film cinématographique) n'a pas été d'emblée attaché à la lanterne magique. *Selon toute vraisemblance, ce terme commencerait à s'appliquer à la fonction des lanternes magiques autour de 1850, et dans un milieu scientifique plutôt que forain* - avec Jules Duboscq, opticien-mécanicien et constructeur d'appareils d'optique en 1855 – (M. Frizot, *ibidem*).

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ G. Desargues, *Traité de Perspective*, 1636. *Desargues découvrit entre autres nombreuses choses le théorème des triangles homologues (...) et postula, en s'appuyant uniquement sur des considérations de perspective (...) que les droites parallèles d'un plan se rejoignent en un point situé à l'infini* (W. M. Ivins, « la rationalisation du regard », *Culture technique*, n° 14, Neuilly-sur-Seine, C.R.C.T., 1984, p. 35).

¹⁵ B. Pascal, *Essai sur les coniques*, 1640.

¹⁶ *La Grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres*. Sous la direction de MM. Berthelot, Paris, Société anonyme de La Grande encyclopédie, 1885-1902 ; cité par M. Frizot, *op. cit.*, p. 77.

¹⁷ *Ibidem*.

que cela définit un système dans lequel l'observateur est actif (...) au sommet du cône de vision. Mais surtout il faut voir qu'il y a là un modèle (la convergence des rayons) qui se trouve déjà, bien avant d'être théorisé par la géométrie des projections, dans deux « instruments » ou « opérateurs » de vision : la perspective et la camera obscura.¹⁸ Plus précisément, la camera obscura fait donc intervenir une « projection centrale » : « dans une camera obscura, avec ou sans lentille, peu importe, on recueille une image sur un plan situé à l'opposé de l'espace observé par rapport à un point central qui est le centre de l'orifice de la camera obscura ou le centre de sa lentille. Il s'agit bien d'une projection centrale qui fait correspondre, en ligne droite, un point de l'espace perçu à un point du plan de projection, selon le principe que tout rayon passant par le centre de la lentille n'est pas dévié. En comparaison du principe projectif de la perspective, la camera obscura inverse la relation topographique de l'espace et du plan, par rapport au point central – d'où la conséquence de l'inversion de l'image elle-même dans la camera obscura. Ou encore, ce qui se passe dans une camera obscura est une projection géométrique centrale.¹⁹ Frizot n'explique pas autrement le fonctionnement de l'appareil photographique : la photographie étant entièrement basée sur le principe de la camera obscura, voilà la photographie (au niveau de la prise de vue) intégrée au système de la projection.²⁰ La camera obscura et l'appareil photographique sont donc semblables, dans leur fonctionnement physique, en tant qu' « opérateurs de vision ». Nous reviendrons plus loin sur cette parenté entre l'appareil photographique et le dispositif de la chambre noire et sur les différentes valeurs qui sont associées à ce rapprochement. Remarquons cependant dès à présent, du seul point de vue physique, que le sténopé (qui désigne le trou par lequel pénètrent les rayons lumineux dans une camera obscura) présente un inconvénient : plus on élargit son diamètre, et plus l'image projetée est floue. L'image est alors entièrement composée de petites zones représentées par des cercles minuscules²¹ (qui sont aussi appelées « cercles de confusion »). Il semble ainsi en réalité que l'appareil photographique réclame surtout l'agencement d'une lentille, voire d'un objectif, afin d'être un appareil permettant avant tout la formation d'une image nette et une vision précise. Il semble donc plus exact de dire que la camera obscura ne devint ainsi une préfiguration de l'appareil photographique que lorsque le napolitain Giovanni Battista Della

¹⁸ *Idem*, p. 78.

¹⁹ *Idem*, p. 79.

²⁰ *Idem*, p. 80.

²¹ *Idem*, p. 107.

Porta²² ajusta une lentille dans le trou de celle-ci, afin d'améliorer la netteté de l'image. L'appareil photographique n'est donc pas seulement un dispositif fonctionnant selon la projection centrale, mais est davantage tributaire de perfectionnements optiques et plus particulièrement de l'élaboration de lentilles et d'objectifs. Revenant à son inscription dans une tradition issue de la Renaissance, on peut aussi penser que la technique photographique se fonde sur un mouvement de « rationalisation du regard »²³, issu du développement mathématique des principes de la perspective. Selon Ivins, *la perspective est un moyen pratique d'établir une relation métrique rigoureuse réciproque d'aller et retour entre la forme des objets tels qu'ils sont situés dans l'espace et leur représentation picturale. Quelle que soit l'importance de cette découverte pour la fabrication des images au sens restreint, elle est sans aucun doute plus importante encore pour la pensée en général, car les principes sur lesquels elle repose sont implicites dans tout énoncé élaboré avec l'aide de la perspective (...) Parce qu'elle reconstruit logiquement les invariances internes à travers toutes les transformations produites par les déplacements dans l'espace, la perspective peut être considérée comme l'application à la représentation par l'image des deux hypothèses fondamentales sur lesquelles reposent toutes les grandes généralisations scientifiques ou lois naturelles.*²⁴ La systématisation de la perspective par Alberti fournit ainsi un symbolisme et une grammaire à la perception visuelle.²⁵ A la suite de Desargues, c'est Monge qui, en 1798-1799, invente la géométrie descriptive moderne, que développeront J.V. Poncelet (en 1822) et von Staudt (en 1847). Pour Ivins, le développement mathématique de la perspective fut ainsi une condition *sine qua non* de « la mécanisation de la vie et de l'industrie au XIXe siècle » : *les inventions de Monge et de Poncelet furent parmi les outils intellectuels essentiels qui permirent l'existence des grandes inventions (...) Monge (1746-1818) et Poncelet (1788-1867) furent les contemporains de Niepce (1765-1833) et de Fox Talbot (1800-1877) à qui*

²² Contemporain de Léonard de Vinci, Giovanni Battista della Porta est fréquemment cité comme celui qui eût le premier cette idée, mais on peut aussi lire parfois que ce fut un vénitien (Daniel Barbaro) ou encore un hollandais (Huygens) à qui revint l'initiative. Quelque soit le nom de cet inventeur, il est certain que la *camera obscura* n'était pas équipée de lentille avant la fin de la Renaissance.

²³ W. M. Ivins, « La rationalisation du regard », *Culture technique* n°14, Neuilly-sur-Seine, C.R.C.T., 1984, pp. 30-38.

²⁴ *Idem*, p. 35.

²⁵ Selon Ivins, *le système de perspective conçu par Alberti en 1435-1436 marqua le véritable début du remplacement de la conscience tactile de l'espace par une conscience visuelle, car son nouveau procédé de projection et de section centrales non seulement fit se rejoindre automatiquement en des points de fuite logiquement déterminables les droites parallèles, mais fournit une base à la grammaire ou aux règles jusque-là manquantes qui devaient établir à la fois des relations logiques au sein du système de symboles utilisé et une correspondance métrique réciproque ou à double sens entre les représentations par l'image des objets et leurs formes tels qu'ils sont situés dans l'espace (Ibidem).*

nous devons les débuts de la photographie.²⁶ Il semble ainsi possible d'affirmer que l'invention de la technique photographique repose sur les développements théoriques de la géométrie descriptive moderne : *les perspectives géométriques lui sont en outre si inhérentes qu'aujourd'hui l'appareil de photo sert aussi bien d'instrument de surveillance et de mesure. Il sert aussi à reproduire les caractéristiques d'une image particulière, ce qui serait impossible à l'aide d'une description verbale.*²⁷ Ainsi comprise, la « rationalisation du regard » à partir de la perspective serait la matrice de notre perception visuelle occidentale, qui aurait abouti au « regard photographique ». Selon Ivins, il est possible d'envisager une structuration de la perception visuelle occidentale à partir des règles de la formation géométrique des représentations par la perspective, qui en fournit aussi les principes d'intelligibilité : *les caractéristiques les plus marquantes de la représentation par l'image en Europe depuis le XIVe siècle ont été d'une part son naturalisme toujours grandissant et d'autre part ses prolongements purement schématiques et logiques. J'estime que ces deux caractéristiques sont dues pour une grande part au développement et à la diffusion des méthodes qui ont fourni à la fois des symboles répétables sous une forme invariable pour la représentation des perceptions visuelles et une grammaire de la perspective qui permet d'établir des relations logiques non seulement au sein du système de symboles, mais entre ce système et la forme ou la position des objets qu'il symbolise.*²⁸ La réflexion de la perception visuelle s'effectue ainsi à partir d'une « grammaire de la perspective », permettant une maîtrise instrumentale de la vue dont la photographie serait l'illustration. Il convient de plus de souligner que l'organisation de l'espace perceptif à la Renaissance peut également être interprétée comme porteuse d'une symbolique politique. Franco Vaccari suggère ainsi de penser que c'est à partir de *l'organisation physique du territoire sous la direction d'une seule volonté*, qui apparaît en Italie à l'époque des Seigneuries, que les règles de la perspective sont devenues pensables.²⁹ Au-delà des « règles morphogénétiques de l'optique », on peut donc reconnaître qu'une symbolisation logique de notre rapport visuel à l'espace (depuis la

²⁶ *Idem*, p. 36.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Les longs portiques, l'élargissement et la rectification des routes conduisant au palais, les files d'arbres qui conduisent, dans la campagne en paix, à la demeure du seigneur, ne peuvent manquer d'avoir suggéré cette organisation perspective du réel, qui, dans les villes assiégées du Moyen Age, était impossible (et inutile) à concevoir* (F. Vaccari, *La photographie et l'inconscient technologique*, Paris, Créatis, p. 106). *La dimension symbolique de l'espace perceptif transmet en termes visuels la capacité de pacification du pouvoir central : cette forme symbolique ne pouvait acquérir un sens que là où les dimensions de l'espace pacifié coïncidaient avec celles de l'espace que le regard embrassait. Ce n'est que lorsque cette condition se réalise que l'organisation perspective assume un sens concret, dans la mesure où s'y manifestent les mêmes rapports que ceux qui existent dans la réalité* (*Idem*, p. 107).

découverte de la perspective et à travers les développements de la géométrie descriptive moderne) nous a permis de l'instrumentaliser. La photographie serait ainsi l'aboutissement de « l'ordre optique » inauguré par la découverte de la perspective par Brunelleschi au *Quattrocento*. Selon Edmond Couchot, *l'appareil photographique s'inscrit en effet dans la lignée technique des appareils perspectivistes permettant d'automatiser la reproduction de l'espace tridimensionnel sur une surface à deux dimensions*.³⁰ Et la caractéristique essentielle de l'appareil photographique semble alors bien se fonder sur le projet rationnel d'une maîtrise des données de l'optique : *l'appareil photographique est une chambre obscure qui a la capacité de fixer l'image sur un support. L'image qui apparaît sur le fond d'une camera obscura du XVIe siècle, sur la plaque d'un daguerréotype du XIXe siècle ou d'une caméra de cinéma ou de télévision du XIXe siècle obéit aux mêmes règles morphogénétiques de l'optique. Prendre une photo d'un objet, c'est capter les rayons lumineux qui en émanent et les organiser d'une certaine façon, en faisceau, pour les recueillir sur une surface plane et sensible qui en enregistre la trace*.³¹ Ainsi décrit à partir de son principe optique général, l'appareil photographique est donc associé à la fois à la *camera obscura* et au dispositif de la perspective. La conception du « regard photographique » qui découle de ces réflexions théoriques (sur l'optique et notre maîtrise de la représentation de l'espace) peut alors être schématisée comme une perception visuelle analogique et naturaliste, reproduisant approximativement la perception de nos yeux en conditions normales depuis un point de vue. Cette approche doit également être complétée par la prise en compte des différents types d'appareils photographiques et d'objectifs existants, qui engendrent des expériences visuelles différentes. Partant, il faut alors reconsidérer la notion même d'appareil comme ce qui est fabriqué par l'homme et qui est susceptible de « doubler ses organes perceptifs ». ³² Un appareil est ainsi ce qui engendre ainsi une forme particulière de sensibilité : *L'appareil photographique, au moment où il opère, constitue une vue de la chose selon son optique, sa focalisation, son cadre (...) il fait voir d'une manière qui lui appartient*.³³ L'appareil photographique présente ainsi une image cadrée, dont la profondeur et la netteté sont plus ou moins importantes. Tout regard photographique effectue ainsi une découpe, mais aussi une mise au point sur certains plans du réel. Nous reviendrons plus loin sur les différentes

³⁰ E. Couchot, *Images, de l'optique au numérique*, op. cit., p. 51.

³¹ E. Couchot, op. cit., p. 52.

³² *L'être humain au monde est cet être qui fabrique des appareils susceptibles de doubler ses organes perceptifs. Ce n'est pas une question de choix, mais une raison d'être, une nature : l'humain ne peut pas ne pas se trouver ainsi. Il perçoit toujours en raison d'une puissance spécifique à un appareil qui organise un genre de sa perception possible* (Pierre-Damien Huyghe, discussion de *L'époque des appareils*, in J.-L. Déotte (dir.), *Appareils et formes de sensibilité*, L'Harmattan, 2005, p. 20).

³³ *Idem*, p. 27.

significations que peut posséder le cadre et le cadrage en photographie. Il faut cependant préciser dès à présent ce en quoi consiste « la profondeur de champ » photographique. Celle-ci se définit grâce aux deux paramètres que sont le diaphragme et la lentille : à travers ces deux paramètres, chaque appareil permet au photographe (même de façon automatique) d'établir une certaine « profondeur de champ » dans l'image (une zone de netteté avant et après le sujet à photographier), selon les sujets à photographier (mobiles ou immobiles) et selon la quantité de lumière disponible.³⁴ En intervenant sur le diaphragme, le photographe laisse entrer plus ou moins de lumière (l'ouverture sera plus ou moins grande) ; ce qu'il peut faire aussi en intervenant sur la vitesse (l'ouverture sera alors de durée plus ou moins longue). Cependant, plus l'ouverture du diaphragme sera importante, et plus la profondeur de champ sera réduite.³⁵ Souhaitant conserver une même quantité de lumière et augmenter la profondeur de champ dans son image, le photographe sera donc contraint de diminuer l'ouverture du diaphragme, et donc d'allonger sa durée d'exposition (en utilisant une vitesse plus lente). Cet allongement de la durée d'exposition sera bien entendu *a priori* déconseillé lorsque les sujets sont mobiles, pour éviter que l'image ne soit floue. Recherchant une image nette pour un sujet mobile, on préférera une vitesse rapide ; recherchant une grande profondeur de champ, on préférera au contraire une ouverture de diaphragme très petite. On voit ainsi que la technique photographique est orientée avant tout vers la recherche d'une image nette.

³⁴ Selon Ansel Adams, la profondeur de champ ne dépend pas seulement du diaphragme. *Il y a deux autres facteurs qui affectent la profondeur de champ : la distance focale de l'objectif (s'il vous faut une plus grande profondeur de champ, changez d'objectif et prenez-en un de plus courte focale) et la distance du sujet (éloignez vous du sujet pour augmenter la profondeur de champ). Ces trois facteurs – l'ouverture du diaphragme, la distance focale de l'objectif et la distance de l'image – nous offrent une souplesse considérable dans l'agencement de la profondeur de champ (...). Nous devons garder en mémoire que la profondeur de champ correspond à un degré de netteté acceptable ; en réalité, seul le plan mis au point est vraiment net. La netteté acceptable est aussi modifiée par le rapport d'agrandissement du négatif et par la distance pour laquelle le tirage final sera regardé (A. Adams, *L'appareil photographique*, Paris, éditions du Fanal, 1982, pp. 48-49). La diminution de l'ouverture du diaphragme permet de réduire la dimension des cercles de confusion : la taille de tout cercle de confusion rapetisse si l'on réduit l'ouverture, ce qui rend l'image plus nette. Nous pouvons définir les limites de la taille de ce cercle de confusion que nous considérons comme étant d'une netteté acceptable, même s'ils ne sont pas tout à fait aussi nets que sur le plan de mise au point optimale. Si, en fermant l'ouverture du diaphragme, nous rendons le cercle de confusion plus petit que cette taille définie donnée comme la « netteté de champ » qui correspond à cette ouverture, utiliser un objectif de plus courte focale ou augmenter la distance du sujet, aboutira à un effet semblable : la réduction de la dimension des cercles de confusion, sur l'ensemble de la photographie, et permettra d'obtenir ainsi une plus grande profondeur de champ (Idem, p. 50).*

³⁵ Le réglage de la profondeur de champ dépend ainsi du diaphragme choisi. Ce choix se réalise au niveau de l'objectif. *C'est une des caractéristiques des objectifs : lorsqu'on réduit l'ouverture du diaphragme, on augmente la profondeur de champ (Idem, p. 48).*

2.1.2- L'appareil photographique et la camera obscura

En tant que « machine de vision »³⁶, l'appareil photographique est présenté comme un perfectionnement de la *camera obscura*, à laquelle serait ajoutée la possibilité de fixer l'image observée. Cette filiation est soulignée dans les propos de Niépce, qui précise en 1829 que son invention (qui porte encore le nom d'« héliographie ») consiste à « fixer » ou à *reproduire spontanément par l'action de la lumière, avec les dégradations de teintes du noir au blanc, les images reçues dans la chambre obscure*.³⁷ En outre, chaque appareil photographique enregistre une image à partir d'un « point de vue » et correspond bien à une cristallisation technique du schéma de la vision perspectiviste de la Renaissance. On peut cependant remarquer, avec François Brunet, que cette présentation de la photographie comme un perfectionnement de la chambre noire *amène à convoquer toute l'histoire de l'optique – voire le savoir occidental dans sa globalité – aux origines de la photographie, lesquelles remontent du même coup très haut dans le temps*.³⁸ La préhistoire de la photographie peut ainsi conduire à des descriptions qui font appel, dans une même série, à la fois à la chambre noire, au développement des sciences de l'observation en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles, à l'accumulation du savoir sur la lumière, sur les lentilles et sur l'œil, à toute une série de découvertes et de résultats qui permettent d'affiner de plus en plus l'étude et la représentation du monde physique, ou encore à l'invention de la perspective linéaire au XVe siècle, à la carrière de Galilée, aux travaux inductifs de Newton ou à l'émergence de l'empirisme anglais.³⁹ Plus fondamentalement, selon Brunet, cette *thèse tardiviste a surtout le défaut de poser en axiome l'universalité du projet photographique – de transformer ce projet en horizon général de la culture moderne – et d'écraser ainsi un processus historique en réalité beaucoup moins univoque, dans l'étude duquel trop de questions se trouvent éludées, touchant par exemple aux motivations des inventeurs, ou encore à la destination et à la transmission des savoirs et des matériels*.⁴⁰ De grandes synthèses ont ainsi souligné la portée de la photographie pour la genèse d'une « civilisation de l'image », d'un « homme graphique » ou d'une « iconosphère »⁴¹ ; mais elles *ont relativisé la portée de cette invention,*

³⁶ Pour reprendre le titre du livre de Paul Virilio, *La machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.

³⁷ N. Niepce, cité par F. Brunet, *Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 46.

³⁸ F. Brunet, *op. cit.*, p. 34.

³⁹ J. Crary, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁰ F. Brunet, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹ L. Mumford, *Technique et civilisation*, Paris, Le Seuil, 1976 ; A. Malraux, *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, NRF, 1951 ; M. McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, Le Seuil, 1977 ; R. Debray, *Vie et mort de l'image, Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

en montrant tout ce qu'elle devait à des évolutions « archéologiques » : outre les antécédents optiques de la photographie et les liens généraux du projet photographique à l'histoire des sciences et de la philosophie postcartésiennes, on a ainsi décrit la pente préphotographique de la peinture européenne, notamment hollandaise.⁴² La *camera obscura* et l'appareil photographique partagent concrètement un dispositif commun, lequel est constitué d'une boîte hermétique à la lumière, comportant un orifice et un plan de projection (sur la paroi opposée à cet orifice), plan sur lequel est placée une surface photosensible dans le cas de l'appareil photographique. En outre, cette comparaison entre ces deux appareils semble reposer plus généralement sur l'idée d'une formation automatique de l'image physique dans les deux cas. Jusqu'où cette comparaison est-elle cependant possible ? Comme le note Michel Frizot, ce rapprochement de l'appareil photographique et de la *camera obscura* concerne essentiellement la prise de vue. Mais on devrait plus précisément dire : le processus de formation des images qui a lieu lors de l'opération de la prise de vue, car l'optique physique n'implique pas la totalité de la notion de « prise de vue ».⁴³ En particulier, il semble que la notion de regard, comme expérience visuelle, soit absente de ce schématisme physique (qui explique le fonctionnement de l'appareil photographique à partir des règles de la projection centrale), qui semble plutôt destiné à renforcer l'idée d'une automatisation de la formation des images. On peut également remarquer que cette filiation valorise l'appartenance de l'appareil photographique à une filière optique, au détriment de son appartenance à une filière chimique (ou numérique). Il est admis que la *camera obscura* et l'appareil photographique fonctionnent bien selon le même principe optique, malgré que celle-ci ne fixe pas automatiquement l'image qui s'y forme. Il convient dès lors d'examiner davantage le fonctionnement et la valeur du dispositif de la *camera obscura*, afin de déterminer en quel sens le « regard photographique » pourrait y être préfiguré.

Selon Johnathan Crary⁴⁴, il est important de distinguer le phénomène empirique de la formation d'une image à travers un sténopé dans une pièce sombre⁴⁵, toujours valable, et la chambre noire comme artefact construit au cours de l'histoire : *la chambre noire n'est pas seulement un outil neutre et inanimé, ni un ensemble de données techniques qui vont être*

⁴² F. Brunet, *op. cit.*, p. 28.

⁴³ Frizot entend bien décrire le processus physique de la formation des images : *la production de la photographie obéit à un principe projectif* (*Idem*, p. 84).

⁴⁴ J. Crary, *L'Art de l'observateur, Vision et modernité*, Nîmes, J. Chambon, 1994.

⁴⁵ *On sait depuis au moins deux mille ans que, lorsque de la lumière filtre à travers un petit trou dans un intérieur obscur et clos, une image inversée apparaît sur le mur d'en face. Des penseurs aussi éloignés qu'Euclide, Aristote, al-Hazin, Roger Bacon, Léonard de Vinci et Johannes Kepler ont relevé ce phénomène et se sont diversement demandé s'il était ou non analogue au fonctionnement de la vision humaine* (J. Crary, *op. cit.*, p. 55).

*remaniées et perfectionnées au fil des ans. Elle s'inscrit au contraire dans une structuration bien plus vaste et bien plus profonde du savoir et du sujet observateur. D'un point de vue historique, force est de reconnaître que pendant près de deux cents ans, de la fin du XVIe à la fin du XVIIIe siècle, les principes structurels et optiques de la chambre noire se conjuguent en un paradigme dominant qui permet de décrire le statut et les potentialités de l'observateur.*⁴⁶ L'observateur désignant *une personne qui voit dans le cadre d'un ensemble prédéterminé de possibilités, ... de conventions et de limitations*⁴⁷, la chambre noire peut alors apparaître pendant deux siècles, bien plus généralement, comme un cadre (ou encore comme un modèle épistémologique) permettant de penser le rapport du sujet au monde : *aux XVIIe et XVIIIe siècles, la chambre noire est sans doute le modèle le plus fréquemment utilisé pour rendre compte de la vision humaine et pour représenter la relation entre un sujet percevant et le monde extérieur, ainsi que la position d'un sujet connaissant par rapport à ce même monde extérieur. Cet objet éminemment problématique n'est pas un simple instrument d'optique, loin de là. Pendant plus de deux cent ans, il sert de métaphore au discours philosophique, de modèle à la science de l'optique physique, tout autant que de dispositif technique utilisé dans un large éventail d'activités culturelles.*⁴⁸ Dépassant le simple statut d'instrument d'optique et d'appareil perceptif, la chambre noire se charge ainsi, jusqu'au XIXe siècle, en tant qu'objet discursif, d'un ensemble de significations qui s'appliquent à des lieux hétérogènes.⁴⁹ *La chambre noire se définit comme un agencement, au sens où l'entend Gilles Deleuze*⁵⁰ : elle « *est à la fois, et inséparablement, d'une part agencement machinique et d'autre part agencement d'énonciation* » - *objet dont on dit quelque chose et dont on se sert en même temps. Lieu d'intersection entre une forme discursive et un usage pratique, elle ne saurait se réduire à un objet technologique ou à un objet de discours. C'est un amalgame social*

⁴⁶ Idem, p. 56.

⁴⁷ Idem, p. 26. L'observateur doit ainsi être distingué du spectateur.

⁴⁸ Idem, p. 56.

⁴⁹ *Pendant deux siècles, [la chambre noire] permet de montrer, pour la pensée rationaliste comme pour la pensée empiriste, comment on parvient à des inductions véridiques sur le monde en se fondant sur des observations (Ibidem) ; que la chambre noire, comme diagramme abstrait, ait toujours opéré de la même manière formelle n'empêche pas que sa fonction technique ou métaphorique ait considérablement fluctué selon telle ou telle sphère sociale ou discursive. Son destin de paradigme au XIXe siècle est révélateur (...) dans les textes de Karl Marx, d'Henri Bergson, de Sigmund Freud et de quelques autres, le même dispositif qui, un siècle plus tôt, représentait le lieu de la vérité, devient l'exemple suprême de procédures qui dissimulent, retournent et mystifient la vérité (Idem, pp. 57-58) ; c'est avec régularité et uniformité que sont chaque fois énoncés ses rapports formels, quand bien même ces énoncés s'appliqueraient à des lieux hétérogènes et étrangers les uns aux autres. Non pourtant que la chambre noire possède une identité proprement discursive. S'il est possible d'en parler en termes d'énoncés, chacun de ses énoncés est nécessairement lié à des sujets, à des usages et à des institutions (...) Ce qui constitue la chambre noire, c'est précisément cette identité hybride, ce statut « mixte » d'une image épistémologique prise dans un ordre discursif et d'un objet appartenant à une configuration de pratiques culturelles (Idem, p. 59).*

⁵⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, vol 2, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 629.

*complexe dont l'existence en tant qu'image textuelle n'est jamais séparable de son utilisation en tant que machine.*⁵¹ La chambre noire, contrairement à ce qu'en disent de nombreuses analyses (celles-là mêmes qui visent à en faire le modèle de l'appareil photographique) ne se limite donc pas, aux XVIIe et XVIIIe siècles, à une utilisation dans un but de reproduction.⁵² Jonhathan Crary souligne ainsi que de nombreuses descriptions de cette époque omettent sa qualité instrumentale et insistent davantage sur sa valeur de modèle pour comprendre le fonctionnement de la vision humaine. Ce qui caractérise la chambre noire semble en fait avant tout être la vérité de l'image qui s'y forme, qui repose sur l'opposition catégorique du sujet connaissant (décrit comme intériorité) et du monde extérieur (décrit comme étendue) : *ce qui est capital dans une chambre noire, c'est d'une part le rapport qu'elle institue entre l'observateur et le monde illimité, indifférencié, qui se déploie au dehors*⁵³ ; elle instaure encore un rapport d'opposition catégorique (...) entre la source lumineuse et l'ouverture, entre l'observateur et l'objet.⁵⁴ Plus qu'un instrument ou une option visuelle parmi tant d'autres⁵⁵, la chambre noire est caractéristique d'un nouveau modèle de la subjectivité⁵⁶ : en premier lieu, la chambre noire effectue une opération d'individuation ; en d'autres termes, elle définit nécessairement l'observateur par son isolement, son enfermement et son autonomie à l'intérieur de ses parois obscures. Elle l'oblige à une sorte d'askêsis, ou retrait du monde, afin qu'il puisse maîtriser et purifier le rapport qu'il entretient avec les divers contenus de la réalité désormais « extérieure ». Partant, la chambre noire est inséparable d'une certaine métaphysique de l'intériorité : elle s'érige en image de l'observateur, qui passe pour un individu libre et souverain tout autant que pour un sujet secret confiné à un espace quasi-privé, coupé de la sphère publique du monde extérieur. En même temps, la chambre noire a une autre fonction apparentée et tout aussi cruciale : séparer l'acte de perception du corps physique de l'observateur, décorporaliser la vision. Elle authentifie et légitime le point de vue monadique de l'individu, mais substitue à son expérience physique et sensorielle des rapports entre un dispositif mécanique et un monde objectivement vrai donné d'avance.⁵⁷ Le modèle de la chambre noire est ainsi repris par Descartes (dans sa *Dioptrique* en 1637), par Locke (dans son *Traité concernant l'entendement humain* en 1690), par Newton

⁵¹ J. Crary, *op. cit.*, p. 59.

⁵² Selon J. Crary, en accordant cette place à la chambre noire, on applique un ensemble d'hypothèses du XXe siècle, en particulier une logique productiviste, à un appareil dont la fonction primordiale n'était pas de créer des images (*op. cit.*, p. 61).

⁵³ *Idem*, p. 64.

⁵⁴ *Idem*, p. 106.

⁵⁵ *Idem*, p. 70.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

(dans son *Traité d'optique* en 1704), ou encore par Leibniz (dans ses *Nouveaux essais concernant l'entendement humain* en 1703 ou encore dans sa *Monadologie*), afin de décrire l'observation des phénomènes empiriques, mais aussi l'introspection ou le for intérieur de la subjectivité. A partir de Descartes et Locke, est ainsi mise en avant, grâce au modèle de la *camera obscura*, la conception qui pose l'esprit comme un espace intérieur, dans lequel douleurs et idées claires et distinctes défilent devant un unique « œil intérieur ».⁵⁸ Et pour Crary, on peut aller jusqu'à voir dans la chambre noire la métaphore de la raison cartésienne : l'espace de la chambre noire, caractérisé par sa clôture, son obscurité, sa séparation de l'extérieur, matérialise la résolution cartésienne (...) Les rayons qui filtrent de manière ordonnée et calculable à travers l'unique ouverture de la chambre noire correspondent à la lumière de la raison qui inonde l'esprit.⁵⁹ Dès lors, si la chambre noire est bien un appareil perceptif, en tant que modèle épistémologique, elle métaphorise les potentialités les plus rationnelles du sujet percevant.⁶⁰ Et la vision qui est ainsi privilégiée par le paradigme de la chambre noire est en réalité une vision qui est a priori subordonnée à une faculté non sensorielle de l'entendement.⁶¹ La *camera obscura* semble ainsi permettre de penser un mode de vision plus qu'un regard, dans la mesure où elle met en retrait le corps et la subjectivité de l'observateur.⁶² Elle se distingue ainsi du dispositif perspectiviste, en cela qu'elle n'impose pas que l'on se tienne dans un lieu étroit ou dans une zone délimitée pour voir apparaître l'image dans toute sa cohérence, dans toute sa logique.⁶³ La chambre noire apparaît en définitive comme un agencement, représentant une objectivation artificielle de la vision, qui y est comme coupée de toute initiative et qui y semble réduite à une réceptivité mécanique. L'observateur et la subjectivité engagés dans la chambre noire semblent ainsi neutralisés.

On peut aussi considérer la *camera obscura* en tant qu'appareil à part entière, c'est-à-dire comme une entité à la fois technique et poétique, constituant une forme de sensibilité qui lui est propre.⁶⁴ Le terme d'« appareil » vient du verbe latin *apparare*, qui signifie « préparer, disposer ». La *camera obscura* favorise (ou dispose) bien ainsi un rapport particulier à la

⁵⁸ R. Rorty, *L'homme spéculaire*, p. 64 ; cité par J. Crary, *ibidem*.

⁵⁹ J. Crary, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁰ *Idem*, p. 88.

⁶¹ *Idem*, p. 92.

⁶² Selon Crary, l'observateur est disjoint du pur fonctionnement de l'appareil et il se contente d'assister, tel un témoin désincarné, à une représentation mécanique et transcendantale de l'objectivité du monde (*Idem*, p. 73).

⁶³ *Idem*, p. 72.

⁶⁴ M. Bubb, « La *camera obscura* : un appareil à part entière », *Appareils et formes de la sensibilité* (J.-L. Déotte (dir.), L'Harmattan, 2005, p. 80.)

visibilité et à la temporalité.⁶⁵ La *camera obscura* n'est plus ici un paradigme ou un modèle pour la pensée, mais elle implique l'apparition de certaines choses, au sens où *chaque appareil ouvre la technique sur une nouvelle sphère de possibles, en permettant à des singularités de se révéler selon une logique qui lui est propre.*⁶⁶ Avec Martine Bubb, il convient alors de distinguer l'appareil *camera obscura* de l'appareil photographique, mais aussi de la perspective, qui constitue un autre appareil : *chambre noire, photographie et cinéma sont des appareils distincts même s'ils s'articulent très souvent. Il ne faudrait pas tomber dans le piège de l'historicisme et ne voir dans la camera obscura qu'un dispositif archaïque, une étape qui aurait rendu possible ces inventions mais qui n'aurait rien à nous dire. Ma thèse c'est que la chambre noire est paradigmatique – voire créatrice – d'une nouvelle vision et d'une nouvelle forme de sensibilité (...)* S'il est indiscutable que ce sont les Italiens, avec Brunelleschi l'expérimentateur et Alberti le théoricien, qui sont les inventeurs de la perspective, on pourrait dire que ce sont les Hollandais qui ont inventé l'appareil « chambre noire », avec Kepler et Vermeer (...) La chambre noire serait « l'appareil » de la peinture hollandaise tout comme la perspective est l'appareil de la peinture italienne.⁶⁷ On peut aussi caractériser plus précisément la chambre noire en tant qu'appareil : à la différence d'autres appareils (comme le télescope ou le microscope), qui peuvent être pensés comme des prolongements d'organes humains, la *camera obscura*⁶⁸, elle, ne vient pas s'ajouter au corps comme pour le pro-longer. Au contraire elle contient, elle enveloppe l'observateur et impose un rapport qui, s'il n'est pas de subjectivation (il serait plutôt pré-subjectif), n'engage pas moins une relation au monde qui déborde le cadre de l'utile.⁶⁹ Envisager la *camera obscura* comme un appareil en soi permet ainsi de ne pas la considérer comme un dispositif ou un « sous-appareil », dont l'intérêt resterait soumis à la perspective : *tout d'abord, soulignons que la chambre noire se caractérise par son obscurité tenace et irréductible, qui se manifeste de façon exemplaire dans le mythe de la caverne de Platon, avec sa dimension de claustration. Comme le souligne bien Damisch, c'est en grande partie sur ce point que la camera obscura se différencie de la perspective, qui suppose, elle, la transparence. Par cet*

⁶⁵ Il faut cependant souligner avec Crary que *le mouvement et la temporalité qui apparaissent si nettement dans la chambre noire précèdent l'acte de la représentation ; on peut voir le mouvement et le temps, en faire l'expérience, mais jamais les représenter* (J. Crary, *op. cit.*, p. 64).

⁶⁶ *L'appareil photographique*, éditions Time-Life, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁷ *Idem*, p. 88. Cf. également notre section 1.2.3. « la critique du regard par la peinture », notamment à propos de l'utilisation de la chambre noire par les peintres et de la vision qu'elle induit, p. 92.

⁶⁸ Martine Bubb envisage la *camera obscura* sous sa forme qui suppose la présence d'un observateur, telle qu'elle fut utilisée par des savants et par des peintres. C'est au XVII^e siècle que la *camera obscura* « fait époque » selon elle, lorsqu'elle est utilisée par les peintres hollandais et quitte son rôle d'outil scientifique pour donner lieu à de l'art et à de la pensée.

⁶⁹ *Idem*, p. 84.

aspect, la chambre noire est très fortement liée aux rêves et aux fantasmes, alors que la perspective est un appareil qui vise à objectiver le monde ; et même si la camera obscura entretient elle aussi un rapport à la vérité objective, qui intervient surtout dans les observations astronomiques⁷⁰, cette qualité est loin d'être déterminante. Bref la chambre noire pose avant tout la question de l'immersion dans le monde, alors que la perspective se pratique à la lumière du jour et nécessite des horizons dégagés.⁷¹ En tant qu'elle donne « une vision du dehors », la camera obscura n'est pas une pure « boîte noire », mais elle se distingue cependant de l'extériorité du dehors qui est celle de la perspective, où le sujet prend place parmi les choses, sans s'en retrancher.⁷² Martine Bubb précise aussi que la chambre noire pose la question du lieu et propose un modèle de spatialité radicalement différent du système perspectif, fondé, lui, sur un modèle qui présuppose l'équivalence des points d'un espace, voire l'interchangeabilité de tous ces points, ainsi que, idéalement, leur mise en ordre à partir d'un point central.⁷³ De plus, la camera obscura, semble opposer, à la conception externe du tableau d'Alberti⁷⁴, une conception interne de la peinture développée avec Kepler.⁷⁵ Ainsi, la camera obscura fournit une vision « désanthropomorphisée » : l'œil est mort, indépendant de l'observateur, ce qui implique chez le peintre un regard quasi impersonnel. Ceci est très différent du point de vue du « sujet » nécessaire à la perspective, qui permet de créer une communauté.⁷⁶ La chambre noire ne permet pas la constitution d'un « sujet » (au sens cartésien) car l'observateur à l'intérieur de la boîte ne se voit pas et n'est projeté nulle part : il ne peut donc pas s'identifier.⁷⁷ S'il faut parler d'une « conscience » (plutôt que d'un « sujet ») pour définir l'observateur de la chambre noire, il s'agit alors d'une

⁷⁰ Martine Bubb rappelle que la camera obscura a d'abord été utilisée par les savants arabes du Moyen-Age, comme Alhazen, au Xe siècle, pour observer le soleil et en particulier les éclipses, sans devenir aveugle, ainsi que pour des expériences et des démonstrations optiques (Idem, p. 82).

⁷¹ Idem, p. 84.

⁷² Idem, p. 85.

⁷³ Idem, p. 99.

⁷⁴ « Le tableau est une fenêtre » selon Alberti.

⁷⁵ « L'image de l'œil est une peinture » selon Kepler. Ce qui peut également se comprendre comme « la peinture est une image de l'œil ».

⁷⁶ M. Bubb, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁷ Idem, p. 97. Comme le développe encore Martine Bubb, il semble que ce soit par un acte réflexif que l'on devienne sujet : se voir dans un miroir par exemple. La perspective, en établissant une coïncidence point de vue/point de fuite, projette le spectateur dans le tableau et définit donc un sujet, même si c'est de façon minimale puisque celui-ci est réduit à un point sans être envisagé dans son empiricité, avec ses caractéristiques psychosociologiques par exemple. La perspective a privilégié dans l'art la proportion et la symétrie. Ce qui prévalait, c'était le discernement, le concept, mais aussi le style et l'imagination créatrice de l'artiste : son Moi en quelque sorte (...) Le peintre hollandais, au contraire, semble s'effacer devant son tableau, qu'il ouvre à l'altérité de ce qu'il voit. La singularité qui s'impose à lui n'a rien à voir avec celle du fameux couple sujet/objet, et le rêve cartésien d'un sujet autonome et souverain qui observe, nomme et possède les choses sans se laisser lui-même contenir, est à opposer à l'absorbement et à l'humilité du peintre hollandais qui se sent lui-même contenu, enserré dans le monde comme dans une chambre noire (Ibidem).

*conscience neutre, indéterminée et instable puisque non assignée à un point ou à une place fixe.*⁷⁸ Alors que d'autres dispositifs (comme la *camera lucida*) supposent une trouée, la *camera obscura* quant à elle *serait plutôt en rapport avec le miroir – même si celui-ci n'opère aucun cloisonnement avec le monde – car l'image qu'elle produit est un reflet plus ou moins fugitif du paysage extérieur (...)* Deux pôles structurent la chambre noire : la boîte, qui introduit des notions d'intimité et de fixation et le miroir/écran, qui ouvre sur la spéculation et la distraction.⁷⁹ D'autre part, considérée comme appareil, la chambre noire produit à la fois une inversion (comme le miroir) et un renversement de l'image. Or si, comme le remarque Martine Bubb, d'un point de vue strictement physique, inversion (gauche/droite) et renversement (haut/bas) ne se distingue pas vraiment, *d'un point de vue anthropologique par contre la différence est de taille, puisque nous confondons plus facilement la droite et la gauche que le haut et le bas.*⁸⁰ Ainsi, par le renversement et l'inversion de l'image qu'elle opère, la chambre noire *peut rendre les repères difficiles ; elle les chamboule, mais surtout nous immerge dans un climat particulier en nous ancrant dans un lieu qui abolit presque toute distance et paralyse les mouvements de l'observateur.*⁸¹ Ensuite, s'écartant d'une vision synthétique des choses développée autour d'un centre organisateur, la chambre noire semble induire un autre rapport visuel au réel, acceptant les approximations : *le réel, dans une chambre noire, n'est pas représenté comme en perspective, ni même reproduit : il serait plutôt visé. Le monde ne se donne pas comme déjà déchiffré mais oblige à des tours et des détours pour approcher son mystère.*⁸² Ainsi, ce qui définit la chambre noire, *c'est un regard sur la littéralité du monde, où la volonté de synthèse (syn-thèse au sens de « comprendre », rassembler) est mise entre parenthèses. La vision peut alors se faire libre, errante, ouverte à la rêverie et au dérisoire, la camera obscura nous enjoignant à ne pas délaissier ce qui paraît anecdotique, même si cela conduit à accoler des éléments hétérogènes dans un montage de détails qui n'assure pas une cohérence globale évidente.*⁸³ Du point de vue de la temporalité, la chambre noire se démarque aussi à la fois du système perspectif et de l'appareil photographique en convoquant la durée : *l'expérience temporelle que la chambre noire propose n'est pas celle d'un passé à jamais immobilisé – la fixation photographique – ni celle d'un présent sans attaches qui doit sans cesse se rejouer dans un nouvel instant pour exister – la coupe perspective – mais plutôt celle d'un présent vivant, qui se déploie dans la*

⁷⁸ *Idem*, p. 98.

⁷⁹ *Idem*, p. 85.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Idem*, p. 92.

⁸² *Idem*, p. 95.

⁸³ *Idem*, p. 96.

*durée.*⁸⁴ Davantage encore, la chambre noire nous fait faire l'expérience d'habiter les choses : ce n'est pas un appareil qui propose une expérience seulement visuelle/optique, c'est un appareil qui implique une perception haptique, de par sa qualité architecturale de lieu. Pour reprendre les termes de Didi-Huberman, on pourrait dire que nous ne sommes pas seulement devant une peinture ou un spectacle, mais dedans, « comme dans un temple ». En nous enveloppant, la chambre noire annule la distance qu'impose toute image conçue comme une scène, pour, au contraire, nous faire ressentir la proximité impalpable d'une couleur ou d'une lumière qui nous touche.⁸⁵ Ainsi décrite à partir de l'expérience visuelle qu'elle offre, la chambre noire apparaît comme dépositaire d'une forme de sensibilité spécifique, mais aussi comme un dispositif qui assigne un statut particulier à l'observateur. Faire de la chambre noire le modèle de l'appareil photographique ne semble donc pas neutre idéologiquement. Cela semble en effet avoir des conséquences sur le rapport concret qui s'établit entre le photographe et l'appareil photographique. Il semble ainsi en particulier que le photographe soit réduit à cet « observateur désincarné », dont parle Crary. Plus précisément, la présence de l'observateur dans la chambre noire entraîne une *simultanéité spatio-temporelle de la subjectivité humaine et de l'objectivité technique.*⁸⁶ C'est cette « simultanéité spatio-temporelle » de la subjectivité et de la technique qui semble aussi fonder la parenté entre la *camera obscura* et l'appareil photographique.

2.1.3- Le rôle de l'optique dans la formation physique des images

Pour bien comprendre l'importance des perfectionnements optiques dans la définition de l'appareil photographique, il est nécessaire de revenir aux lois universelles de la propagation des rayons lumineux (optique géométrique) qui expliquent le principe physique de l'appareil

⁸⁴ *Idem*, p. 102. Martine Bubb analyse ensuite cette durée propre à la vision dans chambre noire : *La durée, que peut éprouver tout observateur en chambre noire, a pris toute son importance avec Bergson : selon lui, une expérience qui dissocie le passé et le futur n'autorise qu'un présent vide de sens, sans événement. C'est pourquoi c'est la durée qui est la temporalité première. En somme, ce ne sont pas les instants successifs et abstraits qui créent le temps, c'est la durée qui se laisse subdiviser en instants (...)* Dans une chambre noire, on a le sentiment paradoxal de « voir » le temps passer, de le voir s'écouler et en même temps de le ressentir comme « à l'arrêt » : on balance entre absorbement et distraction. Cette temporalité s'articule sur une structure double : la fascination propre à la photographie – le temps du « ça a été » barthésien, dans lequel on s'abîme – et le pur flux qui nous emporte, propre au cinéma : le passage, l'errance. Si la chambre noire doit être rigoureusement distinguée de la photographie et non considérée seulement comme son « ancêtre », c'est qu'elle suppose que l'image se forme présentement devant l'observateur. Et, contrairement au cinéma ou à la vidéo, dont le mouvement comme principe vital leur permet de ne pas sombrer dans la mélancolie propre à la photographie, la chambre noire reste « médusante » parce qu'elle campe sur une position et se fixe sur une image qui peut être plus ou moins mouvante mais qui est toujours attachée à un lieu ou à ses proches environs.

⁸⁵ *Idem*, p. 105.

⁸⁶ *Idem*, p. 73.

photographique comme de la *camera obscura*. Ces lois peuvent être désignées comme les « règles morphogénétiques de l'optique » selon Edmond Couchot.⁸⁷ Cela permet en premier lieu de souligner l'importance d'un dispositif de contrôle de la lumière (à commencer par le simple orifice du sténopé), qui canaliserait seulement certains rayons lumineux, et sans lequel une image reconnaissable ne peut se former d'un point de vue physique.⁸⁸ A partir de cette description, il est aussi possible de comprendre pourquoi l'agrandissement du trou du sténopé crée des « cercles de confusion ».⁸⁹ Des lentilles convergentes permettent alors de résoudre ce problème, principalement en ce qu'elles concentrent la lumière et permettent ainsi *une exposition plus rapide avec admission d'une plus grande quantité de lumière*.⁹⁰ En effet, une lentille convergente, plus épaisse en son milieu que sur les bords, *peut recevoir un plus grand nombre de rayons lumineux provenant d'un même point et les réfracter, c'est-à-dire les courber l'un vers l'autre afin qu'ils convergent en un seul point (...) Ce point de convergence appelé « foyer » se trouve sur une surface verticale*.⁹¹ On peut alors dire que « l'objectif conditionne la lumière » : les lentilles contrôlent et dirigent la lumière en utilisant simplement

⁸⁷ E. Couchot, *Images, de l'optique au numérique*, op. cit.

⁸⁸ *Lorsqu'elle atteint un objet, la lumière rebondit dans presque toutes les directions à partir des points qui définissent cet objet. C'est pour cette raison qu'il ne suffit pas de placer une plaque de matière photosensible en face d'un homme, en espérant en obtenir une image. Les rayons qui se réfléchissent sur le sujet atteindront le film dans un complet désordre et le résultat obtenu sera une surface uniformément voilée et floue qui recouvrira tout le film (...) Pour qu'une image se forme, il est indispensable d'interposer devant le film un dispositif de contrôle de la lumière, quelque chose qui dirigera les rayons lumineux afin qu'ils ne frappent pas le film au hasard sur toute sa surface ; en résumé, quelque chose qui sélectionnera et canaliserait les rayons pour en faire une image cohérente (...) Bien que tous les rayons lumineux réfléchis par un sujet ne puissent produire une image sur une surface plane, une sélection attentive des rayons peut, en revanche donner ce résultat. Supposons que nous dressions une cloison faisant écran et comportant un trou de très faible diamètre en son centre. La quasi-totalité des rayons émanant de chaque point du sujet sera arrêtée. Les quelques rayons qui le franchiront par le trou central passeront directement de l'objet sur le film et donneront une image. Ainsi, les quelques rayons provenant de la pipe de l'homme qui franchiront le trou de l'écran tomberont tous sur un certain point situé sur la partie inférieure du film. A cet endroit du film apparaîtra l'image d'une pipe. De même les rayons provenant du manteau, des chaussures, de l'oreille, du chapeau du sujet, etc., traverseront l'écran pour aboutir à des points précis sur le film. Ils forment ensemble une image complète, mais inversée et renversée (L'appareil photographique, Time-Life, op. cit., pp. 105-106).*

⁸⁹ *Si l'on obtient une image floue en agrandissant l'orifice du sténopé, c'est parce que le trou, malgré sa petite dimension, laisse passer un grand nombre de rayons lumineux. Ceux-ci arrivant sous des angles légèrement différents passent à travers le trou en adoptant diverses directions. Ils s'étalent en formant un faisceau ; lorsqu'ils atteignent le film, ils couvrent une faible zone circulaire sur sa surface. Si le trou pratiqué dans l'écran central est élargi, le faisceau de rayons lumineux émanant, par exemple, de la pipe du sujet franchira l'écran par le trou et, parvenant sur le film, couvrira sur celui-ci une circonférence plus large. Plus les cercles seront larges, plus ils se confondront avec les cercles contigus, et plus l'image sera floue. Ces cercles minuscules sont appelés « cercles de confusion ». Si l'on veut obtenir des images nettes, les cercles de confusion doivent, bien entendu, être aussi petits que possible. Mais le seul moyen de parvenir à ce résultat avec un appareil à sténopé est de se contenter d'un trou central minuscule qui admet peu de lumière et qui, par conséquent, impose une très longue durée d'exposition (Idem, p. 107).*

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Idem*, p. 108.

une propriété de la lumière décrite sous le nom du « phénomène de la réfraction ».⁹² Ces lois de la propagation des rayons lumineux constituent l'optique géométrique, telle qu'elle est énoncée par Descartes dans la *Dioptrique* au XVII^e siècle. Elles fournissent un cadre épistémologique à l'intelligence de l'appareil photographique.

2.1.4- Différents types d'appareils photographiques

Chaque appareil photographique induit cependant aussi une expérience technésthétique pour le photographe. Dans le cadre de la photographie argentique, il est possible d'envisager aujourd'hui différents types d'appareils à partir des dispositifs de visée du sujet dont ils disposent. Ces dispositifs déterminent un mode de contrôle de l'image et induisent des expériences visuelles différentes. On peut ainsi distinguer : « l'appareil à viseur » ; « l'appareil reflex mono-objectif » ; « l'appareil reflex à deux objectifs » ; « la chambre photographique ». Ces différents types d'appareils déterminent aussi, comme nous le verrons ensuite, des « formats photographiques » différents (qui désignent les dimensions de l'image). L'appareil à viseur et l'appareil reflex mono-objectif désignent tous les deux des modèles « petit format » dont le viseur se met à niveau de l'œil.⁹³ On obtient ainsi un prolongement direct de la vision de la scène à photographier, ce qui permet une prise de vue rapide.⁹⁴ Toutefois, alors que ce que le photographe voit dans le viseur est identique à ce qui est vu par l'objectif dans le cas du reflex mono-objectif, cela n'est pas le cas pour l'appareil à viseur, où l'image que l'on y voit est entièrement distincte de l'image produite par l'objectif : *l'appareil*

⁹² Lorsque les rayons lumineux traversent un corps transparent comme l'air, puis qu'ils pénètrent dans un corps de transparence différente comme le verre, il arrive qu'ils soient déviés (...) La déviation qui en résulte dépend de la forme, de l'épaisseur et de la densité du corps, ainsi que de la direction des rayons (...) Pour que la réfraction se produise, il faut que la lumière frappe le nouveau corps selon un certain angle. Si les rayons arrivent perpendiculairement, les rayons traversent ce corps sans réfraction. Mais si le bloc est incliné suivant un certain angle, quelques-uns des rayons seront réfléchis tandis que d'autres le traverseront et seront réfractés vers le bas. Ils reprennent leur direction initiale au moment où ils quittent le bloc et pénètrent de nouveau dans l'air. Lorsque la lumière frappe des blocs dont la surface est courbe, les règles de la réfraction sont différentes. Au lieu d'être réfractés uniformément, les rayons obliquent suivant des angles variés que l'on peut calculer : ils se répartissent en éventail si la surface est concave, et ils convergent l'un vers l'autre s'ils traversent des surfaces convexes, comme celles des objectifs ordinaires. Le foyer où les rayons se croisent est le point où se forme l'image réfractée par l'objectif (*Idem*, p. 109).

⁹³ Il convient de souligner que ce placement de l'appareil photographique « au niveau de l'œil » n'est introduit, comme nous le verrons, qu'à partir des années 1925 avec le Leica. Le premier Kodak se tenait au creux de la main et son « œilleton » ne donnait qu'un aperçu de l'image finale.

⁹⁴ L'appareil petit format peut fonctionner comme une extension de l'œil qui « s'empare » du monde autour de lui. La fluidité de la vie et les constants changements de rapports entre les objets et les réalités semblent entrer en communion avec l'œil et l'imagination du photographe (...) c'est cette rapidité même qui représente le plus grand défi de la photographie petit format, puisque le photographe est appelé à évaluer les éléments d'une scène en mouvement et de les intégrer en fractions de seconde dans une photographie figée (*A. Adams, op. cit.*, p. 9).

à viseur comporte un œillette, appelé oculaire, normalement équipé d'un système de lentilles simples qui donne à l'œil une image à peu près identique à celle qui va être photographiée.⁹⁵ Le viseur permet dans ce cas *une visée continue du sujet*.⁹⁶ Il permet en particulier de cadrer le sujet avec précision, puisque l'image du viseur est généralement claire, mais l'image enregistrée peut cependant ne pas correspondre tout à fait à l'image qui a été visée. La principale aberration due à ce fonctionnement est l'erreur dite « de parallaxe », le viseur n'étant pas situé tout à fait dans le même axe que l'objectif et les deux perspectives étant donc légèrement différentes.⁹⁷ L'erreur de parallaxe est parfois compensée dans le viseur par des cadres collimatés qui indiquent le champ couvert par l'objectif utilisé et par un système compensateur de champ.⁹⁸ Le viseur permet aussi de régler la mise au point, étant le plus souvent relié à l'objectif par un « télémètre couplé » qui indique à l'opérateur le réglage à adopter pour avoir une image nette.⁹⁹ Cette mise au point est cependant plus difficile lorsqu'on utilise un objectif de longue focale, car le viseur ne présente alors qu'une image de petite dimension (la surface de visée n'est pas entièrement utilisée). De plus, *un viseur donne très peu d'informations sur l'image, sauf pour une approximation générale de sa surface*.¹⁰⁰ Le reflex mono-objectif permet quant à lui de voir dans le viseur exactement ce que voit l'objectif pour la plus grande ouverture de diaphragme¹⁰¹ : *on peut ainsi cadrer le*

⁹⁵ *L'appareil photographique*, éditions Time-Life, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁶ *Les appareils à viseur permettent une visée continue du sujet, c'est-à-dire sans le « black out » produit par les viseurs reflex au moment où le miroir remonte pour permettre à la lumière de frapper le film* (A. Adams, *op. cit.*, p. 12).

⁹⁷ *La parallaxe se produit parce que le viseur et l'objectif occupent des positions différentes sur l'appareil et sont parfois séparés de plusieurs centimètres, de sorte qu'ils ne « voient » pas exactement la même image* (*Idem*, p. 13).

⁹⁸ *La plupart des appareils à viseur télémétrique ont un système compensateur de champ (appelé à tort correction de parallaxe) qui ajuste le cadrage de la surface de l'image dans le viseur lorsque l'objectif est au point à courte distance du sujet. Toutefois, cette compensation ne tient pas compte du rapport entre les objets du premier plan et ceux qui sont à l'arrière. Il est impossible au viseur de voir ces rapports avec la même précision que l'appareil à viseur reflex, puisque le viseur et l'objectif sont séparés par plusieurs centimètres. Quand on souhaite la juxtaposition exacte de deux objets à des distances différentes, il faut déplacer l'appareil après avoir composé l'image dans le viseur, afin de placer l'objectif, pendant la prise de vue, à l'endroit précis occupé par le viseur pendant la composition de l'image* (*Ibidem*).

⁹⁹ Un télémètre désigne un système optique qui permet de faire la mise au point sur la partie principale du sujet (*Idem*, p. 10). Il s'agit d'un système optique indépendant mais couplé au réglage de mise au point de l'objectif. *Le télémètre forme deux images séparées du même sujet, depuis deux positions de l'appareil et il est couplé au réglage de la mise au point de l'objectif de telle façon que, lorsque les deux images du sujet coïncident dans le viseur, l'objectif est au point* (*Idem*, p. 11).

¹⁰⁰ En particulier, *il est en principe très difficile de « lire » avec précision les angles et les bords de la surface visée* (*Idem*, p. 12.).

¹⁰¹ Dans le cas d'un appareil reflex mono-objectif, *le cadrage et la mise au point sont facilités par l'emploi d'un diaphragme automatique qui garde sa plus grande ouverture pour le cadrage, mais qui se referme juste avant le fonctionnement de l'obturateur, à l'ouverture réglée par le photographe. Ce système donne l'image la plus claire possible pour le cadrage et la mise au point. Cette clarté est déterminée par l'efficacité des éléments optiques du viseur et par l'ouverture maximale du diaphragme de l'objectif utilisé. La visée par un objectif lors de l'ouverture maximale de son diaphragme augmente la précision de la mise au point parce que le réglage focal est plus précis si l'objectif est réglé sur son ouverture maximale ; la mise au point de l'image est faite avec*

*sujet avec précision et prévoir avec certitude quelles sont les régions de la scène, du premier plan à l'arrière-plan, qui seront nettes et celles qui seront floues.*¹⁰² Grâce à un miroir et à un prisme, l'appareil reflex mono-objectif permet au photographe d'utiliser l'objectif de l'appareil pour cadrer l'image et la mettre au point. Selon Adams, *la clé du fonctionnement du reflex mono-objectif est un miroir. La lumière qui arrive à travers l'objectif est réfléchi par ce miroir sur un verre dépoli. De là, les rayons lumineux traversent un prisme pentagonal qui renverse l'image, la remettant dans son vrai sens, et rétablit l'emplacement de la droite et de la gauche. Au moment où la vue est prise, le miroir se relève momentanément, ce qui laisse passer la lumière qui va frapper le film. La visée à travers l'objectif donne une image parfaitement identique à celle qui se retrouvera sur le film.*¹⁰³ L'avantage de ce type d'appareil est d'abord qu'il élimine la parallaxe (le photographe voit la composition exacte de l'image). Ce type d'appareil permet de visualiser la focalisation opérée par l'objectif¹⁰⁴, et donc l'image qui sera effectivement enregistrée sur le film. De plus, ce système de visée fonctionne aussi bien avec tous les objectifs, puisque l'image visible dans le viseur est conditionnée par l'objectif utilisé. *Tout ce que voit l'objectif, l'opérateur le verra également alors que, dans l'appareil à viseur, l'image du viseur, toujours nette et fixe, ne peut être utilisée pour la mise au point de l'objectif.*¹⁰⁵ Les inconvénients de ce type d'appareil sont leur poids et le fait que, dans certaines conditions d'éclairage, il y a parfois une difficulté à trouver la mise au point exacte, alors que le télémètre la matérialise mieux. Ces deux types d'appareils permettent des prises de vues rapides. Pouvant être tenus à la main, ils peuvent être orientés dans presque toutes les directions et permettent de multiples angles de vue. Portés au niveau de l'œil, ils offrent une vision « à hauteur d'homme », qui correspond à la vision ordinaire d'un individu (qui est le plus souvent debout). Du point de vue de l'expérience du regard au moment de la visée, l'appareil reflex mono-objectif offre immédiatement, à travers le viseur, l'image de ce que voit l'objectif.

Il existe aussi des appareils reflex mono-objectif moyen format. Les appareils « moyens formats »¹⁰⁶ exposent la plupart du temps des négatifs de dimensions 6 x 6 cm. Ce format

une plus grande netteté et de façon plus définitive qu'avec une ouverture de diaphragme plus petite (Idem, p. 16).

¹⁰² *L'appareil photographique*, éditions Time-Life, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ *Le photographe peut vérifier visuellement la profondeur de champ approximative, ainsi que l'effet donné par un changement d'objectif ou l'utilisation d'un soufflet, d'un filtre polarisant, ou d'autres accessoires. L'image dans le viseur est « plein cadre » quel que soit l'objectif utilisé, et elle présente une qualité directement tangible, qui n'existe pas dans le système à viseur télémétrique (A. Adams, *op. cit.*, p. 15).*

¹⁰⁵ *L'appareil photographique*, éditions Time-life, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁶ *Le terme moyen format désigne en général les appareils de format plus grand que le 35 mm, mais plus petits que le format 4 X 5 inches (10 X 12,5 cm). Par leur fonction comme par leur taille, la plupart de ces appareils*

carré suppose que la visualisation se fasse également sur une surface carrée. Dans ce cas, l'image de visée se forme sur un verre dépoli placé au-dessus de l'appareil, grâce à un miroir qui s'escamote pour la prise de vue. Ce système de visée permet une meilleure composition et un meilleur examen de l'image finale qui apparaît en deux dimensions (notamment une mise au point précise). L'écran (dont la surface est un verre dépoli) permet une visée à hauteur de poitrine, ce qui permet au photographe de comparer l'image en formation avec la scène qu'il a sous les yeux.

Le système de visée des appareils reflex à deux objectifs diffère de celui des reflex mono-objectif (de petit format et de moyen format) : l'image s'y reflète (grâce à un miroir, comme dans le cas des appareils reflex mono-objectif) sur une surface plane (ou écran situé au-dessus de l'appareil), mais ne correspond pas à l'image formée par l'objectif. Toutefois, à la différence des appareils reflex mono-objectif, le miroir de ces appareils est fixe (et donc l'image de visée est indépendante de l'image photographique). Le premier objectif sert à la formation de l'image projetée sur le film ; le second objectif produit l'image de visée. Les deux objectifs, de distance focale identique, sont couplés mécaniquement, de sorte que, en réglant l'un, on met automatiquement l'autre au point. L'inconvénient majeur de ce type d'appareil reste celui de la parallaxe, bien que la plupart de ces appareils soient munis d'une correction de parallaxe automatique.¹⁰⁷ Un autre désavantage consiste dans le fait que l'image projetée sur l'écran de visée est inversée latéralement (de droite à gauche).¹⁰⁸ De plus, l'image de visée ne permet pas de visualiser la profondeur de champ formée pour l'image photographique.¹⁰⁹ Enfin, pour beaucoup de ces appareils, les objectifs ne sont pas interchangeables.

représentent un compromis entre la maniabilité des appareils 35 mm et l'aspect statique des appareils de format 4 X 5 et des chambres photographiques plus grande et qui exigent davantage de réglage. La taille du négatif qui est bien supérieure à celle du négatif 24 X 36 mm donne pour un tirage final de même format une plus grande netteté et moins de grain (A. Adams, op. cit., p. 21).

¹⁰⁷ *Des dispositifs compensateurs de champ semblables à ceux dont disposent les appareils à viseur télémétrique 35 mm sont souvent utilisés, mais dans ce cas encore la juxtaposition des objets qui se trouvent au premier plan et de ceux qui sont plus éloignés n'est pas corrigée. Lorsqu'un alignement précis est voulu, nous devons déplacer l'appareil en hauteur afin que l'objectif photographique [celui qui est responsable de la formation de l'image photographique sur le film] se trouve à la place occupée par l'objectif de visée pendant la composition et la mise au point de l'image (Idem., p. 23).*

¹⁰⁸ *Au début, un tel système de visée peut être déroutant : suivre un sujet qui bouge vers le bord gauche du verre dépoli suppose que l'on tourne l'appareil vers la droite (Ibidem).*

¹⁰⁹ Cela s'explique par le fait que l'objectif de visée n'a pas de diaphragme.

Les chambres photographiques (ou appareils de « grand format »¹¹⁰) induisent également une expérience de visée différente. Tout d'abord, étant plus lourds et plus encombrants que les autres, ils nécessitent presque toujours l'emploi d'un trépied. Toutefois, les chambres photographiques offrent un certain nombre d'avantages, comme la mobilité de l'objectif et celle du plan du film.¹¹¹ La visée se fait sur un grand verre dépoli, qui se trouve cette fois exactement à la place que le film occupera quand les réglages seront finis. La chambre photographique induit également un mode de visualisation spécifique. Alors qu'avec un appareil plus petit, nous regardons le sujet par le viseur et nous déclenchons l'obturateur au moment décidé pour l'exposition ; la chambre photographique est plus lente à opérer¹¹² et favorise *une approche beaucoup plus contemplative*¹¹³ selon Ansel Adams.¹¹⁴ La chambre photographique fournit donc une expérience de visualisation d'un type particulier, puisque le « regard photographique » s'y concentre sur la structure de l'image, sur sa matière lumineuse,

¹¹⁰ Ces appareils sont ainsi appelés parce qu'ils permettent des négatifs de grand format. *Les formats standard des films sont : 4 x 5 inches, de loin le plus répandu, 5 x 7,8 x 10 et 11 x 14 inches. Il existe quelques formats plus grands, et certains appareils utilisent le format 3 ¼ x 4 ¼ inches. On désigne, en France, par ces mesures en inches, le format des chambres photographiques ; le format des films correspondants est donné en centimètres : 10,2 x 12,7 ; 12,7 x 17,8 ; 18 x 24 et 27 x 36 cm (Idem., p. 29).*

¹¹¹ *L'appareil grand format dont l'emploi est le plus souple est la chambre monorail, ainsi appelée parce que le support principal de l'appareil a la forme d'un rail. Au monorail sont adaptés la planchette porte-objectif et le dos de l'appareil fixés de façon à pouvoir coulisser le long du rail et être bloqués dans n'importe quelle position. Presque tous les éléments des chambres monorail sont interchangeables pour permettre l'emploi de dos plus ou moins grands, de soufflets de différents types, d'un monorail autorisant divers tirages, et d'autres accessoires. L'autre modèle est la chambre à base plane, de conception plus ancienne, mais que l'on peut encore se procurer de nos jours ; le porte-objectif et le porte-film sont adaptés sur une base pleine ou évidée. Lorsque la partie avant est repliée, la base se replie sur l'objectif pour le protéger, et l'ensemble forme un volume assez compact pour le transport et le rangement. Les réglages particuliers de la chambre, que l'on appelle aussi mouvement, permettent de décentrer l'objectif et le film, verticalement ou horizontalement, l'un par rapport à l'autre, ou de les basculer. Par l'usage précis de ces mouvements, le photographe peut parvenir à contrôler l'image optique avec une précision extraordinaire (...) Les axes d'inclinaison des corps avant et arrière sont situés soit au milieu de la planchette porte-objectif et du dos de l'appareil, soit plus bas sur le rail ou la base plane (Idem, p. 31).*

¹¹² *Son installation même prend toujours un certain temps : la placer dans la meilleure position, la mettre à niveau, faire les réglages nécessaires (...) Un nouveau délai est encore introduit [après ces réglages sur le verre dépoli], puisqu'il faut fermer l'obturateur, régler l'ouverture du diaphragme et insérer le porte-film, après avoir achevé la composition de l'image et avant de procéder à l'exposition (Idem, p. 30).*

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Le grand verre dépoli est en lui-même une véritable entité : c'est une expérience différente de l'emploi du viseur. (...) Nous apprenons vite à « comprendre » l'image renversée ; celle-ci présente une certaine abstraction qui nous fait mieux prendre conscience de sa structure et de son cadrage, puisque nous ne sommes plus dominés par la disposition apparente du sujet. En effet, le verre dépoli nous dissocie de l'apparence réaliste du monde perçu à travers le viseur d'un appareil petit format. Ainsi, l'image du verre dépoli est une chose qui a son existence propre, un élément spécifiquement photographique, et non pas simplement la simulation de la « vue » devant l'objectif. Même si la raison me persuade que je devrais être capable de visualiser une bonne image indépendamment de l'appareil utilisé, j'éprouve une conviction et une joie particulières à regarder l'image sur le grand verre dépoli des chambres photographiques. Ces images sont un plaisir à regarder, même si la photographie n'est pas faite ! Et même quand il peut être théoriquement possible de faire, à partir d'un petit négatif, un agrandissement qui soit effectivement aussi net qu'une épreuve contact 20 x 25 cm, là encore l'œil nous dit qu'il y a une différence, sinon sur le plan optique, du moins au niveau de la perception et de la sensibilité (Ibidem).*

et, dissocié de la perception du réel, contemple l'image photographique en construction sur le verre dépoli (c'est-à-dire « l'image optique »). C'est donc aussi une temporalité différente qui est vécue dans le « regard photographique » appliqué à l'utilisation de la chambre photographique.¹¹⁵

2.1.5 - Le rôle de l'objectif photographique

Les regards photographiques se développent donc d'abord selon le type d'appareil photographique et le type de visée utilisés. Mais c'est aussi l'objectif qui détermine le regard photographique induit par l'appareil. Chaque fabricant propose toute une gamme d'objectifs qui peuvent se remplacer et modifier ainsi l'ensemble du regard de l'utilisateur. L'appareil photographique (boîtier et objectifs) compose ainsi un système de possibilités à disposition de chaque photographe, au service de ses besoins et de sa créativité.¹¹⁶ On peut distinguer quatre grandes familles d'objectifs, selon leur longueur focale¹¹⁷ : les objectifs à courte focale (« grands-angles ») ; les objectifs à focale standard (supposés reproduire le champ de vision

¹¹⁵ Il faut cependant remarquer qu'il existe aussi des « chambres de reportage », qui diffèrent fortement dans leur mode de visée des chambres photographiques que nous avons décrites ici. Celles-là sont principalement destinées à être tenues à la main. La chambre de reportage est semblable par la conception de son boîtier à la chambre à base plane, mais comporte un viseur et habituellement un télémètre, pour permettre des prises de vue en tenant l'appareil à la main. Une visée sur verre dépoli peut être possible si l'on fixe l'appareil sur pied et si l'on ouvre un volet de protection au dos de l'appareil. Un modèle semblable à la chambre de reportage, souvent appelé *technical camera*, offre de plus grandes possibilités de réglages, tout en conservant la latitude d'être tenu à la main ou fixé sur un pied (*Idem*, p. 33).

¹¹⁶ Selon Vilém Flusser, l'appareil photo peut ainsi être compris comme un programme qui recèle des possibilités : *l'appareil photo est programmé à produire des photographies, et chaque photographie réalise une des possibilités qu'offre le programme de l'appareil. Le nombre de ces possibilités est élevé, mais fini : c'est le nombre de toutes les photographies qui peuvent être prises par un appareil* (V. Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Belfort, Circé, 1996, p. 28).

¹¹⁷ A la différence d'un sténopé, un objectif peut recueillir la lumière sur une plus grande surface (la surface frontale de l'objectif) et il focalise la lumière de façon à donner une image nette pour un plan du sujet. La « distance focale » de l'objectif peut se définir ainsi : *techniquement, elle se rapporte à la distance comprise entre le point nodal de l'objectif (en général proche du plan de l'ouverture du diaphragme) et le plan où sont focalisés les sujets jusqu'à l'infini* (A. Adams, *op. cit.*, p. 44). Il faut souligner que *tous les objectifs de même distance focale donnent des images de même dimension pour un sujet et une distance du sujet donnés (...) la taille de l'image est proportionnelle à la distance focale* (*Idem*, p. 45). Sur le plan physique, avec certains objectifs, on obtient des images plus petites parce qu'ils réfractent plus fortement la lumière (épaisseur, courbure et densité du verre jouant chacune leur rôle). Les rayons lumineux, fortement réfractés, convergent vers un foyer qui se trouve très près derrière l'objectif, de telle sorte que tous les rayons qui composent l'image se concentrent sur une très petite zone (...) Sur un objectif simple, la distance comprise entre ce foyer et le centre de l'objectif, et qui détermine la taille de l'image, s'appelle la « distance focale ». Elle se mesure généralement en millimètres et sa valeur est inscrite sur la monture de l'objectif (...) Toutefois, le rôle de la distance focale ne se limite pas à influencer la taille de l'image » Elle possède d'autres effets, nombreux et complexes « sur la perspective, la profondeur de champ, la distorsion des distances apparentes (*L'appareil photographique*, éditions Time-Life, *op. cit.*, p. 113).

ordinaire de l'homme¹¹⁸) ; les objectifs à longue focale (« téléobjectifs ») et les objectifs à focale variables (« zooms »). Mais bien d'autres objectifs plus spécialisés sont envisageables, comme des « objectifs à décentrement », utilisés en photographie d'architecture. Le choix de tel ou tel objectif dépend d'abord, selon l'image souhaitée, de la situation physique du photographe par rapport au sujet à photographier et de ses déplacements possibles : s'il ne dispose pas de la possibilité de reculer pour s'éloigner de son sujet, le photographe utilisera un grand-angle pour élargir son champ de vision ; s'il ne peut se rapprocher davantage d'un sujet éloigné, il utilisera un téléobjectif pour augmenter la taille du sujet dans l'image et s'en rapprocher optiquement en quelque sorte. Mais le choix de l'objectif peut aussi être conditionné par la luminosité disponible : un téléobjectif impose une « profondeur de champ réduite » (une courte zone de netteté avant et après le sujet à photographier) ; un objectif à plus courte focale permet davantage une « grande profondeur de champ ». Le photographe peut privilégier l'un ou l'autre type d'objectif selon le sujet qu'il veut photographier, mais surtout selon l'image qu'il veut enregistrer de ce sujet : s'il veut isoler un visage dans un groupe d'individus, un objectif de longue focale lui permettra d'avoir un flou sur les individus situés en avant et en arrière de celui-ci. Cet effet de « flou » au premier plan et à l'arrière plan peut d'ailleurs être recherché pour lui-même d'un point de vue esthétique. Si la possibilité d'une image nette semble être une des caractéristiques de la technique photographique, il faut ainsi souligner que *le degré de mise au point est un choix laissé au photographe avant la prise de vue. Les techniques photographiques permettent avec le jeu des objectifs et l'utilisation du diaphragme d'aboutir à une image soit complètement nette, soit faisant alterner des parties nettes et des parties floues, soit entièrement floue.*¹¹⁹ C'est la possibilité d'effectuer différentes focalisations, plus que la netteté, qui conditionne ainsi chaque regard photographique du point de vue optique. Celui-ci peut dès lors apparaître comme un jeu ouvert de représentations possibles d'un même sujet. Par ailleurs, selon A. Adams, *un objectif de longue focale favorise un « dessin » plus aigu de la physionomie pour un portrait, et donne une impression quasiment abstraite de bidimensionnalité pour des sujets éloignés.*¹²⁰ Le choix d'un objectif ou d'une mise au point permet ainsi d'exagérer un aspect du sujet et permet au photographe de souligner un parti pris dans la représentation de ce sujet. *Le choix dans la mise au point implique des façons différentes d'appréhender le monde visible : -- elle peut*

¹¹⁸ *Un tel objectif aura un angle de champ d'environ 50° à 55°, comparable à celui de la vision de l'homme. Un objectif de 50 mm est considéré comme normal pour les appareils 35 mm ; 80 mm est normal pour un format 6 X 6 cm ; et 150 à 165 mm est normal pour un format de 4 X 5 inches (A. Adams, op. cit., p. 57).*

¹¹⁹ F. Heilbrun et alii, *L'invention d'un regard*, Paris, R.M.N., 1989, p. 37.

¹²⁰ *L'appareil photographique*, Time-Life, op. cit., p. 113.

*être un moyen d'affirmer dans toute son étendue la réalité de ce monde – de mettre en exergue un motif en diluant son environnement – ou de lui faire perdre sa consistance matérielle.*¹²¹ La netteté de l'image photographique (si fréquemment recherchée) correspond donc à un choix ou à une préférence de la part des photographes et n'est pas une caractéristique inhérente à l'appareil photographique.

2.1.6- L'appareil photographique détermine un « regard cadré »

Il convient de s'arrêter sur la notion de « cadre » en photographie, dans la mesure où celui-ci est un élément partagé par tous les appareils photographiques et permet de distinguer l'expérience visuelle du photographe de celle d'une perception binoculaire. En premier lieu, tout appareil photographique rend possible l'enregistrement d'un regard qui n'existe qu'à l'intérieur d'un cadre qu'il énonce.¹²² Et tout regard photographique se développe ainsi à travers un cadre. L'opération du regard photographique est ainsi comparée parfois à une « interprétation » ou à une « écriture », dans la mesure où le cadrage souligne un motif sous un certain angle et témoigne ainsi d'un libre-arbitre du photographe. Cependant, à l'inverse du peintre, qui peut disposer selon son désir ses différents motifs dans l'espace de sa toile, le photographe est soumis également aux contraintes du lieu lors de la prise de vue : lorsqu'il ne dispose pas de suffisamment de recul, le photographe ne pourra cadrer d'une scène que ce que ses objectifs lui autorisent ; c'est aussi l'orientation de la lumière qui peut conduire à préférer tel ou tel angle de vue. L'opération du cadrage ne dépend pas ainsi uniquement de la volonté du photographe, mais est bien plus souvent un compromis entre un lieu (déterminé par un espace, mais aussi par une lumière) et des possibilités techniques (l'équipement photographique à disposition et la maîtrise de celui-ci). Le photographe cherche ainsi la meilleure façon de réaliser (avec les moyens techniques dont il dispose) une image de ce réel auquel il est confronté. Des critères esthétiques peuvent intervenir pour composer l'image¹²³,

¹²¹ F. Heilbrun *et alii*, *op. cit.*, p. 37.

¹²² Il convient de distinguer pour cette raison la notion de « cadre » et de celle de « format » : le format est *une sorte de non-formulé (...) un phénomène technologique et physico-chimique qui pré-existe, dans la complexité de ses déterminations, à l'image photographique*, alors que le cadre est un *phénomène énonciatif par essence* (J. Kempf, éditorial du numéro 19 des *Cahiers de la photographie* : « cadres / formats », Paris, ACCP, 1986, p. 3).

¹²³ On trouve de nombreux ouvrages consacrés à « la composition en photographie », par comparaison avec la composition picturale. Cf. par exemple : H. Mante, *La composition en photographie*, Dessain et Tolra éditeurs, 1971 (non paginé). L'auteur souligne ainsi que *l'attention est davantage sollicitée par la présentation et par la composition d'une image que par le sujet l'ayant inspirée. C'est un critère que la photographie partage avec d'autres moyens d'expression artistique tel que le dessin ou la peinture*. Il prône ainsi *une analyse des éléments constitutifs de l'image* que sont « le point, la ligne, la surface » ainsi que d'éléments propres à la photographie, comme « le format (carré ou rectangulaire ; horizontal ou vertical) ou les contrastes ». La compréhension des

mais c'est aussi la lisibilité de l'image (sa qualité informative) qui orientera les choix du photographe. Selon ce « paradigme réceptionniste de la composition en photographie », il y aurait un équilibre géométrique des lignes et des volumes à respecter à l'intérieur du cadre. Selon nous, le cadre peut aussi être lui-même considéré, pour le photographe lors de la visée, comme un ensemble de lignes avec lesquelles celles du motif viennent interagir. Il faut ainsi penser que le cadre « pèse » en quelque sorte sur son contenu et dépasse la simple fonction de contenant pour introduire de nouveaux rapports entre les éléments cadrés. Il est significatif que l'on considère alors le cadre comme ce qui est « apposé » sur le réel, partant du présupposé qu'il s'agit d'un acte volontaire de la part du photographe. Cependant, à partir d'une compréhension plus concrète de la composition en photographie, il semble à présent possible de penser que le photographe doit plutôt se soumettre à des règles d'harmonie formelle. On peut ainsi penser que *ce n'est pas en effet l'œil physique qui choisit le cadre, mais la mémoire de l'œil culturel qui reproduit alors les formes académiques du cadrage*.¹²⁴ En second lieu, l'œuvre du cadre en photographie ne se limite pas à faire d'une photo une saisie géométrique de figures reconnaissables : *le cadre photographique n'est pas un simple appareil à délimiter, ce n'est pas une fenêtre, mais on devrait le considérer d'emblée comme un volume variable. Il aurait ainsi une armature aux dimensions fixes, le cadre stricto sensu, et un volume associé, variable selon divers paramètres optiques et mécaniques, placés sous le contrôle visuel du photographe*.¹²⁵ Le cadre photographique donne aussi à voir une « spaciosité » de l'espace photographique, que l'optique photographique réalise, par exemple, à travers la profondeur de champ ou les jeux de contrastes : *s'attarder sur l'iconicité photographique revient à ne considérer que ce qui est mimétiquement reconnaissable dans la*

« moyens artistiques » dont dispose le photographe doit ainsi l'aider à *bien organiser et à mieux structurer l'espace qu'il aura choisi pour cadrer sa photo*. Ces règles de « bonne composition » s'appuient d'abord sur un exposé des mouvements que l'œil réalise pour lire une image (lorsque l'œil humain regarde pour la première fois un carré ou un rectangle, il parcourt d'abord la surface en la balayant de gauche à droite, puis il parcourt ensuite les diagonales de l'image ; dès que deux points apparaissent simultanément sur une surface, l'œil effectue un mouvement de va-et-vient entre les deux), et cherchent à mettre en évidence les moyens pour donner « plus d'intensité » au sujet photographié. La composition de la photographie se réfère aussi à des « rapports géométriques » qui structurent l'image (selon des « lignes de force ») et qui seraient en quelque sorte comme « naturelles » à la vision : *les schémas de composition sont fondés sur l'effet optique. Les lignes directrices n'ont pas besoin d'être toujours parfaitement visibles, car l'œil humain est capable de compléter par lui-même les éléments manquants*. Cet ouvrage semble ainsi déduire les règles de la bonne composition de règles de fonctionnement du regard du spectateur devant une photographie. Cela permet ainsi de dégager ce que nous pouvons nommer « un paradigme réceptionniste de la composition en photographie » : la bonne composition s'élabore ainsi en fonction d'une réflexion sur la réception future de l'image photographique.

¹²⁴ F. Lambert, « Télégrammes, de l'emprunt à la citation », *Cahiers de la photographie* n°19, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁵ *Au sens large, telle que la photographie la met toujours en œuvre, la notion de cadre pourrait ainsi être entendue comme signifiant un volume optique variable, et non simplement un carré ou un rectangle* (P. Le Roux, « entre Dieu et brigand, entre Protée et Procruste : la photographie dans ses formats », *Cahiers de la photographie* n°19, *op. cit.*, p. 26).

photographie, et à tenir pour négligeable tout ce qu'elle donne à voir au moyen de jeux de carté et d'obscurité. Il s'avère dès lors indispensable de cesser de penser la figuration en termes de ressemblance et d'envisager l'art comme le rattrapage littéraire d'un référent empirique, afin de réfléchir, bien plutôt, la « spaciosité » de l'espace photographique (...) Aussi, la photographie, loin de nous restituer un quelconque objet, nous représente-t-elle, par une procédure inductive d'illimitation, ce qui ne peut plus cadrer dans la représentation.¹²⁶ On doit ainsi plus justement encore envisager une image photographique comme une « saisie topologique », une *prise d'empreinte lumineuse, un moulage*¹²⁷, si l'on veut prendre en compte *l'impression d'une force*¹²⁸ qui s'affirme avec le cadrage photographique. En effet, l'empreinte lumineuse n'est pas seulement enregistrement des lignes et des figures reconnaissables, mais aussi de la lumière, et elle *s'étend paradoxalement entre le flou et le net*.¹²⁹ Dès lors, *l'on se voit obligé de considérer le cadre comme un lieu de transit (...) le temps de la photo est un temps toujours intervallaire, tressé dans la manifestation et l'effacement, le proche et le lointain*.¹³⁰ Cela permet aussi un changement de méthode pour l'étude de la photographie : *Il s'avère ainsi possible de concevoir une phénoménologie de la vision qui relève peut-être davantage d'une analyse des forces que d'une théorie des places*.¹³¹ En effet, même le contour *indique toujours une figure qui est à la fois forme positive et forme négative et qui peut être conçue comme ouverture et voilement*.¹³² Avec ce « paradigme topologique de l'opération de cadrage en photographie », le cadre est aussi déterminé par un dehors et en interaction avec celui-ci : *le cadre se fait transcadre et ne parvient pas à résister à cette force de dispersion qui, du dehors, l'aspire (...) Il existe effectivement une poussée sur les bords du cadre, une sorte d'élan vital qui nous autorise à soupçonner et à repenser ce que l'on entend par cadrage*.¹³³ On doit ainsi en quelque sorte penser l'opération de cadrage comme une opération qui marque un état de métastabilité (en attirant l'attention sur lui). Son rôle n'est pas seulement de déterminer un motif, mais de faire sentir un déséquilibre qui s'annonce à travers lui. Enfin, alors que le « paradigme

¹²⁶ E. Rosa de Oliviera, « la géométrie de l'enveloppe », *Cahiers de la photographie* n°19, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*. L'auteur cite ici G. Deleuze : *le moule organise les forces internes de la chose de telle manière qu'elles atteignent un état d'équilibre à un certain instant - coupe immobile* (G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 39).

¹²⁹ *Idem*, p. 18.

¹³⁰ *Idem*, p. 17.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Idem*, p. 18 ; *le halo*, « l'esquisse informe d'ombre et de lumière » (E. Escoubas, « l'œil du teinturier », *Critique* n°418, 1982), nous apparaît comme la première forme encore informe du visible, ou comme le dernier vestige du contour (*Ibidem*).

¹³³ *Idem*, pp. 19-20.

réceptionniste de la composition en photographie » considérait le regard photographique comme subordonné à la réalisation d'une représentation équilibrée et close sur elle-même, le « paradigme topologique de l'opération de cadrage en photographie » présente davantage le regard photographique comme subordonné au réel et comme ce par quoi le photographe se confronte à un ensemble d'énergies, qui excèdent le cadre photographique. Le premier paradigme insiste sur une conception centripète du cadre photographique, alors que le second paradigme évoque une conception centrifuge du cadre photographique : *il ne renvoie pas à l'intérieur de l'image, mais au contraire ne fait que souligner sa restriction et se dénonce finalement en se montrant à l'image. Il renvoie à son hors champ.*¹³⁴ L'opération de cadrage est ainsi une opération qui souligne un manque, crée un reste, indique une perte ; en même temps qu'elle évoque cet ailleurs, pointe ce rejet, présente cet abandon.

2.1.7- L'appareil photographique est au croisement de plusieurs filières techniques

On peut cependant contester l'appartenance de l'appareil photographique à la seule filière optique. Etudiant le « dispositif photographique », Jean-Marie Schaeffer remet en cause l'unité de principe entre la photographie et la *camera obscura*, à partir de la nature indicielle de la photographie : la photographie *renferme toujours un hiatus virtuel entre le dispositif purement optique, support d'une image aérienne éventuelle, et l'appareillage optico-chimique complet en tant qu'il est le support d'une empreinte chimique. Dans le cas de la camera obscura, on assiste bien à une reproduction, non seulement du visible, mais du vu, puisque c'est en partant d'une image aérienne et de sa projection rétinienne que le peintre va exécuter son dessin. Rien de tel en photographie : la production de l'empreinte est un processus autonome qui n'est pas nécessairement médiatisé par un regard humain.*¹³⁵ Et c'est en effet cette « autonomie » de la reproduction photographique qui sera d'abord soulignée par les inventeurs en 1839. Celle-ci repose avant tout sur l'automatisme optique-chimique, par lequel les phénomènes semblent s'auto-écrire eux-mêmes sur la plaque photosensible, indépendamment d'un travail manuel, mais aussi indépendamment d'un regard (jugé ici comme marque de la subjectivité). La description de cette technique doit donc également mentionner sa situation dans une filière chimique. Le phénomène de la photosensibilité, observé depuis l'Antiquité dans certaines substances organiques et minérales, ne fut

¹³⁴ F. Lambert, *op. cit.*, p. 10.

¹³⁵ J.-M. Schaeffer, *L'image précaire, essai sur le dispositif photographique, op. cit.*, 1987, p. 22.

réellement mis à jour qu'au dix-septième siècle.¹³⁶ Ce n'est enfin qu'au dix-huitième siècle que la chimie devint véritablement une science et que les particularités photosensibles du nitrate d'argent, puis du chlorure d'argent, furent isolées (respectivement par J. H. Schulze en 1725 et par C. W. Scheele en 1777). C'est d'ailleurs essentiellement les substances chimiques utilisées dans la sensibilisation (préalable à l'exposition à la lumière) comme dans le « développement » (bien que ce terme soit impropre en ce qui concerne le daguerréotype), qui expliquent la diversité des procédés photographiques dès le début de son histoire. Ceux-ci sont étroitement liés à une recherche sur les supports, qui peut être présentée comme « la condition génétique principale de la photographie », et qui *détermine toute l'évolution des techniques photographiques comme techniques d'inscription, plutôt que comme technique de « reproduction »*. *L'amélioration des supports sera au dix-neuvième siècle un axe cardinal de l'évolution technique, jusqu'à l'adoption du celluloïd après 1880.*¹³⁷ Plutôt qu'une technique de vision, la photographie peut ainsi apparaître comme une technique d'inscription des apparences lumineuses (dont Jean-Marie Schaeffer rappelle qu'elles outre-passent souvent les apparences vues).

De plus, en tant qu'elle peut également être décrite comme une technique de représentation, la photographie peut également être située dans une filière plus artisanale, dans laquelle on retrouve différents procédés de production du portrait, dont le procédé dit de « la silhouette »¹³⁸ et surtout celui du « physionotrace ».¹³⁹ Mais, en tant que représentation, la

¹³⁶ *Les substances chimiques nécessaires à la photographie ne furent identifiées que quelque deux siècles après l'élaboration de la première camera obscura. De l'antiquité à la Renaissance, le mystère entourant les substances organiques et minérales ainsi que leurs réactions à la lumière et à la chaleur fit de l'expérimentation chimique une activité inexacte surtout pratiquée par les alchimistes. Au XVII^e siècle, une observation plus précise conduisit à l'identification du nitrate et du chlorure d'argent et des sels ferreux, premières substances chimiques utilisées dans les expériences qui aboutirent à la photographie. En 1725, J. H. Schulze (...) découvrit fortuitement que le nitrate d'argent fonçait lorsqu'il était exposé à la lumière solaire et que ce changement résultait précisément de l'exposition à la lumière et non à la chaleur. La sensibilité à la lumière du chlorure d'argent fit l'objet d'expériences de la part du chimiste suédois C. W. Scheele, qui publia les résultats de ses travaux en 1777, sans savoir qu'au milieu du siècle un Italien, G. B. Beccaria, avait découvert le même phénomène (N. Roseblum, op. cit., p. 193).*

¹³⁷ *Idem*, p. 45.

¹³⁸ *Du temps de Louis XIV, on avait inventé un nouveau procédé pour faire des portraits. On s'amusait à découper dans du papier glacé noir le profil de ses amis. Ce procédé donna naissance à un métier qui fut exercé par beaucoup d'individus adroits, dans toutes les fêtes de quelque importance, depuis les bals de la cour jusqu'aux foires populaires (...) Le découpeur de silhouettes resta en vogue jusqu'au temps de Bonaparte (G. Freund, photographie et société, Paris, Le Seuil, 1974, p.13).*

¹³⁹ *L'invention de la silhouette qui, par son procédé même ne pouvait pas donner naissance à une industrie de grande envergure, provoqua la naissance d'une technique nouvelle, populaire en France entre 1786 et 1830, connue sous le nom de physionotrace (...) L'invention combinait deux modes différents du portrait : celui de la silhouette et celui de la gravure (...) A l'aide d'un stylet sec, l'opérateur suivait les contours d'un dessin. Un stylet encre suivait les déplacements du premier stylet et reproduisait le dessin à une échelle déterminée par leur position relative (...) La distance du modèle à l'appareil, ainsi que la position du stylet à tracer, permettaient*

photographie est très vite assimilée à un document, faisant référence à une réalité extérieure. La photographie est avant tout une image vraie. Avec André Rouillé, on doit considérer que le dispositif photographique, fondé sur cet automatisme tout à la fois « optique-chimique », s'inscrit plus généralement dans l'histoire des procédures d'inscription du vrai : *la photographie parachève, rationalise et mécanise l'agencement qui s'est imposé en Occident à partir du Quattrocento : la forme symbolique de la perspective, l'habitus perceptif qu'elle suscite, et le dispositif de la camera obscura (...) En second lieu, la photographie associe cette mécanisation de la mimésis avec un autre embrayeur d'exactitude : l'enregistrement chimique des apparences (...) Si la machine-photographie peut renouveler ainsi les procédures du vrai, c'est, en troisième lieu, grâce aux changements profonds dans l'économie même de l'image, c'est en raison de sa modernité. Au paradigme artisanal du dessin, qui est l'expression de l'artiste et le fruit de son habileté manuelle, succède le paradigme industriel de la photographie, qui est la capture des apparences d'une chose par une machine.*¹⁴⁰ Le dispositif photographique semble ainsi trouver sa véritable justification dans la tradition de la *mimésis* et la recherche d'une représentation ressemblante des apparences.

2.2 - Les premiers dispositifs photographiques (1839/1880)

On fixe habituellement le moment de l'invention de la photographie en 1839, date à laquelle François Arago présenta le daguerréotype à l'Académie des Arts et des Sciences de Paris et fit voter une loi en vue de rendre publique cette découverte.¹⁴¹ Dès cette date, il convient en réalité de parler de plusieurs procédés, qui renvoient à différents dispositifs anthropotechniques. Se côtoient ainsi, pour ne citer que les plus connus, l'héliographie de Niépce, la calotypie de Talbot et la daguerréotypie de Daguerre.¹⁴² Que la plupart des historiens s'accordent à présenter l'invention de la photographie comme multiple est donc tout à fait justifié. Il semble cependant nécessaire de souligner davantage ce que chaque

d'obtenir une image aussi bien en grandeur naturelle qu'à échelle quelconque (...) Le physionotrace constitue le précurseur immédiat de l'appareil photographique sur une ligne d'évolution dont l'aboutissement le plus récent est, de nos jours, le photomaton (G. Freund, op. cit., pp. 14-18).

¹⁴⁰ A. Rouillé, *La Photographie*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2005, p. 76.

¹⁴¹ Nous verrons d'ailleurs plus loin en quoi cette « invention » cède le pas à une « institution » scientifique et politique de la photographie. A ce propos, cf. F. Brunet, *Naissance de l'idée photographie*, Paris, PUF, 2000.

¹⁴² Le « principe de la photographie » avait été découvert dès 1823, voire 1816, par le français Nicéphore Niépce, sous la forme de l'héliographie ; ou encore par l'anglais Henri Fox Talbot en 1834-1835, avec ses « *photogenic drawings* ». Mais, le projet photographique ne fut publié qu'en 1839, sous la forme du daguerréotype, résultat de l'association en 1829 des français Niépce et Daguerre.

dispositif apporte dans la constitution de regards photographiques également multiples. Si tous ces procédés consistent dans un système optique à travers lequel la lumière réfléchie est enregistrée au moyen d'une surface photosensible, cette première période historique, précédant l'apparition de la photographie instantanée dans les années 1880, permet en effet déjà le développement d'une variété d'usages et d'idées de la photographie. Nous étudierons plus particulièrement trois dispositifs anthropotechniques (le daguerréotype, la calotypie, puis la photographie au collodion) et les significations du regard qui leur ont été associées. Bien que ces pratiques soient encore dominées par la préparation des supports, il nous semble important de remarquer que des expériences concrètes du regard y sont déjà à l'œuvre.

2.2.1 - Le daguerréotype

D'un point de vue technique, le procédé du daguerréotype permettait l'inscription chimique d'une image unique sur un support métallique, donc solide et opaque. Cette image positive était monochrome et inversée de droite à gauche. Les tous premiers appareils de prise de vue étaient chers, lourds (environ cinquante kilos) et encombrants. Encore rudimentaires, ils consistaient en deux boîtes rectangulaires, coulissant l'une dans l'autre, avec une ouverture pour recevoir l'objectif et un emplacement prévu pour la plaque (ce n'est qu'en 1851 qu'un système à soufflet destiné à la mise au point fut intégré à un modèle américain). L'usage du procédé réclamait en premier lieu le respect de nombreuses contraintes et un soin extrême aux préparatifs : le support (la plaque d'argent, ou encore de *cuivre, étain, puis « doublé » ou « plaqué » d'argent sur cuivre*¹⁴³) était sensibilisé à la lumière grâce à une exposition préalable aux vapeurs d'iode ; l'image était ensuite révélée par « fumigation » aux vapeurs de mercure ; enfin, le temps de pose était souvent de plus d'une demi-heure (quinze minutes par un soleil éblouissant). L'exposition à la lumière de la plaque sensibilisée s'effectuait à la main, en enlevant, le temps nécessaire, un bouchon placé devant l'ouverture. En second lieu, l'utilisation des premiers appareils impliquait souvent également un laboratoire portatif, afin que les photographes puissent sensibiliser leur plaque juste avant l'exposition et les révéler aussitôt après. D'usage peu évident, le daguerréotype impliqua la publication d'une plaquette et nécessitait quelques mois de perfectionnement.

¹⁴³ F. Brunet, *op. cit.*, p. 44.

L'image obtenue par le procédé du daguerréotype interdisait toute reproduction, mais manifestait plutôt un souci de perfection visuelle¹⁴⁴ ; Daguerre ayant privilégié le domaine de la précision de l'image et délaissé les recherches de Niépce sur sa reproductibilité.¹⁴⁵ De fait, c'est la précision des détails qui permit au daguerréotype de dominer les autres procédés photographiques les quinze premières années (soit jusqu'en 1855). Il offrait une *image incroyablement précise et efficace du monde, tel qu'on ne l'avait jamais vu*.¹⁴⁶ Le physicien et chimiste Louis Joseph Gay-Lussac, contemporain de l'invention¹⁴⁷, parlait d'une « précision mathématique » à son sujet. Les daguerréotypes remplissaient ainsi le souhait d'une reproduction exacte de la réalité. L'image daguerrienne se caractérise tout d'abord comme une image scientifique : *c'est la précision du procédé, sa vérité, sa présence insolite, qui sont révélés par tous les commentateurs*.¹⁴⁸ Le daguerréotype semble satisfaire une entreprise d'exploration visuelle qui s'apparente à une « méthode expérimentale » (ou à un « laboratoire d'images »¹⁴⁹) avant l'heure¹⁵⁰, et sera décrit par l'astronome Jules Janssen comme la « véritable rétine du savant ». ¹⁵¹ L'image daguerrienne offre en effet *une emphase optique, une insistance objective due au cadrage et à l'usage d'un appareillage comparable au microscope ; [elle] semble inspecter un champ visuel et l'absorber en saturant son espace restreint*.¹⁵² C'est ainsi sa valeur d'instrument pour la connaissance qui est soulignée avant sa valeur esthétique.

a/ L'institution scientifique du procédé de Daguerre et de Niépce

La manière dont l'invention de Niépce et Daguerre fut présentée au public en 1839 n'est pas indifférente dans la constitution d'une mythologie scientifique autour de ce nouveau procédé. Les discours prononcés par François Arago (les 7 janvier et 19 août 1839 devant l'Académie des Sciences de Paris) contribuèrent ainsi à l'institutionnalisation française du daguerréotype dans le champ de la science. Ce processus d'institutionnalisation apparaît comme *la*

¹⁴⁴ Pour des exemples de daguerréotypes, cf. notre annexe 1, pp. 2-3.

¹⁴⁵ *Daguerre façonna consciemment cette orientation spectaculaire du daguerréotype, qui ouvrait la perspective d'usages sociaux nouveaux et potentiellement lucratifs* (F. Brunet, *op. cit.*, p. 47).

¹⁴⁶ M. Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 33.

¹⁴⁷ Louis Joseph Gay-Lussac fut également rapporteur devant le Sénat pour le projet de loi « donnant au monde » l'invention de Daguerre en 1839.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 51.

¹⁴⁹ Selon Frizot, *ces images sont les indices d'une méthode expérimentale qui enregistre et accumule les données avant de tirer des conclusions (ibidem)*.

¹⁵⁰ Claude Bernard ne publie son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* qu'en 1865.

¹⁵¹ Q. Bajac, *L'image révélée, l'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2001, p. 87.

¹⁵² M. Frizot, *op. cit.*, p. 51.

*politisation d'une invention muée en symbole idéologique et patriotique*¹⁵³ ; mais aussi, par l'implication du champ scientifique qu'il suscita, comme l'attribution à la photographie d'une *dimension logique, juridique et sociale, dont la portée sera durable*.¹⁵⁴ Arago, qui fut le promoteur de cette idée et le principal instigateur de cette procédure d'institutionnalisation de la photographie, était alors secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences¹⁵⁵ et député libéral et « progressiste ». Il incarnait ainsi en 1839 *la liaison de la science et du politique, et plus généralement la transformation de la science en objet social et culturel*.¹⁵⁶

Le discours du 7 janvier 1839 ne présentait pas d'abord le daguerréotype comme une technique ou comme un processus. Arago insistait surtout sur la nature de l'image daguerrienne, respectant ainsi le souhait de Daguerre que le procédé (notamment de la « fumigation » aux vapeurs de mercure, permettant de révéler les images) reste secret : *M. Daguerre a découvert des écrans particuliers sur lesquels l'image optique laisse une empreinte parfaite ; des écrans où tout ce que l'image renfermait se trouve reproduit dans les plus minutieux détails, avec une exactitude, avec une finesse incroyables. En vérité, il n'y aurait pas d'exagération à dire que l'inventeur a découvert les moyens de fixer les images, si la méthode conservait les couleurs (...) En un mot, dans la chambre noire de M. Daguerre, la lumière reproduit elle-même les formes et les proportions des objets extérieurs, avec une précision presque mathématique...*¹⁵⁷ C'est la nouveauté absolue des images daguerriennes aux yeux des savants qu'Arago soulignait en premier lieu. Cette première description du daguerréotype aboutit ainsi à *subsumer le daguerréotype comme espèce d'une entité logique – d'un type de représentation de la réalité – plutôt que technologique*.¹⁵⁸ Et on peut penser que c'est avant tout poussé par des motivations politiques¹⁵⁹ qu'Arago privilégia ainsi d'abord l'utilitaire et le social sur le fondamental.¹⁶⁰ Cette première communication était enfin et

¹⁵³ F. Brunet, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ François Brunet précise que l'Académie des sciences de Paris avait déjà, depuis 1830, sous l'impulsion d'Arago, entrepris une conversion dans le sens d'une démocratisation de la science, notamment en ouvrant ses séances à la presse et au public. De plus, *celles-ci étaient de moins en moins exclusivement scientifiques, et de plus en plus souvent liées à des questions techniques et pratiques, voire industrielles. L'Académie acquies à la fin des années 1830 le rôle d'une sorte de bureau de contrôle et de promotion des inventions* (*Idem*, p. 61).

¹⁵⁶ *Idem*, p. 59.

¹⁵⁷ Discours d'Arago du 7 janvier 1839, cité par F. Brunet, *op. cit.*, p. 63.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 64.

¹⁵⁹ *Pour Arago, la promotion de l'esprit scientifique et l'éducation des masses étaient des moyens en vue de la réalisation, dans une monarchie constitutionnelle dont il respectait le principe, des idéaux de 1789* (*Idem*, p. 83).

¹⁶⁰ Arago n'envisage pas ainsi dès ce premier discours l'utilité scientifique de l'invention. Cet aspect demeure cependant associé à sa procédure d'institutionnalisation de la photographie, par le retentissement beaucoup plus important qu'aura son second discours. F. Brunet remarque (à propos de ce premier discours d'Arago) : que cette utilité scientifique *ait été marginalisée par Arago souligne la configuration très particulière du rapport entre science et technique qui présida à la procédure de 1839 : l'Académie des sciences prenait sur elle de garantir la*

surtout pour Arago l'occasion d'annoncer son projet que l'Etat français se rendit acquéreur de l'invention. Afin de faire voter cette « loi Daguerre »¹⁶¹, Arago soulignait que, *par sa simplicité d'exécution, par son caractère plus intellectuel qu'industriel, le procédé n'était pas brevetable*.¹⁶² Cette annonce, à caractère législatif, de janvier 1839 entraîna ensuite une dynamique d'ampleur internationale, qui dépassa bien vite les intentions de ses acteurs : de nombreux scientifiques se prononcèrent sur l'invention et de nombreux inventeurs cherchèrent à faire valoir leur antériorité sur le procédé de Daguerre.¹⁶³ Pour François Brunet, c'est de ce dialogue que résulta véritablement l'institution sémiologique de l'idée de photographie, qui, ainsi ne peut pas être réduite à la communication ou à la révélation d'une invention préexistante. C'est, selon lui, suite aux prises de positions des scientifiques (parmi lesquels : Biot, Herschel, Talbot, Arago, ou encore Humboldt) pour l'un ou l'autre des procédés concurrents que se créa indirectement *le tronc commun, entité essentiellement logique, qu'allait être la photographie*.¹⁶⁴ Dès lors, l'institution de la photographie lui semble avoir été essentiellement discursive et distincte de son invention. Plus précisément, le daguerréotype (et la photographie) est alors déterminé *comme une idée, plutôt que comme une invention*.¹⁶⁵ Décrite comme « non-brevetable », la photographie a ainsi été présentée par Arago, comme *une technique sans technique, un procédé s'effaçant dans son régime naturel et sa vertu d'exactitude, et par conséquent ouvert à tous, non seulement comme image mais comme pratique*.¹⁶⁶ La procédure législative engagée par Arago lui semble ensuite avoir relevé d'une pensée saint-simonienne (*la publicité de l'invention en assurera le développement et les progrès*¹⁶⁷), même si celle-ci *n'apparaît pas explicitement sous la plume d'Arago*.¹⁶⁸

portée sociale d'une invention, tout en excluant de son champ discursif à la fois la technologie et la science (Idem, p. 66).

¹⁶¹ Par cette « loi Daguerre », l'Etat français fera don de l'invention au monde entier et attribuera une pension à vie à Daguerre et à l'héritier de Niépce (décédé en 1833). F. Brunet souligne qu'une telle mesure était exceptionnelle en faveur d'une invention : *si la mesure votée en faveur de Daguerre et Niépce est restée dans les annales juridiques, c'est précisément parce qu'elle allait à l'encontre du régime ordinaire des inventions, fondé sur le brevet (Idem, p. 89).*

¹⁶² F. Brunet précise : *le régime français du brevet, créé pendant la Révolution, ne protégeait que les inventions à caractère industriel, à l'exclusion des idées ; sur les instances d'Arago, cette stipulation devait être renforcée en 1844. Or la procédure française de 1839 tendit constamment à décrire le daguerréotype comme une idée, plutôt que comme une invention (Ibidem).*

¹⁶³ On retient habituellement parmi ceux-ci : l'anglais Henri Fox Talbot, inventeur d'une méthode baptisée « *photogenic drawings* » avant 1835, puis de la calotypie en 1841 ; le français Hyppolite Bayard, qui démontra une méthode viable de photographie sur papier au printemps 1839.

¹⁶⁴ F. Brunet, *op. cit.*, p. 80.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 59.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 91.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 94.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

Le discours du 19 août 1839 (prononcé lors de la séance conjointe des Académies des Sciences et des Arts), plus souvent cité que celui du 7 janvier, formulait enfin *l'expression officielle, et à bien des égards archétypique, de l'idée de photographie dans la culture occidentale du XIX e siècle*.¹⁶⁹ Après avoir rappelé la « préhistoire de la photographie » et en quoi celle-ci constituait bien une invention positive, Arago s'efforçait, en second lieu, de prouver l'utilité immédiate du procédé (notamment à travers l'idée que la photographie permettra l'inventaire du patrimoine et la copie des « millions d'hiéroglyphes » d'Égypte¹⁷⁰). En troisième lieu, la photographie y était présentée comme *un immense service rendu aux arts* (selon une formule attribuée au peintre Delaroche), en insistant principalement sur son « modelé », « la correction des lignes » ou encore sur sa « richesse de ton ». ¹⁷¹ En quatrième lieu, Arago entendait démontrer que les méthodes photographiques pourraient « devenir usuelles » (grâce au bas prix des matériaux, à la simplicité des manipulations et à la *promptitude de la méthode*, qui permettraient à chacun de s'en servir). Et il exprimait ainsi son idéal politique d'un progrès scientifique et technique accessible à tous. En dernier lieu, Arago soulignait les différents usages scientifiques possibles de l'invention.¹⁷² Ces directions pratiques et documentaires mentionnées par Arago furent abondamment reprises et commentées lors des présentations de la photographie au XIX e siècle. Et François Brunet souligne que, bien que « la science pure » était absente de ce programme, *c'est bien l'institution scientifique qui, en établissant l'histoire, le mécanisme et les principaux usages documentaires de l'invention, garantissait le bien fondé de la mesure proposée*.¹⁷³ Il est en effet important de noter que, lors de cette présentation solennelle de la photographie, c'est l'autorité du discours scientifique qui prévalut, au détriment d'une « expression technique et

¹⁶⁹ F. Brunet précise : *cette expression officielle n'a certes pas le monopole des représentations de l'invention ; mais elle fait fonction de définition autorisée, particulièrement quant aux usages institutionnels de l'invention* (*Idem*, p. 100).

¹⁷⁰ Pour F. Brunet, *Arago trace la prospective enthousiaste attendue sur fond d'une évolution nostalgique, rédigée à l'irréel du passé, où la première mission dévolue à la photographie est la recreation imaginaire d'une Égypte napoléonienne livrée au vandalisme – d'un patrimoine détruit (...)* Dans le discours d'Arago, la Chambre turbulente de 1839 était ainsi invitée à entendre résonner une mémoire impériale, et la Science, une mémoire égyptienne (...) La référence égyptienne était symbolique et tactique ... (*Idem*, p. 103).

¹⁷¹ F. Brunet remarque que ces caractéristiques esthétiques étaient celles de la peinture académique française de l'époque (*Idem*, p. 105).

¹⁷² *Les principaux usages scientifiques de la photographie avaient été imaginés dès l'hiver [1839]. Les directions de recherche mentionnées dans le rapport étaient les suivantes : en astronomie, l'invention permettrait de tracer des « cartes photographiques » des astres ; en photométrie, de « comparer les lumières par leurs effets », donc de mesurer des intensités absolues et non plus « comparatives » ; l'observation microscopique y trouverait de nouvelles dimensions ; la topographie y gagnerait une méthode de levé direct des plans. On lit de même, dans le rapport de Gay-Lussac, qu' « Arago a conçu l'espérance d'une carte tracée par le satellite lui-même » ; et, dans une veine plus étroitement utilitariste que celle d'Arago, que « la perspective du paysage, de chaque objet, est retracée avec une exactitude mathématique », au point qu' « un champ de bataille, avec ses phases successives, pourra être relevé »* (*Idem*, p. 110).

¹⁷³ *Idem*, p. 111.

visuelle » de la photographie elle-même, ou d'une démonstration du fonctionnement du procédé. En dernière analyse, les conséquences de ce processus d'institutionnalisation sont capitales. L'institutionnalisation scientifique et politique de la photographie fait du même coup entrer cette invention dans le champ du savoir positif.¹⁷⁴ Avec cette institutionnalisation scientifique, la photographie s'impose en effet, avant tout, *comme la forme technique et discursive d'une utopie logique et politique à la fois : l'abolition du privilège de l'artiste dans un mode d'image gouverné par son origine inartistique, donc accessible à chacun (...)* C'est en tant que liaison entre utopie technologique et utopie politique que l'idée de photographie acquiert la prégnance qui est la sienne au XIX^e siècle, et qu'elle conservera au XX^e siècle...¹⁷⁵ Il est ainsi possible de dire qu'à bien des égards (...) l'institution prime l'invention.¹⁷⁶

b/ Les premiers usages du daguerréotype

A travers ses premières réalisations, la technique du daguerréotype propose des arrangements d'objets¹⁷⁷, proches du cabinet de curiosité, démontrant par l'exemple sa capacité à rendre différentes qualités de lumière et de surface. Des tentatives d'utilisations scientifiques voient très vite le jour, comme les vues des taches du Soleil par Fizeau et Foucault en 1845. Mais c'est plus généralement tout un catalogue de vues de l'époque moderne, marquée par la révolution industrielle, que le daguerréotype permet de constituer : ces vues participent ainsi d'un *puzzle hétéroclite et international des produits de l'industrie, assemblé pour la première fois à Londres en 1850.*¹⁷⁸ Les daguerréotypes permettent aux premiers photographes de fixer des vues de leur époque où l'architecture, notamment, se renouvelle profondément. Une autre grande partie de ces premiers daguerréotypes est constituée en effet de vues de Paris¹⁷⁹,

¹⁷⁴ A propos de la consécration de Daguerre sous l'égide d'Arago, F. Brunet remarque : *parce qu'elle engage pour la première fois, dans l'annonce d'une invention jusque-là entourée d'une aura de jeu et de magie, l'autorité de l'une des plus puissantes institutions scientifiques européennes, elle fera entrer ipso facto cette invention dans le champ du savoir positif. A bien des égards (...) l'institution prime l'invention.* (F. Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, op. cit., p. 42).

¹⁷⁵ *Idem*, p. 21.

¹⁷⁶ *Idem*, p. 42.

¹⁷⁷ Hubert, collaborateur de Daguerre, en 1840, mentionne *des cristaux, des vases de verre remplis d'eau ou de liquides colorés (...) des objets d'art en bronze ou en argent...* (M. Frizot, op. cit., p. 94).

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Shelley Rice remarque cependant que *le procédé n'est pas apte, au début, à capter ce grouillement incessant d'individus et de voitures à cheval qui caractérisait Paris.* (« Paris-daguerréotype » in M. Frizot, op. cit., p. 48).

souvent effectuées en surplomb.¹⁸⁰ Les premiers usages du daguerréotype sont ainsi essentiellement documentaires.

Le daguerréotype permit aussi l'apparition d'un *nouvel art du regard*¹⁸¹ : ces vues (panoramiques) correspondent en effet à un élargissement des horizons et introduisent *une perspective hiérarchique dans tout ce qui se trouve exposé devant l'œil de l'objectif*.¹⁸² Et les daguerréotypistes *façonnent une perception globale de l'espace urbain*¹⁸³, sans effort particulier de composition : *Nombre de daguerréotypistes étaient des amateurs non formés aux règles de la composition et n'obéissaient à aucun principe contraignant, rompant ainsi sans le savoir avec les traditions plastiques ; ils allaient simplement là où il y avait assez de lumière ou une chose « intéressante »*.¹⁸⁴ Les monuments de la ville ne sont ainsi plus représentés isolés, centrés et proches, mais comme « miniaturisés » et resitués dans l'ensemble de la ville.¹⁸⁵ Dès lors, *la ville est appréhendée comme un tout, tel un parchemin déroulé, déployant ses relations internes d'organisme social vivant*.¹⁸⁶ Si les premières images sont souvent des natures mortes ou des vues de Paris, bien vite, avec les perfectionnements du procédé (avec l'apparition d'objectifs plus lumineux permettant une durée d'exposition plus courte et d'un matériel plus léger), tous les sujets sont bientôt daguerréotypés. C'est alors le portrait qui profite le plus de ces innovations techniques. Alors qu'il était rendu malaisé et incommode¹⁸⁷ par les longs temps de pose des premiers dispositifs, le portrait devient au cours des années 1840 (avec un temps de pose déjà réduit à une minute en 1841¹⁸⁸), l'autre principal domaine d'application du daguerréotype, qui se

¹⁸⁰ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 2. Michel Frizot rapporte que, pour éviter la presse et les badauds, et effectuer en paix les préparatifs indispensables à la prise de vue, les daguerréotypistes s'installaient sur l'appui d'une fenêtre ou au balcon d'un appartement situé au dernier étage d'une maison, d'où un grand nombre de vues sur les toits ou de rues depuis des points de vues élevés.

¹⁸¹ M. Frizot, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ S. Rice, « Paris-daguerréotype » in M. Frizot, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *On a également gagné avec le daguerréotype une nouvelle manière de saisir l'espace de la ville, beaucoup moins conventionnelle, qui ne privilégie plus la place ou le monument. La place de la Concorde, par exemple, n'apparaît plus centrée et proche, mais en arrière plan de la Seine et du pont, l'obélisque et la Madeleine étant miniaturisés par la vision distante qui les confine à l'horizon sous un ciel immense. Une image au cadrage fragmentaire, asymétrique, montre ainsi les monuments dans le cadre visiblement infini d'une agglomération urbaine tentaculaire, dont ils ne constituent qu'une petite partie. C'est la trame globale de l'environnement urbain qui se dessine, avec ses bâtiments modestes, ses boutiques et ses enseignes ne prétendant à aucune représentation et figurant soudain sur un pied d'égalité avec les plus prestigieux ensembles (Ibidem).*

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Les humoristes le comparent à un pilori, une pince, une vierge de Nuremberg, et la séance de pose, immobile, en plein soleil pendant de longues secondes, à une scène de torture, aboutissant invariablement à des visages hagards aux traits figés (Q. Bajac, op. cit., p. 34).*

¹⁸⁸ C'est l'américain Wolcot, inventeur en 1840 d'un appareil utilisant un miroir concave (concentrant la lumière), qui créa le premier atelier de portrait photographique au monde (Voir M. Frizot, *op. cit.*, p. 39).

singularise par la pose.¹⁸⁹ Praticué en atelier, souvent situé sous des toits en verre pour bénéficier d'un éclairage naturel, le portrait au daguerréotype s'accommode d'ailleurs assez bien du caractère unique de l'image métallique¹⁹⁰ (souvent présentée dans un écrin et sous verre), qui demeurera un produit de luxe.¹⁹¹ Et ce n'est qu'avec la diffusion de la nouvelle technique des négatifs au collodion (sur verre), que le portrait photographique sera popularisé et donnera véritablement naissance à une industrie.¹⁹² Le portrait au daguerréotype connaîtra enfin un succès assez long aux Etats-Unis, où il sera pratiqué jusque dans les années 1860.

c/ L'inscription sociale du daguerréotype

Alors que les premiers appareils de prise de vue sont encore d'un coût élevé et sont ainsi principalement l'apanage de commerçants ou de bourgeois aisés, l'apparition d'ateliers photographiques permet cependant à la bourgeoisie de se faire faire un portrait à un coût inférieur à celui du portrait peint, et d'inscrire ainsi sa réussite sociale dans une démarche comparable à celle de l'aristocratie.¹⁹³ La nature avant-gardiste du procédé du daguerréotype explique également l'engouement public pour cette technique. Dans les premiers sujets des daguerréotypistes amateurs (la ville, les productions de l'industrie) et dans cette auto-représentation de soi par la classe bourgeoise (à travers le portrait), apparaît ainsi comme une appropriation de l'époque moderne et une stratégie de création (en images) de l'Histoire par cette classe sociale. C'est ce même processus d'écriture du temps présent qui permet d'expliquer le succès du daguerréotype aux Etats-Unis, renforcé par le fait que la tradition

¹⁸⁹ *Le port fixe de la tête ne dérange pas [le client] : il témoigne et garantie en effet que le sujet n'a pas été saisi à l'improviste, dans un éclairage mal étudié, mais que la posture et l'allure sont sous son étroit contrôle (Idem, p. 42).*

¹⁹⁰ *On entre en possession d'un objet rare, dont le caractère unique correspond bien à la revendication d'individualisme, caractéristique de la conscience bourgeoise (Ibidem).*

¹⁹¹ *Le prix d'un portrait en daguerréotype est élevé et se monte, par exemple, en 1844 à Berlin à 2 thalers pour un quart de plaque, ce qui représente deux semaines de salaire d'un ouvrier charpentier, lequel suffit à peine à assurer sa subsistance. En fait ne peuvent s'offrir un daguerréotype que ceux qui disposent d'une fortune personnelle ou de hauts revenus, c'est-à-dire essentiellement la bourgeoisie montante qui appartient aux classes dirigeantes – au moins par sa puissance économique – dans des pays comme la France, la Grande-Bretagne ou les principautés allemandes (M. Frizot, op. cit., p. 41).*

¹⁹² G. Freund, *Photographie et société*, op. cit., p. 31.

¹⁹³ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 2. *Le procédé daguerréotype est compris par ces milieux aisés comme le moyen de s'immortaliser et de fonder, avec leur galerie de portraits, une « histoire » respectable appréciée dans le « monde ». Ce qu'on voudrait ainsi obtenir, c'est une image représentative où apparaissent toute cette distinction et cette dignité nouvellement acquises, mais aussi la place que l'on occupe dans la hiérarchie sociale (...) Ainsi, ces images de soi-même et des siens forment peu à peu une « galerie » qui tente de faire oublier le défaut de véritable « galerie des ancêtres », apanage inaccessible de la noblesse authentique (M. Frizot, op. cit., p. 42).*

iconographique y est beaucoup plus récente qu'en Europe.¹⁹⁴ Le daguerréotype coïncide ainsi avec l'ère industrielle en même temps qu'il permet à ses acteurs de renouveler la manière d'écrire l'Histoire et de multiplier les documents. Parallèlement, on peut considérer que la « distanciation » vis-à-vis des événements eux-mêmes tend à disparaître et que la toute nouvelle technique photographique permet, au milieu du XIX e siècle, la représentation (imaginaire et symbolique) d'une accélération du temps, caractéristique de cette époque d'industrialisation.

2.2.2 - La calotypie

Brevetée par l'anglais Henri Fox Talbot en 1841¹⁹⁵, la calotypie désigne le principal procédé photographique concurrent de celui de Daguerre.¹⁹⁶ Le procédé de Talbot, combinant les notions de « négatif » et d' « image latente », permettait d'obtenir des images multiples sur papier et non plus sur plaque métallique.¹⁹⁷ On peut d'ailleurs considérer l'invention du calotype par Talbot¹⁹⁸ comme le véritable acte de naissance de la photographie (considérée dans son acception la plus générale comme production d'une image reproductible). Et la notion d' « image latente », qui *sépare désormais les deux opérations de la prise de vue et de la visibilité de l'image négative*¹⁹⁹, déterminera la pratique photographique jusqu'à l'apparition des techniques numériques. Par ailleurs, le processus de la calotypie et ses résultats furent également compris de manière différente : *le processus photographique, fondé sur une pose longue, d'au moins quelques secondes, est compris par l'opérateur comme un lent dépôt de lumière sur une surface ; le résultat graphique est assimilé à un dessin,*

¹⁹⁴ Aux Etats-Unis, où le daguerréotype sera pratiqué jusque dans les années 1860, *l'arrivée de la daguerréotypie accompagne également la découverte d'immenses étendues de territoire – grâce au chemin de fer – et leur mise en valeur. Les images sont donc comprises aussi comme documents d'une époque particulièrement importante pour la nation ; elle accompagne les pionniers dans leurs explorations et témoignent de leur succès (Ibidem)*. A ce propos, cf. aussi G. Freund, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁹⁵ Tout à la fois philologue, égyptologue, commentateur de la Bible, botaniste, chimiste, théoricien de l'optique, Talbot fut à la fois *inventeur, praticien et promoteur du procédé photographique sur papier* (F. Brunet, *op. cit.*, p. 119).

¹⁹⁶ Le procédé de Talbot est d'abord un procédé photographique, semblable au daguerréotype, en cela qu'il permet également *une prise de vue par empreinte lumineuse* (M. Frizot, *op. cit.*, p. 59).

¹⁹⁷ Cf. quelques exemples de calotypes, annexe 1, pp. 4-5.

¹⁹⁸ En fait, Henri Fox Talbot avait déjà mis au point en 1835 une méthode de dessin photographique (« *photogenic drawings* »), par contact direct des objets sur une surface photosensible, mais avait délaissé ses recherches photographiques depuis. C'est le discours d'Arago du 7 janvier 1839, comme nous l'avons vu, qui le conduisit à reprendre ses travaux photogéniques et lui permit d'aboutir à la calotypie (du grec *kalos* : beau, bon, utile) en 1841.

¹⁹⁹ M. Frizot, *op. cit.*, p. 61.

*monochrome, d'aspect granuleux et estompé.*²⁰⁰ Toutefois, cette méthode présentait encore des inconvénients (comparée aux résultats obtenus par la daguerréotypie), qui l'empêchèrent de s'imposer véritablement avant 1851 : ainsi, en 1839, *les négatifs de Talbot ne sont pas assez denses dans les zones les plus sombres pour permettre la création de bonnes épreuves positives*²⁰¹ ; et, en 1843, *son apparence veloutée, imprécise, estompée, peut aussi lui être reprochée en regard de la précision du daguerréotype.*²⁰² Les épreuves calotypiques des premières années étaient ainsi encore en demi-teintes et souvent mal stabilisées. A ces différences de rendu de l'image, il faut également ajouter que le calotype, comparé au daguerréotype, est *plus long, plus minutieux, plus aléatoire, plus cher aussi*²⁰³ : le support papier devait être préparé avec du nitrate d'argent, de l'acide acétique et de l'acide gallique ; l'image en négatif apparaissait après la pose dans la chambre noire, lors du « développement » dans l'acide gallique, puis devait être fixée.²⁰⁴ Le tirage du positif à partir du négatif se faisait sur papier salé.²⁰⁵ Le négatif, était posé sur le papier positif et ainsi exposé au soleil, jusqu'à l'apparition d'une image satisfaisante (environ une demi-heure). L'épreuve devait également être fixée, lavée et séchée.

a/ La présentation de la calotypie par Talbot

Talbot (qui avait déposé son brevet pour la réalisation de portraits) destina également son procédé à d'autres usages que ceux du daguerréotype. Afin de promouvoir son invention, Talbot imagina un livre publié en plusieurs livraisons entre 1844 et 1846 : *The Pencil of Nature* (dans lequel des tirages papiers étaient montés, légendés et reliés). Par cette entreprise, Talbot envisageait de *démontrer l'utilité de la photographie comme technique*

²⁰⁰ M. Frizot, *op. cit.*, p. 59.

²⁰¹ *Idem*, p. 60.

²⁰² *Idem*, p. 63.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Le premier brevet déposé en Angleterre pour le « *Calotype Photographic Process* » le 8 février 1841, mentionne surtout l'acide gallique, le développement et le fixage. Lors d'un deuxième brevet, déposé le 1^{er} juin 1843, les opérations successives qui permettent de réaliser un calotypes sont : 1- appliquer au pinceau une solution de nitrate d'argent sur du papier, sécher, appliquer une solution d'iodure de potassium ; 2- au moment de l'utilisation, appliquer sur la feuille, à l'abri de la lumière, un mélange de nitrate d'argent, d'acide gallique et d'acide acétique ; 3- ce « papier calotype » est placé dans la chambre noire, au foyer de l'objectif bien réglé, et la prise de vue peut avoir lieu ; 4- le papier impressionné, sur lequel aucune image n'est visible, est traité en laboratoire par une nouvelle couche de gallo-nitrate d'argent, qui fait apparaître l'image en quelques minutes ; 5- l'image est fixée dans une solution d'hyposulfite de sodium, puis lavée à l'eau et séchée (*cf.* M. Frizot, *op. cit.*, p. 61).

²⁰⁵ C'est-à-dire *sur papier recouvert d'une solution de chlorure de sodium, puis enduit de nitrate d'argent (à la brosse) et séché*, précise M. Frizot (*ibidem*).

d'illustration.²⁰⁶ Ce livre permet également de mieux comprendre l'originalité de la conception de la calotypie de Talbot : *les planches du présent ouvrage sont imprimées par la seule action de la Lumière, sans aucune aide du crayon de l'artiste. Ce sont des tableaux solaires eux-mêmes, et non, comme quelques personnes l'ont imaginé, des imitations gravées*.²⁰⁷ Cet avertissement était destiné à écarter une erreur d'interprétation possible en 1845, alors que des ouvrages paraissaient (telles les *Excursions daguerriennes*) qui reproduisaient en fait des gravures d'après daguerréotypes. Mais cet avertissement soulignait aussi et surtout le projet véritable de Talbot, qui était de promouvoir un art photographique²⁰⁸, ce qui distinguera profondément le procédé anglais de la calotypie du procédé français du daguerréotype. Animée par une intention artistique, la calotypie sera davantage comparée au dessin.²⁰⁹ Le titre même de l'ouvrage devant s'entendre aux sens propre et figuré : *le crayon (ou le pinceau de l'artiste) est mû par des phénomènes naturels dans la création des images tracées par la lumière*.²¹⁰ Dans d'autres passages, Talbot insiste sur le caractère empirique de sa découverte personnelle²¹¹ et présente la calotypie comme l'autoreprésentation de la nature (et les calotypes sont d'abord connus sous le nom de *Sun Pictures*). Comparée à un *dessin de la nature*, obtenu sans intervention manuelle et presque sans principe opératoire²¹², la calotypie nourrira un imaginaire de la photographie comme image naturelle plutôt que comme image technique.²¹³ François Brunet remarque que *si la procédure française donne la formule à peu près définitive d'une représentation officielle et normative de la photographie, l'invention anglaise dévoile et produit une pratique non seulement esthétisante, mais subjective, rebelle à l'institution, et fidèle à la magie de la photogénie comme rencontre de la*

²⁰⁶ M. Frizot, *op. cit.*, p. 62.

²⁰⁷ Avertissement de Talbot au lecteur dans *The Pencil of Nature*, cité par F. Brunet, *op. cit.*, p. 128.

²⁰⁸ On peut noter, avec F. Brunet, que le terme d'invention n'apparaissait pas dans ce texte.

²⁰⁹ *Les avantages du calotype résident d'abord dans sa reproductibilité (possibilités de production illimitée de tirages), dans l'objet lui-même (une image sur papier très proche de la gravure et du dessin), et dans son apparence veloutée, imprécise, estompée (...) Pour un public, même restreint, qui ne peut concevoir d'images autrement faites que de main d'hommes, le calotype « ressemble » à un lavis d'encre sépia, à une lithographie ou à une gravure en mezzotinte* (M. Frizot, *op. cit.*, p. 63).

²¹⁰ M. Frizot, *op. cit.*, p. 62.

²¹¹ L'introduction du *Pencil of Nature* est ainsi un récit à la première personne, où Talbot raconte comment, alors qu'il se trouvait à dessiner au bord du lac de Côme en 1833, l'idée lui était venue de fixer les images apparaissant dans la chambre claire du peintre.

²¹² Brunet souligne que, dans des passages du mémoire de 1839, connu sous le nom « *Some Account* », Talbot aime à mettre en relief l'exclusion de tout principe opératoire (F. Brunet, *op. cit.*, p. 136).

²¹³ Sir David Brewster, dans son ouvrage *Letters on Natural Magic* de 1832, thématise l'empirisme de Talbot sous l'expression de « magie naturelle ». Selon Brunet, cela revient à évoquer un discours scientifique non moins pertinent et productif que celui d'Arago, mais qui, en évitant caractéristiquement de lier science et progrès social, recourait plus volontiers à la médiation de l'imagination commune (F. Brunet, *op. cit.*, p. 134). D'autre part, quoiqu'on en retrouve parfois l'équivalent chez Daguerre et d'autres auteurs français (mais jamais chez Arago), les expressions *pencil of nature*, *sun-picture*, *sun-painting*, *etc.*, héritent chez Talbot d'une tradition anglophone spécifique, où l'on a souligné le poids d'un imaginaire de la puissance naturelle, qui s'opposerait alors à un imaginaire français mécanophile (Idem, p. 135).

*lumière et de la matière.*²¹⁴ Il convient ainsi de noter que cette invention anglaise de la photographie est porteuse d'un *ordre pratique et discursif très différent de celui qu'avait mis en œuvre la procédure française.*²¹⁵ En dernière analyse, *l'invention anglaise a plutôt valeur de paradigme, en tant qu'elle instaure une autre organisation de la photographie, à peu près antithétique du régime logico-politique de la loi Daguerre, dont elle apparaît comme la contestation ou le renversement.*²¹⁶

b/ Les usages du calotype

Du fait de ses imperfections et des brevets déposés par Talbot, la photographie professionnelle se développa peu en Angleterre jusqu'aux années 1850.²¹⁷ Le calotype, qui repose, du point de vue technologique, sur le procédé négatif / positif, se singularise aussi, dans ces premières années, par l'usage privatif (« voire aristocratique », selon Brunet) qu'en fit Talbot²¹⁸ et qui fut favorisé par le contexte politique anglais.²¹⁹ Alors que le daguerréotype devenait, en France, un procédé maniable dont s'emparaient de nombreux professionnels (principalement pour la réalisation de portraits), la complexité technique du calotype semble avoir plutôt destiné ce dernier, en Angleterre, à la réalisation d'images pour les « cabinets de curiosités » : le calotype se caractérise comme une *belle image (...) que l'on conservera comme une estampe ancienne, à l'abri de la lumière.*²²⁰ Hill et Adamson réalisèrent des calotypes en extérieur en 1848, qui se présentent sous la forme de « compositions » ou de « saynètes », nécessitant une immobilité de une à deux minutes en pleine lumière. Ces vues de pêcheurs, de bateaux amarrés ou de marchandes de poissons, insistent sur le pittoresque et manifestent clairement une volonté de créer des images illustratives plutôt qu'un reportage sur la vie sociale. D'autres calotypistes partirent en Méditerranée, afin de profiter de davantage

²¹⁴ F. Brunet, *op. cit.*, p. 118.

²¹⁵ *Idem*, p. 117.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ A cela venait s'ajouter un brevet déposé par Daguerre en 1839 à Londres, qui obligeait en définitive tous les photographes anglais à détenir une licence (concernant le procédé du daguerréotype ou celui du calotype).

²¹⁸ *Dans les années 1843-1847, le calotype ne rencontre qu'un succès d'estime, bridé qu'il est par les entraves techniques et les exigences de Talbot. Les calotypistes se sont manifestés dans un cercle restreint proche de l'inventeur – notables, érudits et artistes plutôt qu'artisans* (M. Frizot, *op. cit.*, p. 64).

²¹⁹ *Le contexte social troublé du début du règne de Victoria, mais aussi la réticence persistante des institutions britanniques à œuvrer pour la promotion des sciences et de l'industrie, ne sont pas étrangers au tour privé que prit l'invention de la photographie en Angleterre (...) l'inertie des instances politiques et scientifiques britanniques, la « structure de classe » qui maintenait la science dans la tradition du « gentleman amateur » et la privait d'un discours social, voire le contrecoup de l'agitation chartiste et de ses motifs démocratiques, tout cela interdisait à la fois le partage à la française des prérogatives du savant et de l'inventeur et la promotion républicaine de la photographie en art pour tous* (F. Brunet, *op. cit.*, pp. 118-119).

²²⁰ M. Frizot, *op. cit.*, p. 63.

d'ensevelissement, mais se limitèrent à des vues de monuments célèbres ou à des compositions pittoresques. Cet usage « picturalisant » de la calotypie se retrouve encore après 1850 (de 1849 à 1862, Benjamin Brecknell Turner, par exemple, photographie la campagne anglaise, les installations rurales). Et d'une manière générale, le procédé du calotype, ne réussissant pas à s'imposer dans le domaine du portrait²²¹, semble se cantonner à d'autres applications comme la photographie en extérieur, en voyage, ou encore la nature morte.

A partir de 1846, le calotype commence également à se diffuser en France²²², notamment grâce à Hippolyte Bayard, qui y voit sans doute une technique proche de son procédé du « positif direct » (négligé par les autorités françaises en 1839). Le calotype (utilisé par lui parallèlement au daguerréotype) lui permet de réaliser principalement des images de monuments et de sites parisiens, des scènes de jardin, des treilles et des autoportraits mis en scène. Dans tous les cas, le calotype semble induire un *traitement photographique du sujet*.²²³ Et, selon Michel Frizot, *le calotype est avant tout un procédé nouveau et « moderne » pour les protagonistes de 1845-1855*²²⁴, qui permet le développement d'un *langage de préhension directe de la réalité*²²⁵, mais aussi *une transposition réaliste d'un imaginaire insistant*.²²⁶ Les calotypes d'Humbert de Molard (exécutés dans les années 1846-1848) sont également des images organisées, *des représentations d'occupations familiales et de travaux ruraux pour lesquels posent sa famille, son garde-chasse, ses fermiers (l'écossage des haricots, la saignée du cochon, la lessive, les préparatifs de la chasse, la partie de cartes)*²²⁷, qui témoignent d'une même volonté de composer des « tableaux ». C'est la Mission héliographique, créée en 1851 par l'administration des Beaux-Arts et la Commission des Monuments Historiques, qui consacra la technique du calotype en France.²²⁸ Là aussi, l'usage de la calotypie sembla être

²²¹ Cf. Q. Bajac, *op. cit.*, p. 39.

²²² *A partir de 1851, la création à Lille de l'imprimerie photographique de Louis-Désiré Blanquart-Evrard et le lancement de la Mission héliographique, dont les photographes utilisèrent tous ou presque le procédé sur papier, consacrèrent paradoxalement la France comme le pays du calotype, devenu synonyme de photographie d'art par opposition à l'industrie du portrait daguerréotypique* (F. Brunet, *op. cit.*, p. 126).

²²³ M. Frizot, *op. cit.*, p. 67.

²²⁴ *Idem*, p. 78

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Idem*, p. 67.

²²⁸ *Le procédé généralement utilisé pour l'obtention du négatif photographique est le calotype, mis au point par Talbot et perfectionné ou transformé par Blanquart-Ervarad (dès 1847) et Le Gray (papier ciré sec publié en 1850) – il y a profusions de procédés calotypiques assez semblables au début de la décennie, alors qu'apparaissent déjà les procédés sur verre, à l'albumine ou au collodion. Seul Bayard, qui avait pourtant pratiqué très tôt la méthode de Talbot, utilise le négatif-verre à l'albumine dans le cadre de la Mission* (M. Frizot, *op. cit.*, p. 66). Notons également, à partir de 1855, qu'un procédé est mis au point par Alphonse Poitevin, inventeur la même année de la « photographie au charbon » (qui offrait une image inaltérable), afin d'obtenir une image daguerrienne négative, permettant ainsi la « photolithographie ».

préféré à celui de la méthode de Daguerre pour des raisons esthétiques : la calotypie semblait pouvoir remplacer le dessin (principale technique utilisée jusque là dans les relevés d'architecture) et créer une image plus intemporelle. De plus, les calotypes, sur papier, étaient plus facilement maniables et archivables. Cependant, ces clichés ne furent pas utilisés et les architectes des monuments historiques continuèrent à recourir au dessin pour les travaux entrepris sur les monuments.²²⁹ Par la suite, de nombreux voyageurs se rendent en Egypte et, de 1850 à 1860, de nombreuses missions archéologiques utilisent le calotype pour fournir des documents à la science. Selon Michel Frizot, c'est tout un imaginaire qui se développe grâce à ces calotypistes et *les effets de matière, le velouté des lointains du négatif-papier contribuèrent à créer une esthétique particulière.*²³⁰ Par ailleurs, en se développant en France, le calotype fait aussi l'objet d'un ensemble d'améliorations successives, comme celle de Gustave Le Gray (qui mit au point le papier ciré en 1850²³¹, perfectionnement du procédé de Talbot) ou encore celle de Louis-Désiré Blanquart-Evrard.²³² Il faut ainsi le penser comme *une technique à la fois artistique et artisanale, constamment perfectible.*²³³ Mais son utilisation, orientée vers la recherche de qualités artistiques²³⁴, restera toujours réduite (*contenue dans des cercles amicaux et élitistes plutôt que destinée à une production commerciale et populaire*²³⁵). On doit enfin noter que, par son orientation « artistique », la calotypie favorisera l'apparition d'un discours théorisant la différenciation de la photographie et de l'art pictural. Dans les années 1850, *une définition de « la photographie comme art » apparaît, fondée sur la nécessité d'un choix personnel du photographe (à rebours de l'automatisme supposée), de l'unité de l'image, obtenue d'une seule prise, et de l'éviction du détail superflu, objectifs que la technique du calotype favorise.*²³⁶ Ainsi, selon Charles Nègre, l'art commence où finit la science et consiste essentiellement dans un choix éclairé : *quand le chimiste a préparé la feuille, l'artiste dirige l'objectif, et au moyen de ces trois flambeaux qui*

²²⁹ Cf. M. Frizot, *op. cit.*, p. 66.

²³⁰ *Idem*, p. 76.

²³¹ *Un papier qui absorbe les préparations chimiques plus uniformément et fait preuve d'une sensibilité accrue : le papier ciré, préparé par trempage dans une cire d'abeille fondue, dont l'excédent est absorbé au fer chaud. Le papier présensibilisé avec les sels d'argent est utilisé sec dans la chambre noire (d'où le nom de papier ciré sec) : le délai de plusieurs jours, voire semaines, entre préparation et utilisation est son principal avantage pour une pratique plus libre* (M. Frizot, *op. cit.*, p. 69).

²³² Au lieu d'étendre les diverses solutions sur le papier support au pinceau, et pour éviter les irrégularités qui sont liées à cette méthode, *Blanquart-Evrard fait flotter le papier sur la solution, afin d'imprégner régulièrement la surface (technique que Bayard utilisait aussi). En outre, les papiers français n'ont pas la même texture que les papiers anglais ; moins épais, moins granuleux, d'une pâte plus cohérente, ils apparaîtront plus aptes à capter les subtilités lumineuses. Enfin, Blanquart-Evrard sépare nettement la phase d'application des sels d'argent et la phase de révélation de l'image latente (par l'acide gallique)* (M. Frizot, *op. cit.*, p. 68).

²³³ *Idem*, p. 70.

²³⁴ Voir M. Frizot, *op. cit.*, pp. 74-75.

²³⁵ *Idem*, p. 70.

²³⁶ *Idem*, p. 75.

le guident sans cesse dans l'étude de la nature : l'observation, le sentiment et le raisonnement, reproduit des effets qui nous font rêver, des motifs simples qui nous émeuvent, et des sites dont les silhouettes puissantes et hardies nous étonnent et nous effrayent (...) L'artiste le plus parfait est celui qui choisit avec le plus de goût dans la nature.²³⁷ De même pour Francis Wey, *la vérité en art ne réside pas dans un calque impitoyable et inintelligent de la nature, mais dans une spirituelle interprétation* » en recourant parfois au « sacrifice de certains détails.²³⁸ Cette théorie, dite « des sacrifices », servira pendant un temps de paradigme à la photographie artistique, la distinguant ainsi (négativement) de l'exactitude documentaire qui caractérisait avant tout la photographie dans ces premières décennies aux yeux du grand public.

Toutefois, l'utilisation du calotype sera relativement courte, en France comme en Angleterre. Plusieurs événements vont en effet conduire à son abandon. En 1851, l'Exposition Universelle de Londres présente 700 photographies en provenance de six pays, permettant de comparer les différentes techniques photographiques (les images exposées sont en majorité des daguerréotypes). La même année, Scott Archer publie son procédé au collodion sur verre (permettant également une image en négatif). Si le nouveau procédé coexiste d'abord avec la calotypie (notamment lors de la Mission héliographique en 1851), il prendra très vite de l'importance, conduisant à l'abandon progressif de la technique de Talbot.

2.2.3 La photographie au collodion

Autour de 1850, les procédés utilisant l'opposition négatif / positif devinrent beaucoup plus maniables²³⁹ et précis. Parmi ceux-ci, le négatif-verre au collodion humide (dont le procédé est divulgué par l'anglais Scott Archer en 1851) s'impose rapidement, en Grande-Bretagne²⁴⁰

²³⁷ C. Nègre, *La Lumière*, 15 mai 1851 ; cité in M. Frizot, *op. cit.*, p. 73.

²³⁸ Cité par Q. Bajac, *op. cit.*, p. 99.

²³⁹ *Au début de la seconde moitié du siècle, la technique de la photographie était assez achevée pour ne plus exiger de ses professionnels des connaissances spéciales (...)* Les ustensiles nécessaires étaient fabriqués par des industries spécialisées. La préparation des bains de développement et de fixage ne réclamait plus de connaissances chimiques particulières. On pouvait se procurer des appareils de formats variés chez un grand nombre d'opticiens. On publia toute une série de manuels de photographie, accessibles à tous les profanes, qui fournissaient une description exacte des procédés. On pouvait installer un atelier photographique pour quelques centaines de francs (G. Freund, *op. cit.*, p. 36).

²⁴⁰ Le procédé de Scott Archer est très rapidement adopté en Angleterre après sa publication, par laquelle son inventeur l'offrit au monde sans restriction. A la suite d'un procès intenté en 1854 à Londres par Talbot, qui estimait que le procédé d'Archer reposait sur l'opposition négatif/positif, ce dernier fut reconnu comme autonome et suffisamment « différent » pour ne pas entrer sous le contrôle de Talbot. *Le principe même de la*

et en France²⁴¹ : *la surface lisse du verre permet l'obtention d'une image sans grain, d'une grande précision, quand le collodion se révèle une substance d'une grande rapidité. Combinant désormais la netteté du daguerréotype à la multiplicité du calotype, tout en nécessitant des temps de pose bien inférieurs, le procédé ne peut que rapidement éclipser ses deux rivaux.*²⁴² Le négatif-verre résout ainsi un certain nombre de problèmes inhérents aux procédés des premières années.²⁴³ Associée à une nouvelle méthode de tirage dite sur papier albuminé, la technique négatif-verre au collodion règnera presque sans partage jusqu'à la fin des années 1870. Surtout, toute une industrie liée à la photographie se développe alors.²⁴⁴ Les ateliers photographiques s'organisent alors autour d'une division des tâches, comprenant même une activité de retouches (sur le négatif ou sur le tirage). Perfectible, le négatif au collodion sur verre est également très vite adapté à une production rapide de portraits par les photographes ambulants.²⁴⁵

a/ Les usages et applications de la photographie au collodion

La nouvelle technique du négatif-verre permettra surtout, dans un contexte économique et politique favorable²⁴⁶, une véritable industrie du portrait, enfin multipliable.²⁴⁷ En même

libre entreprise de la photographie (déjà pourtant « donnée au monde » en 1839 sous la forme du daguerréotype) ne devenait réalité juridique qu'en 1854 (M. Frizot, op. cit., p. 93).

²⁴¹ Les grands photographes français, d'abord plus réticents, s'y convertissent autour de 1855.

²⁴² Q. Bajac, *op. cit.*, p. 48.

²⁴³ M. Frizot remarque cependant que *le négatif-verre n'est pas pour autant à cette époque l'idéal absolu : le collodion requiert ne certaine dextérité pour l'étaler uniformément sur la plaque, il doit ensuite être sensibilisé immédiatement, et l'art du photographe voyageur nécessite un lourd bagage de produits chimiques, d'eau et d'accessoires, alourdi par les plaques de verre indispensables. Paradoxalement, le nouveau procédé ne va donc pas dans le sens de l'allègement du matériel ni de l'autonomie des opérations (préparation de la surface sensible et prise de vue) que permettait le papier ciré sec de Le Gray. La technique de l'agrandissement à partir du négatif n'étant pas pratiquée – on tire toujours par contact –, mais l'engouement allant cependant aux grands tirages dans les années 1850 (couramment 30 X 40 cm ou au-delà), il va de soi que le négatif devait être aussi de grand format, ce qui ne facilitait ni le transport ni le maniement* » (M. Frizot, *op. cit.*, p. 93).

²⁴⁴ *Le procédé au collodion, découvert par le peintre Le Gray, ouvrait la voie au portrait photographique, et en même temps, au développement de certaines branches de l'industrie, comme la construction d'appareils, l'industrie chimique, liées à la fabrication des plaques. Il en fut de même pour l'industrie du papier qui s'enrichit d'une nouvelle spécialité et de petites industries proliférèrent comme, par exemple, la confection de cadres spéciaux et d'albums (Ibidem).*

²⁴⁵ Il s'agit de l'*ambrotype* (le négatif est blanchi et placé sur un fond noir, prenant ainsi l'apparence d'un positif) et du *ferrotype* (le négatif est directement obtenu sur plaque de fer blanc enduite d'un vernis noir).

²⁴⁶ Selon M. Frizot, *au nombre des atouts de la photographie, on compte dans les années 1850 la situation politique stable et la prospérité économique en France et en Grande-Bretagne (Victoria, couronnée en 1837, Napoléon III, sacré en 1852), la constitution et l'exploitation des empires coloniaux, le développement industriel et technologique forcené – dont le chemin de fer est l'un des fleurons –, la diffusion des produits manufacturés, l'organisation rationnelle de la ville (Paris en particulier), avec ses avenues, ses transports, son éclairage, ses égouts et ses fontaines, ses perspectives visuelles aussi, qui améliorent la situation individuelle par un réseau complexe mais confortable. La photographie, comptée au nombre des « inventions » modernes, au même titre*

temps, la popularité de la photographie est renforcée également par sa présence dans les Salons et les nombreuses expositions consacrées aux techniques.²⁴⁸ La profession de photographe attire de plus en plus d'entrepreneurs, avant tout motivés par le gain, plutôt que par la qualité. Peu avaient des préoccupations esthétiques et, lorsqu'elle était utilisée, l'expression d'Art photographique servait alors surtout de réclame. Adolphe Eugène Disdéri fut le type même du photographe de cette époque, plus entrepreneur qu'artiste.²⁴⁹ Comprenant que les portraits photographiques étaient encore trop coûteux pour la plupart des gens, il inventa le format « carte de visite », divisant les prix du portrait par cinq²⁵⁰ et le rendant accessible à une clientèle plus large. Ce type de portrait, se singularisait par une mise en scène sociale des corps : il représentait l'individu *en pied, appuyé à une colonne tronquée ou assis sur une balustrade, tenant son chapeau à la main ou lisant un journal*.²⁵¹ Dans les ateliers²⁵², des accessoires (rideaux, balustrades, colonnes, moulures en trompe l'œil) permettaient à tout un chacun de se couler dans un moule social prédéterminé, le corps étant ainsi manipulé pour prendre l'apparence souhaitée. Ainsi, selon Michel Frizot, *le portrait-carte accélère la mise à plat de toutes les valeurs d'une société en favorisant le mimétisme. La photographie vient aussi à point nommé pour révéler le désir excessif d'uniformisation, et gagne les couches sociales avec la même efficacité que l'habit noir et la crinoline*.²⁵³ Gisèle Freund a souligné en quoi le développement d'une industrie photographique autour des années 1850 est lié à une évolution sociale et économique de la France, qui engendra l'apparition de nouveaux besoins dans les couches sociales ascendantes : *la politique de Napoléon III, dans ses débuts,*

que les cuirassés, le scaphandre, la pile Volta, les machines électriques, le télégraphe ou l'anesthésie participe du progrès général et de la « civilisation » (M. Frizot, *op. cit.*, p. 94).

²⁴⁷ *Ce n'est qu'au moment où la plaque métallique de Daguerre, qui ne pouvait servir à la reproduction, fut remplacée par des négatifs en verre, que se trouvèrent remplies les conditions indispensables au développement de l'industrie du portrait* (G. Freund, *op. cit.*, p. 31.)

²⁴⁸ Selon Frizot, *les photographes savent que le statut social de leur « art » dépend de son acceptation dans les catégories des beaux-arts plus que dans celles de l'industrie (...) en 1849, [la photographie] n'est présente que dans l'exposition des produits de l'industrie, mais en 1850 le photographe Le Gray est accepté au Salon des beaux-arts. Les deux expositions universelles de 1851 (Londres) et de 1855 (Paris), classeront la photographie avec les productions mécaniques (...) Ce n'est qu'en 1859 que les photographes ont obtenu (presque) satisfaction, lorsque, le Salon se tenant maintenant au palais de l'Industrie, la commission des Musées a adopté un moyen terme : elle a accordé, dans le palais de l'industrie, une place à l'exposition de photographie, tout à côté de l'exposition de peinture et de gravure, mais avec une entrée distincte et, pour ainsi dire, sous une autre clef* (M. Frizot, *op. cit.*, p. 94).

²⁴⁹ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 6.

²⁵⁰ *Pour un prix inférieur à celui d'un tirage grand format, Disdéri proposait une douzaine de portraits-cartes* (M. Frizot, *op. cit.*, p. 109.)

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² A Paris, les ateliers des photographes sont désormais situés sur les grands boulevards (comme le Boulevard des Italiens) et emploient désormais plusieurs dizaines de personnes ; alors que les premiers ateliers de portraits daguerriens, qui étaient situés en majorité autour du Palais Royal, fonctionnaient, avec un ou deux assistants, sur une structure artisanale. En 1860, 33 000 personnes vivent indirectement de la photographie en France (Voir M. Frizot, *op. cit.*, p. 103 et suivantes).

²⁵³ M. Frizot, *op. cit.*, p. 110.

*amena en France une période de prospérité ; l'Empereur s'était donné pour tâche de mettre l'ordre bourgeois en sécurité. Industrie et commerce devaient prospérer. On accorda de nombreuses concessions aux chemins de fer, l'Etat donna des subventions, le crédit s'organisa. Partout naissaient des entreprises nouvelles ; la richesse et le luxe de la bourgeoisie grandissaient (...) Les effets de cette politique économique se répercutèrent aussi dans la petite bourgeoisie. En outre, la société moderne avait créé à cette époque un gigantesque appareil de fonctionnaires. Ces couches bourgeoises fournirent une clientèle nouvelle au portrait photographique. Arrivées à la sécurité matérielle, elles aspiraient à s'affirmer par des signes extérieurs. La tâche principale de la photographie était de satisfaire ce besoin de représentation.²⁵⁴ La photographie permet aussi le développement d'échanges sociaux inédits : les portraits photographiques s'échangent et se collectionnent. Apparaît alors l'Album de photographie, sorte de *nouveau musée familial*.²⁵⁵ Il est ainsi possible de dire qu'à partir de 1850 [la photographie] *entre alors dans une phase nouvelle où elle prendra les traits mêmes de la société*.²⁵⁶ Couplé à l'imprimerie photographique, le portrait-carte conduit également à tout un commerce de figures célèbres (acteurs, hommes politiques...) et augmente *l'impact affectif de l'actualité*.²⁵⁷*

En parallèle de ces usages sociaux, les améliorations techniques des années 1850 favorisent également des usages industriels de la photographie. Certains photographes éditent ainsi, par exemple, des recueils de motifs floraux directement destinés aux cartonniers qui oeuvrent pour les filatures locales.²⁵⁸ Selon Michel Frizot, les applications de la photographie à divers secteurs industriels sont *variées et inattendues, même si avec le recul elles nous paraissent faussement aller de soi (...)* Par sa fonction originale de transparence immédiate à l'égard du réel, la photographie influencera les systèmes de représentation et les manières de voir et de montrer (jusque dans l'illustration) plus qu'elle n'en recevra de leçons : elle est bientôt omniprésente dans les cartons du peintre, de l'architecte, du graveur, de l'illustrateur, dans la documentation de l'éditeur et du stratège militaire, dans les archives des écoles, des villes, des Etats. Le photographe est devenu un opérateur du visible dont le rôle décisif, s'il n'est encore convenablement loué dans les sphères de l'art, est indirectement reconnu.²⁵⁹

²⁵⁴ G. Freund, *op. cit.*, p. 57.

²⁵⁵ J. Sagne, *in* M. Frizot, *op. cit.*, p. 120.

²⁵⁶ *Idem*, p. 49.

²⁵⁷ M. Frizot, *op. cit.*, p. 107.

²⁵⁸ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 6.

²⁵⁹ *Idem*, p. 101.

La photographie est enfin également *porteuse d'espoirs*²⁶⁰ dans le domaine scientifique. La relative « instantanéité » des négatifs-verre au collodion et leur précision décident en particulier certains médecins à utiliser des images photographiques à des fins pédagogiques. Duchenne de Boulogne entreprend ainsi de 1852 à 1856 une grammaire des muscles illustrée par la photographie. Et en 1868, Hardy et Montméja lancent la *Clinique photographique de l'hôpital Saint-Louis*, ouvrage illustré de photographies autour des maladies de la peau. Les aliénistes ont également recours à la photographie, grâce à laquelle ils espèrent fixer les symptômes extérieurs de la folie.²⁶¹ La photographie accompagne enfin la plupart des expéditions archéologiques et ethnologiques (souvent coloniales) de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le négatif-verre au collodion permet aussi des vues microscopiques pour les sciences naturelles.²⁶² Mais la photographie ne fournit pas toujours les résultats attendus par les scientifiques, notamment en astronomie.²⁶³ Et, plus fondamentalement, certains scientifiques lui préfèrent le dessin comme technique d'illustration, dans la mesure où il permet davantage d'insister sur des traits remarquables des phénomènes étudiés.²⁶⁴

Le négatif-verre au collodion aura donc eu comme principal effet de faire sortir la pratique de la photographie d'un artisanat. Cette technique a sans doute par là même également modifié *l'attitude mentale du photographe devant le réel*²⁶⁵, lui présentant un autre rapport technique avec celui-ci, fondé avant tout sur « la transparence ».²⁶⁶

²⁶⁰ Q. Bajac, *op. cit.*, p. 80.

²⁶¹ En Angleterre, le docteur Diamond, médecin et membre de la *Photographic Society*, utilise la photographie au *Surrey County Asylum*, dès 1850. Ses images servent en 1858 à illustrer la *Physiognomy of Insanity of J. Connolly* (...) Sur l'exemple de Diamond, à Paris, le médecin Bourneville publie en 1876 *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, premier volume d'une entreprise qui, sous la houlette de Charcot, va durer plusieurs années, autour des figures féminines de l'hystérie (*Idem*, p. 81).

²⁶² Duboscq photographie des cristaux de Quartz en 1855.

²⁶³ Lors du passage de Vénus devant le soleil en 1874, les milliers d'images, réalisées par des dizaines d'expéditions de par le monde, se révèlent inutilisables, n'apportant pas les informations souhaitées (*Idem*, p. 82).

²⁶⁴ Voir en particulier D. Bernard et A. Gunthert, *L'instant rêvé*. Albert Londe, Nîmes, J. Chambon, 1993.

²⁶⁵ M. Frizot, *op. cit.*, p. 95.

²⁶⁶ La philosophie pratique du calotype faisait apparaître plutôt le négatif-papier comme un panneau-obstacle qui reçoit une impression lumineuse, l'arrête, l'absorbe pour former une image intuitivement perçue comme une empreinte semi-opaque. La « nouvelle » photographie sur verre introduit au contraire (certainement à l'insu des protagonistes) une transparence du medium, que l'on peut entendre aussi bien au sens matériel que subjectif (...) De même, le support du tirage (papier albuminé) est plus mince, moins granulé, et rendu lustré et brillant par l'albumine (...) Le nouveau medium ne modifie plus la structure du visible, n'implique plus cette transformation interprétative qui rapprochait la photographie de l'« art » pictural. Avec la parfaite lisibilité oculaire du moindre détail, avec la transcription fidèle des gradations lumineuses, elle a gagné indépendance et spécificité, par l'affirmation d'une différence qui ne joue plus sur l'apparence pour égaler les beaux-arts (*Ibidem*).

b/ Les réactions des artistes face à la photographie au XIX e siècle

C'est principalement au moment de son industrialisation que la photographie suscite de nombreuses réactions de la part des artistes. Certes, les photographes de portrait privaient de ressources de nombreux peintres, graveurs et miniaturistes. Mais il a pu alors sembler également que l'industrialisation de la photographie de portrait se développait au détriment de la valeur artistique des images (les portraits photographiques se multipliant, comme nous l'avons vu, comme autant d' « images sans qualité », dominées par des stéréotypes et des poses gommant la spécificité du modèle). Plus généralement, *cet effacement des signes distinctifs ne s'est pas effectué sans exaspérer peintres ou écrivains qui contestent l'évolution morale de leur temps. Flaubert, Gautier, Barbey d'Aurevilly²⁶⁷ et plus tard Loti, tous hostiles à une certaine forme de progrès, partagent le même sentiment de perte. Pour eux, la société industrielle habille le monde de noir ; la photographie confirme et même banalise ce phénomène.²⁶⁸ La photographie est d'abord stigmatisée comme symbole d'une société industrielle, impersonnelle et mécanique. Mais la critique des artistes s'inscrit également dans un débat esthétique autour du réalisme en art. En 1859, lorsque la Société française de photographie obtient également (enfin) une exposition en même temps que le Salon annuel de peinture, le critique d'art Philippe Burty affirme que la photographie « n'est pas l'art, parce que l'art est une idéalisation constante de la Nature ».²⁶⁹ Dans son Salon de 1859, Charles Baudelaire ne fait ainsi que formuler de façon plus cinglante une critique de fond condamnant à la fois les productions photographiques et l'aspiration au réalisme en peinture, ne prenant pas en compte les photographes (minoritaires) ayant des aspirations artistiques²⁷⁰, mais bien plutôt la masse des portraits produits de manière industrielle, qui envahit les vitrines des boulevards et la société dans son ensemble.²⁷¹ Ainsi, si Baudelaire désigne comme coupable*

²⁶⁷ En 1867, Barbey d'Aurevilly, dans *Le Nain Jaune*, conteste cette prétention de tous à vouloir figurer dans les vitrines des photographes. La multiplication des portraits lui paraît être le signe d'une « race décadente et ramollie », et l'extravagance du phénomène mérite d'être condamnée (...) D'après ce que l'on sait des origines sociales de Barbey d'Aurevilly et de ses convictions politiques, c'est bien à une attaque de la démocratie qu'il veut se livrer lorsqu'il condamne la photographie, qui, selon lui, participe d'une même entreprise de déstabilisation de l'ancien ordre du monde (M. Frizot, *op. cit.*, p. 111).

²⁶⁸ *Idem*, p. 110.

²⁶⁹ Q. Bajac, *op. cit.*, p. 102.

²⁷⁰ Des sociétés photographiques, des expositions et des revues se développent alors pour faire reconnaître la photographie comme une pratique artistique. Voir en particulier le discours de F. Wey (déjà cité dans notre étude du calotype). D'ailleurs, selon Bajac, *le mouvement qui avait accompagné la création des sociétés photographiques s'essouffle à la fin des années 1850, alors que l'industrie gagne du terrain* (Q. Bajac, *op. cit.*, p. 103).

²⁷¹ *Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans la foi (du public), que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (...) Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie...* (C. Baudelaire, « le public moderne et

le portrait daguerrien (« triviale image sur métal »), c'est bien la carte de visite bouleversant l'ordre de la représentation qui semble avoir été à l'origine de cette prise de position aussi tardive que catégorique (...) La « société immonde » qu'il fustige est cette foule d'individus en quête d'une « identité » : la masse anonyme de l'ère industrielle.²⁷² En tant que procédé mécanique, Baudelaire oppose d'autre par la photographie à l'Art, qui doit résulter, pour lui, d'un idéal spirituel et de l'imagination d'un artiste-créateur. Défenseur d'un Art romantique, Baudelaire reproche à la photographie de se prosterner devant la réalité extérieure, alors que l'Art doit selon lui donner l'image d'un monde intérieur. Enfin, pour Baudelaire, l'image photographique est une image sans *aura*, sans affect, sans « tremblé », qu'il associe au Réalisme. Le réalisme de Gustave Courbet, refusé au Salon de 1855, rejetait l'imagination et prônait l'impersonnalité de la peinture.²⁷³ Identifiant la réalité de la nature à la réalité optique de l'image, cette doctrine rejoignait la préoccupation des photographes, à la recherche d'une image objective et impersonnelle.²⁷⁴ Ainsi, c'est en relation avec le mouvement réaliste ou naturaliste que la valeur et l'influence de la photographie sur l'art furent violemment discutées.²⁷⁵ Mais les différentes conceptions des artistes donnaient lieu à des positions parfois contradictoires.²⁷⁶ Et la plupart des artistes rejetaient en fait une conception générale de la doctrine réaliste, autant que le monde industriel et l'ascension de la petite bourgeoisie, dans une position aristocratique d'ensemble.

Cependant, alors que la plupart des artistes refusaient de considérer la photographie comme un art, celle-ci trouvait un écho favorable chez les peintres du *juste milieu*. Ainsi, déjà en 1839, le peintre Paul Delaroche²⁷⁷ faisait-il l'éloge de l'image photographique au nom de ses

la photographie », *Salon de 1859*, in *Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1990, p. 317).

²⁷² M. Frizot, *op. cit.*, p. 110.

²⁷³ Voir G. Freund, *op. cit.*, p. 73.

²⁷⁴ Pourtant, les réalistes, en dépit de leur programme, se refusaient à considérer la photographie comme un art. Champfleury déclare : « ce que je vois entre dans ma tête, descend dans ma plume et devient ce que j'ai vu... L'homme n'étant pas machine, ne peut prendre les objets machinalement. Le romancier choisit, groupe, distribue, le daguerréotype se donne-t-il tant de peine ? (G. Freund, *op. cit.*, p. 74).

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ Alphonse Lamartine, qui condamnait la photographie en 1858 comme « un plagiat de la nature par l'optique », la louera plus tard comme « le phénomène solaire où l'artiste collabore avec le soleil » ; Delacroix, qui considérait le daguerréotype comme un moyen « pour redresser les erreurs de l'œil » et pour « remédier aux lacunes de l'enseignement », condamnait les aspirations artistiques de la photographie, parce qu'elle manquait d'esprit et la jugeait « fausse en quelque sorte à force d'être exacte » (E. Delacroix, « le dessin sans maître, par Mme Elisabeth Cavé », *Revue des deux mondes*, sept. 1850 ; cité in Q. Bajac, *op. cit.*, p. 148).

²⁷⁷ Delaroche, personnage influent de l'Académie, était l'un des principaux représentants du « juste milieu » français. La peinture de ceux que Baudelaire appelait les « tièdes » se caractérise, selon C. Rosen et H. Zerner, par la recherche de la pénétrabilité et de l'intelligibilité maximales du tableau, la vulgarisation du genre historique sous des formes anecdotiques, et une technique dite « préphotographique » (...) Juste milieu entre « l'art élevé et la culture populaire » pour Rozen et Zerner, cette peinture résuma assez précisément tout ce qu'abhorrait précisément Baudelaire (...) La photographie selon Delaroche réalise à la lettre les normes du

qualités plastiques (il était cité par Arago dans son discours du 19 août 1839). Les peintres d'histoire en particulier, recherchant l'exactitude de la reproduction, trouvaient dans la photographie un précieux auxiliaire. Gisèle Freund explique ainsi cette esthétique du « juste milieu » : *leurs tableaux se distinguent par le manque de tout caractère individuel. Quand on contemple une de leurs toiles, quel qu'en soit l'objet, on est frappé avant tout par son intelligibilité immédiate. L'œuvre se donne entièrement, et dans les moindres détails, au spectateur. Dans les compositions de Léon Cogniet, de Delaroche ou de Vernet, le dessin se plie à des mesures fixées d'avance. La couleur est traitée dans la même intention. Que le coup de brosse soit lourd ou léger, l'intention dominante du peintre est d'être véridique.*²⁷⁸

Enfin, en Angleterre, au milieu des années 1850, se développe un courant photographique ouvertement pictural. Entre 1854 et 1860, William Lake Price, Oscar Gustav Rejlander et Henri Peach Robinson constituent le « *High Art Photography* » et tentent de rivaliser avec les genres les plus nobles de la peinture.²⁷⁹ Leurs images sont des photographies à sujets religieux, historiques ou allégoriques, réalisées à l'aide de figurants en costumes et de photomontages de divers négatifs, destinés à recomposer une image « idéale », qui rejoignent ainsi les préoccupations des peintres préraphaélites. Ces photographes entendaient ainsi considérer la photographie comme un des beaux-arts²⁸⁰ et souligner ses possibilités plastiques. Robinson publiera *Pictorial effect in Photography* en 1869, où il reviendra sur les règles de composition, d'harmonie et d'équilibre permettant d'obtenir cet « effet pictural » propre à toute photographie d'art. Julia Margaret Cameron, au milieu des années 1860, pratiquera également une *photographie à contre-courant*²⁸¹, cherchant en chaque image *une combinaison de réel et d'idéal*.²⁸² Elle se singularise notamment par l'utilisation systématique du flou, recherchant *cette fameuse « plasticité » dont parle Rejlander, un effet de relief et de modelé qui fait sentir les choses au lieu de simplement les représenter*.²⁸³ Toutefois, le South Kensington Museum, qui acheta plusieurs de ses œuvres, les considéra *comme de purs outils de composition et sans prêter attention à leur valeur expressive*.²⁸⁴

juste milieu : « le fini », « la correction des lignes », bref, en termes baudelairiens, le dessin, équilibré très rhétoriquement par la « tranquillité des masses » et le « modelé large ». Cette esthétique était la doctrine officielle de l'Académie (F. Brunet, *op. cit.*, p. 105).

²⁷⁸ G. Freund, *op. cit.*, p. 63.

²⁷⁹ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 7.

²⁸⁰ Rejlander estime que ce qui fait d'un objet une œuvre d'art, c'est l'idée qu'il exprime et non les matériaux dont il se compose. *L'art est un moyen de rendre visible l'idée en question* (M. Frizot, *op. cit.*, p. 187).

²⁸¹ Q. Bajac, *op. cit.*, p. 109.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ M. Frizot, *op. cit.*, p. 192.

²⁸⁴ Idem, p. 187.

2.2.4 - Les regards photographiques à travers les premiers dispositifs techniques (1839 -1880)

Ces premiers dispositifs photographiques (daguerréotype, calotype et photographie au collodion) semblent d'abord avoir marqué leurs contemporains par les propriétés iconiques des images produites et leur rendu plastique (l'image daguerrienne étonnant d'abord par sa précision, mais aussi par « la correction des lignes » ou encore par sa « richesse de ton » ; le calotype de Talbot étant davantage comparé au dessin, et retenant l'attention par ses « effets de matière » ou son « velouté » ; la photographie au collodion permettant une « image sans grain » et se singularisant par sa « transparence » et ses détails). Présentée comme une « technique sans technique », la photographie a d'abord suscité l'émerveillement devant une reproduction exacte des phénomènes visibles, caractérisée par son automaticité (décrite comme « mécanique » ou « naturelle »). Ces premiers dispositifs photographiques semblent ainsi avoir été d'abord compris collectivement comme des procédés permettant de mettre entre parenthèses à la fois la main et le regard de l'opérateur. La photographie se caractérisant alors avant tout par le caractère impersonnel de l'optique et de la chimie, garantie d'une objectivité de la vision et de l'inscription de l'image, qui semble définir une « technique transparente ». Ce caractère impersonnel semble promouvoir surtout une « vision photographique », qui est également au principe des premiers usages industriels de la photographie, avec lesquels le photographe semble s'effacer derrière son outil et le public semble se plier à une mise en scène dépersonnalisante lors de la réalisation des portraits. Pour le client, la réalisation du portrait se réduit souvent à l'expression « ne bougeons plus », introduisant solennité et projection intentionnelle dans l'espace fictionnel de son propre portrait (son environnement quotidien étant ainsi mis entre parenthèses dans l'espace du temps de la pose). La mise en œuvre de ces premiers dispositifs photographiques s'apparente ainsi à un rituel où le photographe est le plus souvent réduit à un opérateur, dont les actes sont guidés par le respect des opérations techniques propres à chaque procédé (la réalisation d'une image implique ainsi le strict respect d'un protocole technique, quant à la préparation, l'exposition et le développement du support de l'image). D'une façon générale, la

photographie se caractérise au cours de ces premières décennies par une pratique artisanale, qui repose, pour le photographe, sur l'usage d'une technique d'avant-garde. Celle-ci lui dicte des gestes techniques et des opérations méticuleuses, qui semblent aller à l'encontre de l'affirmation d'un regard photographique et caractériser davantage la pratique photographique comme un travail de spécialiste.

Il est cependant possible de parler de l'émergence d'un regard photographique, en tant que régime de visibilité, à travers l'usage collectif de ces premiers procédés. En premier lieu, ces dispositifs techniques se focalisent sur une reproduction fidèle du seul visible et semblent ainsi exclure l'imagination du champ de l'image. Les regards photographiques, animés par une *préhension directe de la réalité*²⁸⁵, recherchent alors la netteté et la précision des détails. On peut considérer cette focalisation sur le monde visible comme une restriction du champ visuel (évacuant la représentation de l'invisible), mais elle est sans doute apparue davantage comme un accroissement de celui-ci (laissant apparaître *un espace tramé d'inconscient*²⁸⁶ et nous ouvrant les yeux grâce à *une emphase optique*²⁸⁷ liée au cadrage). Ces premiers dispositifs photographiques s'orientent en second lieu majoritairement vers certains sujets privilégiés, notamment le portrait, mais aussi le document scientifique, où c'est un souci d'identification qui prédomine. Les regards photographiques semblent offrir des manières objectives et normées de voir et de présenter la réalité. Le recours à ces premiers dispositifs photographiques est inséparable en troisième lieu d'une époque qui se caractérise par le progrès industriel et technologique, dont la photographie apparaît tout à la fois comme une des innovations les plus remarquables et comme le témoin objectif. Les regards photographiques semblent ainsi se caractériser dans cette première période par des caractéristiques collectivement partagées et par leur modernité. En dernier lieu, si quelques tentatives développent une « photographie artistique » avant 1880, ces usages artistiques restent relativement rares et reposent principalement sur des écarts vis-à-vis des caractéristiques précédentes, qui s'organisent autour de la véracité de l'image photographique, bien plus qu'autour de son expressivité.

²⁸⁵ M. Frizot, *op. cit.*, p. 78.

²⁸⁶ W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Etudes Photographiques*, n° 1, Paris, S.F.P., nov. 1996, p. 12.

²⁸⁷ M. Frizot, *op. cit.*, p. 51.

2.3 - L'apparition de la photographie instantanée (1880-1914)

L'apparition de la photographie instantanée marque un nouveau moment technique important²⁸⁸ dans le développement des regards photographiques, qui se définissent désormais par rapport à l'écoulement temporel.²⁸⁹ Cependant, d'un point de vue strictement technique, ce moment renvoie en fait à deux innovations consécutives : d'une part, la découverte, en chimie, du gélatino-bromure d'argent et, d'autre part, la commercialisation d'appareils photographiques moins encombrants et équipés d'obturateurs automatiques. Par suite, si la photographie instantanée se définit d'abord par la rapidité de l'enregistrement (l'instantanéité signifiant que la vitesse d'obturation est inférieure à une seconde), elle est aussi associée à de nouvelles pratiques de la photographie, grâce à l'apparition d'appareils légers et chargés de rouleaux de négatifs. L'apparition des appareils Kodak (pour lesquels le développement est pris en charge par le fabricant) symbolise de plus l'introduction d'un nouveau rapport à l'ensemble de l'activité photographique, puisque désormais la prise de vue sera dissociée du développement. La pratique photographique devient alors accessible à tous, mais surtout praticable en toutes occasions.²⁹⁰ La photographie instantanée permet l'apparition de nouveaux champs d'investigation du « regard photographique », mais aussi la constitution de nouveaux rôles sociaux liés à la photographie et le développement de nouveaux domaines d'action pour les photographes. Enfin, la photographie instantanée définit pour longtemps des objectifs spécifiques de la photographie et peut être considérée comme le paradigme de la pratique photographique au XX^e siècle.²⁹¹

Du point de vue chimique, le gélatino-bromure d'argent est un nouveau support qui fut mis au point en 1871 par l'anglais Richard Leach Maddox, mais qui ne sera utilisé en France de

²⁸⁸ François Brunet parle d'un *second âge technologique de la photographie* (F. Brunet, *op. cit.*, p. 215).

²⁸⁹ Selon Danièle Méaux, *la prise de vue très rapide rend l'expérience visuelle inséparable de l'écoulement temporel. Avec l'instantané, tout changement d'espace devient assimilable à un changement de temps* ; alors qu'avec les photographies réalisées auparavant en studio, la prise de vue était bien plutôt une construction de l'espace (D. Méaux, *La photographie et le temps, le déroulement temporel dans l'image photographique*, Thèse, version microfiches, Université de Provence, 1997, p. 37).

²⁹⁰ Cf. quelques exemples de ces nouveaux usages amateurs, annexe 1, pp. 12-13.

²⁹¹ *C'est par l'invention des plaques sèches au gélatino-bromure d'argent que commence une grande mutation de la photographie, une ère que l'on pourrait qualifier de 'classique' (...) Le XX^e siècle vit toujours, de fait, sur les acquis techniques et esthétiques du gélatino-bromure d'argent* (M. Frizot, *Histoire de voir*, Paris, Centre national de la photographie, coll. « Photo poche », 1989, t II, introduction).

manière courante qu'à partir du début des années 1880.²⁹² Le gélatino-bromure d'argent apparut d'abord sur des plaques de verre : il s'agissait d'un *mélange de gélatine, d'eau et de bromure de cadmium étendu sur une plaque de verre et sensibilisé au nitrate d'argent puis séché*.²⁹³ Plus sensible à la lumière que le collodion, il permet d'abrèger le temps de pose.²⁹⁴ Permettant des prises de vue au 1/100 e, voire au 1/500 e de seconde, il dispense le photographe de fixer l'appareil sur pied. Mais l'intérêt du gélatino-bromure d'argent réside aussi dans sa longue conservation, dans sa plus grande stabilité : *l'usager bénéficie donc d'abord de la disponibilité constante d'un support négatif, qu'il n'a plus l'obligation de préparer lui-même et qu'il peut emporter dans ses déplacements*.²⁹⁵ Ainsi, c'est d'abord l'unité du processus de production artisanal des premiers photographes qui est remise en cause : *le gélatino-bromure d'argent est une émulsion sèche, qui permet la séparation dans le temps de la préparation, de l'impression et du développement de la plaque sensible*.²⁹⁶ L'intérêt du gélatino-bromure d'argent dépasse donc la seule question de la vitesse de la prise de vue. Et c'est l'ensemble des opérations techniques associées à la pratique photographique qui seront redéfinies par son apparition : *on pourra dès lors se passer de la proximité d'un laboratoire, et emporter avec soi une réserve de plaques – bientôt une pellicule. Mais la segmentation d'un continuum d'opérations qui dépendaient jusque là du seul photographe autorise également sa prise en charge par l'industrie*.²⁹⁷ En dernière analyse, plutôt que de référer à l'invention d'un *procédé* (le gélatino-bromure d'argent, qui est proposé une bonne dizaine d'années avant l'apparition des premières photographies rapides exécutées sur ce support), il est préférable, avec André Gunthert, d'évoquer en réalité une *procédure* : *l'application au gélatino-bromure d'argent du développement alcalin, élément décisif du progrès de la réduction du temps de pose dans la seconde moitié des années 1870*.²⁹⁸

²⁹² La technique de Maddox sera perfectionnée en 1878 par Charles harper Bennett, qui aura l'idée de conserver plusieurs jours l'émulsion à une température de 32 ° C avant lavage (la maturation), permettant ainsi d'en accroître la sensibilité, jusqu'à permettre des instantanés au 1/25 e de seconde (cf. Jean-Claude Gautrand, « photographe à l'improviste, impressions instantanées », in M. Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, 1994, p. 233). Cf. aussi Denis Bernard et André Gunthert, *L'instant rêvé d'Albert Londe*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, note 25, p. 34. La Société Française de Photographie développa un temps une méthode rivale à celle de Maddox : le collodio-bromure d'Alfred Chardon, inventé en 1877 (*Idem*, p. 149).

²⁹³ M. Frizot, *Histoire de voir*, op. cit., introduction.

²⁹⁴ A. Liébert note en 1883 que *le temps d'exposition est dix fois moindre qu'avec tout autre procédé* (M. Frizot, *Histoire de voir*, op. cit., introduction).

²⁹⁵ M. Frizot, *ibidem*.

²⁹⁶ D. Bernard et A. Gunthert, op. cit., p. 29.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ A. Gunthert, « Esthétique de l'occasion », in *Etudes photographiques*, n° 9, SFP, mai 2001, note 4, p. 85. cf. aussi « L'humide, le sec, l'acide et l'alcalin », in A. Gunthert, *La conquête de l'instantané*, thèse de doctorat, EHESS, 1999, chap. III.

Les premiers appareils photographiques à utiliser des plaques sensibilisées au gélatino-bromure d'argent sont la plupart du temps des moyens formats (les vues étant de dimensions 6 x 9 ou 9 x 12 cm), parfois des appareils miniaturisés, nommés encore « détectives »²⁹⁹, et d'autres gadgets qui peuvent se dissimuler dans une boutonnière ou un chapeau.³⁰⁰ Pouvant se tenir dans la main, l'appareil photographique devient plus maniable, permettant d'autres usages de la photographie. L'appareil accompagne désormais les mouvements du corps et peut être emporté partout. *Les conditions du geste photographique ont donc totalement changé et, vers 1890, le photographe – avec sa petite boîte noire, parfois pliante, qui est devenue un outil autonome, obéissant au déclic – n'est plus le même homme (...) Les images qui résultent de toutes ces modifications de comportement traduisent cette maniabilité nouvelle (...) Elles se caractérisent par la mobilité du corps, par la fonctionnalité de cette double machine formée par le photographe et son appareil ; celui qui 'prend' la photographie est aussi un protagoniste de la scène ; moins figé que son prédécesseur, il peut abandonner son voile noir, s'approcher et participer.*³⁰¹

La photographie instantanée implique également que les durées d'exposition soient le résultat de calculs, et non plus l'œuvre d'un tâtonnement empirique. Un obturateur mécanique règle désormais avec précision la durée de l'exposition.³⁰² Dès lors, la pratique photographique acquiert des bases scientifiques. Et Ferdinand Hurter et Charles Driffield cherchent les premiers à établir des relations stables entre l'intensité de la lumière reçue, la sensibilité des plaques, le temps de pose et la durée du développement.³⁰³ On peut également penser que ce n'est véritablement qu'à partir de l'intégration d'obturateurs à la chambre photographique,

²⁹⁹ « Le Facile », inventé par F. Miall en 1887 ; « l'Express Détective Nadar » à plusieurs vitesses réglables par friction, mis au point par Nadar fils en 1888.

³⁰⁰ Selon H. Fourtier, *ces petites chambres ont un faible volume, un poids restreint, sont munies d'obturateurs rapides et d'objectifs qui ne demandent aucune mise au point préalable, on peut par suite les tenir à la main et les déguiser sous toutes les formes possibles qui déroutent l'attention des spectateurs et permettent de prendre à leur insu telle vue, telle scène qu'on désire (La photographie à l'exposition universelle de 1889, Paris, Bernard et Cie, 1893 ; cité par J.-C. Gautrand, op. cit., p. 236)*. On peut citer comme appareils miniatures : « le Photo cravate » de Bloch, qui était chargé de plaques carrées de 23 mm de côté, l'objectif étant placé à la place de l'épingle de cravate et qui était actionné par une poire placée dans une poche ; « le Stirn » de Gray, qui était dissimulable sous la redingote et dont l'objectif émergeait par une boutonnière ; « le Photo carnet » de Kugener, dont l'objectif était inséré dans le dos d'un livre.

³⁰¹ M. Frizot, *Histoire de voir, op. cit.*, introduction.

³⁰² Voir J.-C. Gautrand, *op. cit.*, p. 235.

³⁰³ *La table de sensibilité des plaques de « H et D » (Hurter et Driffield) va ainsi devenir le moyen le plus pratique de déterminer les durées d'exposition (J.-C. Gautrand, op. cit., p. 234).*

que celle-ci devient un « appareil » et une machine.³⁰⁴ *D'abord apposé à la camera obscura à la manière d'une prothèse, l'obturateur, lorsqu'il s'y intègre, la transforme définitivement en « horloge à voir. »*³⁰⁵ Afin de déclencher l'obturateur *au moment où l'image du sujet en mouvement se trouve à la place qu'elle doit occuper sur l'image*³⁰⁶, certains appareils sont très tôt équipés de viseurs³⁰⁷ permettant d'observer et de suivre la scène.

Un autre aspect de la révolution de la photographie instantanée est la commercialisation d'appareils chargés de rouleaux³⁰⁸, dont l'archétype est le Kodak, diffusé à partir de 1888³⁰⁹. *Le gélatino-bromure d'argent, très stable, peut du reste être étendu sur un support autre que le verre : le papier, qui donne naissance aux premiers rouleaux, et le celluloïd ou pellicule qu'Eastmann utilise dans son appareil dénommé Kodak.*³¹⁰ Il s'agissait à l'origine d'une simple boîte de petites dimensions (10 x 15 cm³¹¹), munie d'un objectif simple ouvrant à f/9 et d'un obturateur qu'on arme en tirant sur une ficelle. On le déclenche en appuyant sur un bouton et il fonctionne au 1/20 de seconde. Chaque appareil coûtait vingt-cinq dollars et était chargé d'un rouleau permettant une centaine de vues. Mais l'innovation d'Eastmann est commerciale encore plus que technique : le développement du film était ensuite assuré par les laboratoires Kodak.³¹² Jean-Claude Gautrand note que *George Eastmann vient ainsi d'inventer un système de production industrielle concentrée capable de conquérir un*

³⁰⁴ Pendant les premières décennies de la photographie, les photographes effectuaient encore cette opération à la main, *en ôtant puis en remettant l'opercule sur l'objectif* (A. Gunthert, *op. cit.*, p. 67).

³⁰⁵ A. Gunthert, *op. cit.*, p. 68. L'expression d' "horloge à voir" est de Roland Barthes, *la Chambre claire*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 33.

³⁰⁶ J.-C. Gautrand, *op. cit.*, p. 235.

³⁰⁷ Selon J.-C. Gautrand, ces premiers viseurs sont constitués *d'une lentille biconcave donnant une image droite du paysage, ou bien d'un cadran métallique placé sur la partie antérieure de l'appareil et d'un œillette placé sur la partie postérieure. Le plus répandu reste cependant le viseur 'à double effet', chambre noire en miniature réglée de façon à embrasser le même angle que celui saisi par l'objectif, et fixée sur un côté de l'appareil. Utilisable à hauteur de poitrine ou à hauteur de l'œil, il permet de se rendre compte assez exactement de l'effet produit, bien que l'image observée sur un verre dépoli soit inversée et d'une luminosité réduite, inconvénient mineur en regard des avantages (Ibidem).*

³⁰⁸ George Eastmann lance en 1886 l'*American Film*, émulsion de gélatino-bromure d'argent sur bande de papier. *Après le développement, le film est trempé dans l'eau tiède, et la pellicule, séparée du support papier, est ensuite déposée sur une plaque de verre* (J.-C. Gautrand, *op. cit.*, p. 238).

³⁰⁹ L'invention du gélatino-bromure d'argent encouragea en fait vers 1880 de nombreux fabricants européens ou américains à combiner cette nouvelle émulsion avec des appareils de format réduit, mais qui n'eurent pas le succès de Kodak, principalement dû à la prise en charge par la firme du développement des films. De plus, bien que le film de celluloïd existait depuis 1869 (invention de l'américain John Wesley Hyatt), Kodak développa d'abord ses propres films, sur papier gélatiné décollable avant le développement, qui ne connurent pas le succès escompté. Ainsi, plus qu'un appareil ou un film, c'est bien plutôt une décision stratégique et une nouvelle conception du marché qui permirent le succès de Kodak. Cf. F. Brunet, *op. cit.*, pp 231-232

³¹⁰ M. Frizot, *Histoire de voir*, *op. cit.*, introduction.

³¹¹ *L'appareil photographique*, Time-Life éditions, *op. cit.*, p. 156.

³¹² Le slogan de Kodak était : « appuyez sur le bouton, nous ferons le reste. »

important marché.³¹³ La commercialisation du Kodak permet ainsi à des milliers de gens à travers le monde de réaliser des images simples du monde qui les entoure, de leurs familles, de leurs loisirs. Désormais simplifiée, pratiquée par de nombreux néophytes, la photographie permet alors le développement d'usages amateurs, dont la fonction essentielle sera, selon l'expression de Pierre Bourdieu³¹⁴, la solennisation des rituels sociaux. A partir de 1897, et jusqu'à la fin des années 1930, le *Folding Pocket Kodak* (12 vues de 6,5 x 8,5 cm) sera l'appareil favori de l'amateur. Ce sont des appareils dont une paroi s'abat pour déployer la chambre pliée en accordéon et découvrir l'objectif. La visée s'effectuait à hauteur de poitrine par un viseur horizontal placé sur le boîtier.

Outre l'apparition d'émulsions au gélatino-bromure d'argent et d'appareils d'utilisation simplifiée, les années 1880 sont également marquées par l'apparition du flash au magnésium (la poudre *Blitzlicht-pulver* est commercialisée à partir de 1887³¹⁵) et par l'usage courant d'objectifs plus précis, aboutissant à l'Anastigmat en 1892.³¹⁶ Ces perfectionnements techniques permettent d'obtenir des images nettes en toute occasion. Dès lors, les sujets des photographes et le champ du photographiable vont pouvoir s'élargir. L'apparition de la photographie instantanée correspond donc, autour de 1880, à un bouleversement radical de la pratique photographique. Celui-ci se traduit également par une totale modification des regards photographiques, puisque désormais, *l'espace photographique est travaillé par une conscience du temps comme transformation, événement*.³¹⁷ L'instantané entraîne une nouvelle forme d'organisation de l'image : une certaine « composition géométrique classique », héritée de la peinture de la Renaissance, cède la place à une « composition temporelle ». ³¹⁸ Cette nouvelle composition est liée à un instant physique et ponctuel plutôt qu'à une durée

³¹³ J.-C. Gautrand, *op. cit.*, p. 238. Cf. aussi F. Brunet, qui consacre un chapitre de son livre *Naissance de l'idée de photographie* à l'analyse de la stratégie commerciale d'Eastmann.

³¹⁴ P. Bourdieu, *La photographie, un art moyen*, *op. cit.*

³¹⁵ Henri Van Lier, *Histoire photographique de la photographie*, Paris, Cahiers de la Photographie - ACCP, 1992, p. 31.

³¹⁶ J.-C. Gautrand précise que déjà l'Aplanat, inventé par Steinheil en 1866, composé de deux ménisques convergents parfaitement symétriques, exempt de lumière réfléchiée et de distorsions, est devenu d'usage courant – ce qui n'empêche pas les constructeurs de chercher à l'améliorer. C'est ainsi qu'apparaissent l'Euryscope de Voigtländer, le Périgraph de Berthiot, etc. Vers 1880, à Iéna, en Allemagne, Otto Shott et le docteur Abbe élaborent un nouveau verre optique à base de silicate de baryte procurant des objectifs plus précis. L'opticien Zeiss propose un 'doublet asymétrique' fait de deux lentilles, l'une convergente, l'autre divergente, offrant une meilleure correction des aberrations, un éclaircissement uniforme, une ouverture plus large et une netteté absolue. Baptisé 'Anastigmat' en 1892, ce miracle de l'optique permet à son tour des diminutions sensibles du temps de pose (in M. Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, *op. cit.*, p. 234).

³¹⁷ Régis Durand, *Le regard pensif – Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 1988, p. 113.

³¹⁸ Selon William Betsch, *le temps, en un sens, c'est la composition. Parce qu'on ne peut être qu'en un seul endroit dans le temps. On ne peut être dans un endroit qu'au moment où on y est* (cité par Danièle Méaux, *op. cit.*, p. 38).

concrètement vécue : *temporellement (...), l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en ne saisissant qu'un seul instant.*³¹⁹ Il convient cependant de noter, avec André Gunthert, que la prise de conscience de formes inédites liées à la photographie instantanée ne s'est faite que progressivement, entre 1877 et 1890³²⁰, et ne fut réellement théorisée qu'à partir des années 1925.³²¹ Ainsi, lors de l'apparition de ce nouveau dispositif³²², le terme d'instantané ne désigne pas d'abord une esthétique, mais une *épreuve prise dans un temps très court.*³²³ L'apparition de formes inédites liées à l'instantané³²⁴ fut ainsi d'abord *un phénomène constaté plutôt que revendiqué.*³²⁵ Il nous faut donc d'abord nous tourner vers des études qui envisagent la réception de ces nouvelles images à la fin du XIX e siècle.

2.3.1 - Le regard photographique comme au-delà de la vision binoculaire

La première conséquence historique de l'apparition de la photographie instantanée semble bien être un bouleversement radical des habitudes visuelles. Comme le note Michel Frizot, *habitué aux canons de représentation de la peinture et de l'illustration, le spectateur devra se reconnaître dans les premiers instantanés d'un homme marchant, dont on trouvera la posture assez laide (« l'aspect bizarre d'un homme tout à coup frappé de paralysie et pétrifié dans la pose »).*³²⁶ Et l'on peut penser que rien ne préparait, en effet, les contemporains de la fin du XIX e siècle à la visualisation de telles images prises sur le vif.³²⁷ Avec Jean-Claude Gautrand, on peut par suite souligner que la question de l'instantanéité doit être liée à celle de *la pose, du naturel ou de l'artificialité des attitudes figées par la mécanique, dans une*

³¹⁹ P. Dubois, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1988, p. 153.

³²⁰ *L'émergence de l'iconographie instantanée en France compte paradoxalement parmi les évolutions les plus lentes des formes photographiques. Subdivisée en trois grandes étapes, celle-ci s'étale sur plus d'une décennie : une période de test et d'expérimentation, entre 1877 et 1881 ; le renouvellement des sujets de la photographie rapide, entre 1882 et 1886 ; enfin l'installation de la photographie instantanée comme genre, à partir de 1886* (A. Gunthert, *op. cit.*, p. 72).

³²¹ Avec Lazlo Moholy-Nagy et Walter Benjamin.

³²² Alors qu'on parlait d'« épreuve instantanée », de « chambre instantanée » ou de « collodion instantané », Albert Londe fut le premier à utiliser l'expression de « photographie instantanée » comme titre de son livre : *La photographie instantanée. Théorie et pratique*. Paris, Gauthier-Villars, 1886.

³²³ *Idem*, p. 1.

³²⁴ A. Gunthert signale que le terme « instantané » a été rapidement substantivé pour désigner des images caractérisées par une exposition brève – catégorisation technique, qui n'est liée qu'implicitement à l'expression d'une esthétique (A. Gunthert, *op. cit.*, p. 66).

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ M. Frizot, *Histoire de voir*, « instantané et mouvement ».

³²⁷ Cf. annexe 1, p. 12.

*position seulement transitoire, privilégiée entre d'innombrables possibilités.*³²⁸ Il faut en effet souligner que la photographie instantanée se dispense de la pose et des conventions de composition qui lui étaient liées auparavant. Elle amène ainsi désormais bon nombre de ses contemporains à s'interroger sur les conditions d'une représentation vraisemblable. En fait, *la brutale saisie d'un mouvement simple comme la marche de l'homme amène des images trop insolites pour être perçues comme vraies, qui ne correspondent plus aux usages de représentation.*³²⁹ Et J.-M. Eder écrit en 1888 : *en y regardant de près, on y trouve des lignes les plus bizarres qui ne correspondent en rien à tout ce que l'art nous représente au conventionnel.*³³⁰ Pour sa part, Rodin s'insurge contre le mensonge de la vision photographique, qu'il juge anti-artistique et surtout atemporelle : *c'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse ; car dans la réalité, le temps ne s'arrête pas (...) il n'y a pas là, comme dans l'art, déroulement progressif du geste.*³³¹ La photographie instantanée fut donc, non seulement *un bouleversement radical des normes figuratives de la photographie*³³², mais aussi des conventions représentationnelles en général. Toutefois, cette vision instantanée, bien qu'elle pût d'abord choquer, apparaît aussi comme une « vision scientifique » et sera adoptée comme telle. Jean-Claude Gautrand remarque : *la photographie [instantanée], en fait, impose à la vision – au-delà de ses capacités habituelles – de voir le réel d'une manière scientifique – puisque affirmée par un appareil mécanique qui ne saurait mentir.*³³³ Et Michel Frizot de noter : *on s'habitue à cette étrangeté [de la photographie instantanée] comme à une manifestation de la vérité.*³³⁴ On pourrait donc affirmer que le « regard photographique » promu par la photographie instantanée fut d'abord accepté comme un regard scientifique et porteur d'une vérité objective. Cette confiance dans la révélation de l'instantané repose ensuite sur la confiance dans l'appareil mécanique producteur des images (et sur les techniques en général). Mais ces remarques ne distinguent pas encore suffisamment la vérité de la photographie instantanée de celle des premiers procédés photographiques. De plus, la vérité de l'instantané n'est pas liée à l'apport d'un surcroît de réel impliqué dans l'image, ni à un moindre arbitraire de la représentation.

Avec André Rouillé, il convient de préciser que *le vrai n'est en rien une seconde nature de la photographie, il est seulement l'effet d'une croyance qui s'ancre, à un moment précis de*

³²⁸ J.-C. Gautrand, *op. cit.*, p. 241.

³²⁹ *Ibidem.*

³³⁰ J.-M. Eder, *La photographie instantanée. Son application aux arts et aux sciences*, Paris, Gauthier-Villars, 1888, p. 201.

³³¹ Cité par M. Frizot, *Histoire de voir*, « instantané et mouvement ».

³³² Rune Hassner, cité par J.-C. Gautrand, *op. cit.*, p. 241.

³³³ J.-C. Gautrand, *ibidem.*

³³⁴ M. Frizot, *Histoire de voir*, « instantané et mouvement ».

*l'histoire du monde et des images, dans des pratiques et des formes supportées par un dispositif.*³³⁵ On peut alors penser que la croyance de vérité associée à la photographie instantanée n'est pas la même que celle qui était associée aux premiers dispositifs photographiques. Plus précisément, la nouvelle acception du vrai associée à la photographie instantanée doit être mise en relation avec une dimension sociale, caractérisée notamment par une accélération générale des rythmes de la vie à la fin du XIX e siècle³³⁶ : *tous les rythmes de la vie se sont considérablement accrus, au point de modifier le regard porté sur le monde, de susciter un nouvel imaginaire autour de l'électricité et de la locomotive à vapeur, et de contraindre la photographie à s'adapter à la nouvelle échelle des vitesses. A mesure que s'accélérent les activités sociales, que la réalité devient plus dynamique et plus mouvante, que le temps s'affirme comme un élément fondamental du monde nouveau, l'instantané s'impose comme une dimension essentielle du vrai photographique.*³³⁷ La possibilité d'une représentation instantanée coïncide donc avec une attente sociale, elle-même créée par l'accélération des rythmes sociaux et technologiques. Et cette attente sociale de représentation se singularise désormais par la substitution d'une perspective temporelle, devenue prioritaire sur une perspective spatiale : *alors que la perspective spatiale a, depuis la Renaissance, servi à décrire les choses et leurs positions dans l'espace, à soutenir la notion de ressemblance, elle est, à la fin du XIX e siècle, relayée par la perspective temporelle, qui, elle, privilégie les mouvements et les dynamiques.*³³⁸ Le défaut de ressemblance des photographies instantanées fut donc accepté du fait d'un changement de paradigme dans l'attente sociale de représentation : *le vrai passe de la chose à son mouvement, l'instantané devient une composante essentielle des images dans lesquelles le statisme succède au dynamisme des formes.*³³⁹ La « coupe intempestive » correspond ainsi, en tant que pratique photographique, au règne de l'éphémère ou à un imaginaire marqué par la fugacité des événements. Corrélativement, les éléments photographiés ne sont plus ainsi organisés pour le cliché (comme c'était le cas lorsque la scène était posée), mais le photographe doit s'adapter aux mouvements et aux actions. Dès lors, *le cliché a perdu son caractère exceptionnel pour*

³³⁵ A. Rouillé, *La Photographie, op. cit.*, p. 102.

³³⁶ Avec André Rouillé, il convient de remarquer que *les cinquante premières années de la photographie ont été le théâtre d'une accélération généralisée : celle de la production par le développement extraordinaire de l'industrie, celle des communications par l'expansion du télégraphe électrique, autant que celle des transports par l'essor du chemin de fer. Les flux de marchandises, des capitaux, des hommes et des informations circulent à des vitesses vertigineuses pour l'époque* (*Idem*, p. 112).

³³⁷ A. Rouillé, *op. cit.*, p. 113.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Ibidem*.

*s'intégrer dans le cours ordinaire de la vie, sans exiger de dispositif particulier.*³⁴⁰ La vérité de l'instantané, superficielle et éphémère, s'impose d'autant plus qu'elle est à même de rendre compte des valeurs, des habitus, des dispositifs et des corps de la vie sociale à la fin du XIX e siècle.

2.3.2 - Le regard photographique et la méthode expérimentale

On peut toutefois souligner que cette confiance dans cette nouvelle forme du regard photographique s'appuie également sans doute sur une confiance dans les nouvelles méthodes scientifiques de la fin du XIX e siècle, qui sont surtout marquées par le développement et la reconnaissance de la « méthode expérimentale ».³⁴¹ On peut en effet ainsi mieux comprendre que le lecteur de photographies ait pu réussir à *se satisfaire d'une unique position du sujet dans l'espace parcouru, pour extrapoler le mouvement dans sa continuité et son devenir*³⁴², qui sinon resterait une opération mentale difficilement explicable. Le fait que les photographies instantanées, en rupture avec la vision binoculaire ordinaire, soient lues comme des fragments d'un déroulement temporel plus global, suppose en effet que soit d'abord reconnu un découpage expérimental de l'action en instants ponctuels. C'est la compréhension expérimentale préalable de l'action qui permet alors de re-situer l'instant photographique dans le continuum dont il est extrait ; et qui permet d'identifier le « regard photographique » comme véridique, plutôt que d'y voir un processus de perception déformant ou mensonger. Le simple fait que l'idée d'un regard photographique puisse alors être identifiée comme une extension de la vision binoculaire suppose aussi que l'idée d'une *vraie réalité de la vie mouvante*³⁴³ mais non perceptible à l'œil nu, soit déjà admise.³⁴⁴ La photographie instantanée implique corrélativement que soit dissociés le regard photographique et la « vision binoculaire » comme deux plans et deux modalités distinctes de la perception. Alors que les premiers dispositifs photographiques (du daguerréotype à la photographie au collodion) étaient essentiellement pensés comme des moyens d'enregistrer ce que l'on voit, la photographie instantanée est conçue avant tout comme un dispositif technique capable de voir

³⁴⁰ *Idem*, p. 116.

³⁴¹ L'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard est publiée en 1865. En 1885, Pasteur réussit la vaccination de la rage, ce qui donne un prestige à la méthode expérimentale.

³⁴² M. Frizot, *Histoire de voir*, « instantané et mouvement », *op. cit.*

³⁴³ *Ces images, tenues pour scientifiques, deviennent alors la vérité, la vraie réalité de la vie mouvante, telle que nous ne pouvons la voir en spectateur routinier, mais telle qu'elle doit être vraiment, à un moment donné (Ibidem).*

³⁴⁴ Cf. annexe 1, pp. 8-9.

plus que nos yeux. Dès lors, la photographie instantanée ne se contente pas d'introduire pour l'homme un *nouveau rapport au temps*³⁴⁵, mais lui permet surtout de développer son rapport visuel au monde selon une démarche d'expérimentation quasi-scientifique. Le principe de cette « observation scientifique » a été formulé par Claude Bernard dans son *Introduction à la médecine expérimentale*, où l'expérimentation scientifique est nettement identifiée comme une construction de la part du scientifique, ayant pour but de vérifier une hypothèse. Il convient de souligner que l'observation scientifique est toujours pour Claude Bernard une observation provoquée. Dans une même perspective, la saisie de l'instant en photographie, bien qu'enregistrement des hasards et des accidents des apparences présentes, est avant tout la manifestation d'un calcul. La photographie instantanée se caractérise ainsi comme le développement d'un « regard photographique » maîtrisé et dominé par une démarche d'exploration des phénomènes extérieurs. Le problème de la préparation des supports ayant disparu, on assiste alors à un renversement de l'ordre de préoccupations des opérateurs : *la difficulté principale est maintenant tout entière du côté de la maîtrise de l'exposition*.³⁴⁶ La plupart des manuels de photographie qui apparaissent à cette époque proposent des tableaux pratiques précisant les vitesses des divers objets en mouvement.

La photographie instantanée permet ensuite l'apparition de nouvelles pratiques, jugées plus « scientifiques », et de nouveaux domaines d'investigation.³⁴⁷ Il convient dès lors de préciser la place que les scientifiques ont effectivement accordée à la photographie instantanée et d'étudier les limites de sa valeur dans une démarche scientifique de découverte.

a/ L'enregistrement photographique du mouvement

Si le caractère essentiel de l'instantané photographique est un embaumement du temps³⁴⁸, on doit cependant remarquer avec Michel Frizot que, rapportée à la saisie du mouvement, l'instantanéité a toujours été *une solution relative*³⁴⁹ : *la représentation d'un sujet en mouvement n'a pas de définition absolue et ne répond pas à des critères fixes, car elle dépend d'une relation entre la vitesse propre du sujet et la distance qui le sépare de l'appareil*

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ A. Gunthert, *op. cit.*, p. 68.

³⁴⁷ Cf. annexe 1, pp. 8-9.

³⁴⁸ Selon A. Bazin, *la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption* (A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 16).

³⁴⁹ M. Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, *op. cit.*, p. 243 et suivantes.

photographique fixe.³⁵⁰ Et il fut ainsi possible, nous dit-il, dès les années 1850 (avec le calotype) de représenter des hommes marchant à distance de manière à ce que leur image paraisse immobile. La photographie instantanée se définit alors plus précisément par le couplage de deux vitesses (celle du sujet et celle de l'obturateur). Des photographies approchant l'instantané avaient également déjà été réalisées, grâce au collodion, par l'américain Eadweard Muybridge, en 1876-1878, afin de déterminer la position exacte des membres du cheval dans certaines phases du trot.³⁵¹ A partir de 1878, Muybridge, installé à Palo Alto, construit un véritable dispositif expérimental utilisant le 1/25 de seconde, constitué de 12 appareils en batterie à obturateur à fente et à déclenchement électrique commandé par la brusque rupture de fils tendus en travers de la piste au passage du cheval. Désormais, la prise de vue se fait au moment exact où le cheval se trouve devant l'appareil. Les 12 prises de vue, saisies à intervalles réguliers, fournissent alors une séquence temporelle de l'entier déroulement d'un mouvement et permettent d'envisager (au moins d'un point de vue théorique) la reconstitution du mouvement. Ces travaux, publiés dans la revue française *La Nature* le 14 décembre 1878, enthousiasment le physiologiste Jules Marey, qui s'orientera également dès 1881 vers un enregistrement du mouvement par la photographie instantanée.³⁵²

Quelle est alors la valeur de l'enregistrement photographique pour un scientifique comme Marey ? Alors que la physiologie du XIX^e siècle privilégiait l'écoute du corps³⁵³, certains scientifiques tels que Marey ont surtout cherché à substituer à l'oreille, parfois défectueuse, la méthode de la transcription optique.³⁵⁴ Ainsi, il s'agit de faire valoir trois avantages de cette nouvelle transcription optique des phénomènes sur les autres méthodes permettant de recueillir des informations : *1/ Nos capteurs sensoriels sont trop enfermés dans les limites d'une sensibilité confuse et faible. Dépassons-les par la saisie du déplacement, bien que médiatisée elle-même par des instruments ! Attachons-nous à l'écriture même de la nature !*

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ Muybridge avait été sollicité par le milliardaire Stanford, qui avait entendu parler des travaux de Jules Marey sur la locomotion de l'homme et les allures du cheval. Ce dernier n'utilisait cependant pas encore la photographie pour ses expériences.

³⁵² Cf. notre illustration, annexe 1, p. 10.

³⁵³ L'écoute du corps se pratique en physiologie à travers l'auscultation, voire, s'il n'émet aucun bruit, en recourant à la percussion, qui le frappe afin qu'il retentisse. Selon François Dagognet, c'est surtout Laënnec qui a répandu l'analyse de ces flux qui traversent le corps, principalement d'air et de sang, et des sons auxquels ils donnent naissance (F. Dagognet, « la méthode graphique », in *La passion du mouvement au XIX^e siècle*, Beaune, Musée Marey, 1991, p. 47).

³⁵⁴ Il est important de noter qu'il ne s'agit pas pour autant de recourir aux informations de la vue. La vue est elle-même très critiquée par la science, notamment en ce qu'elle est engagée dans ce qu'elle discerne et ne peut donc pas plus le saisir dans son objectivité. Cette méthode de la transcription optique (ou encore « méthode graphique ») se caractérise avant tout par le recours à des tracés qui suivent les variations des phénomènes eux-mêmes.

2/ *Les bruits évanescents, comme les paroles – mais aussi les perceptions visuelles – s’envolent ou disparaissent. Les tracés, en revanche, subsistent : chacun pourra les examiner à loisir, les mesurer et surtout les décomposer.*

3/ *Plus encore, le graphisme instrumenté extériorise « l’être » qu’il saisit. Dans le souffle, par exemple, on sent le corps et ses frémissements. On ne s’est pas encore suffisamment détaché de lui. La notation nous sauve de cette proximité.*

*Cette heureuse « mise à distance » écarte l’observateur-écran et, en même temps, les mots dont il se sert. Les termes que nous employons cristallisent, arrêtent, découpent.*³⁵⁵

Cette « méthode graphique » apparaît dans les années 1880 comme une véritable « langue universelle » pour certains scientifiques, car sans intermédiaire. Elle ne concerne pas d’abord la photographie, mais l’usage de nombreux instruments techniques, qui permettent aux scientifiques d’obtenir des notations détachées de l’observateur lors de l’expérimentation scientifique. Et elle rayonnera sur toutes les disciplines expérimentales, de la mécanique à la physiologie. Mais Jules Marey, qui était très au courant de tous ces dispositifs de recueil des données expérimentales, est conscient de l’apparition, avec la méthode graphique, d’une nouvelle forme d’écriture, d’une nouvelle façon de transcrire le monde, plus précise que par les termes du langage. Pour lui, vient *le temps où les choses et les corps les plus complexes (le papillon en vol, le cheval au galop, l’homme avec ses moindres pulsations) s’auto-écrivent eux-mêmes.*³⁵⁶ Ses enregistrements photographiques du mouvement dérivent de sa méthode graphique³⁵⁷ et sa « chronophotographie » en est le prolongement sous une forme médiatique adaptée. Lorsqu’il s’empare de la photographie instantanée, suite aux travaux de Muybridge, Marey souhaite d’emblée l’adapter à l’étude de mouvements plus rapides encore que ceux du trot du cheval. Il veut obtenir des images photographiques séparées dont la juxtaposition restitue, d’une certaine manière, un continuum temporel. Et Marey imagine ainsi son « fusil photographique » (qu’il conçoit durant l’hiver 1881-1882), afin de pouvoir suivre le sujet en mouvement avec un dispositif mobile. Mais c’est surtout à partir de mai 1882, souhaitant établir avant tout *des épures lisibles, justes et interprétables*, qu’il développe son système d’enregistrement photographique, qui s’apparente, lui aussi, à une démarche expérimentale. C’est l’ensemble des conditions du dispositif photographique qui est alors interprété par lui : *il transpose de sa méthode graphique l’usage d’indices blancs sur fond noir avec la*

³⁵⁵ Cité par F. Dagognet, *ibidem*.

³⁵⁶ *Idem*, p. 48.

³⁵⁷ Dans un supplément de sa *méthode graphique*, Marey écrit : *la photographie, comme toutes les représentations graphiques, est une mémoire fidèle qui conserve inaltérées les impressions qu’elle a reçues* (J. Marey, *Développement de la méthode graphique par l’emploi de la photographie*, Paris, Masson, 1885).

*constatation évidente : la machine photographique n'enregistre que ce qui lui renvoie de la lumière (blanc par exemple), et n'est pas impressionnée sur fond noir. Dès lors, le stylet de la méthode graphique, qui raye la surface noire tendue sur le cylindre, ce pourrait être le sujet d'expérience lui-même, blanc et se mouvant devant un fond noir.*³⁵⁸ L'utilisation de la photographie à des fins scientifiques fonctionne donc ici par transposition/comparaison analogique du fond photographié avec le papier du cylindre utilisé dans les appareils d'enregistrement graphiques.

François Dagognet précise que, *pour être étudié, repéré, ce sujet doit apparaître ponctuellement ; c'est-à-dire non sous la forme d'un fantôme continu, mais d'instantanés successifs. L'adaptation de la chambre noire aux principes graphiques, outre le fond noir devant lequel se meut le sujet, nécessite donc un système d'obturation multiple, répétitif, à intervalles égaux et calculés.*³⁵⁹ Jules Marey imaginera alors un disque obturateur rotatif, percé d'une fente, et tournant à vitesse connue. Le « chronophotographe » est un dispositif rudimentaire, mais qui manifeste bien la maîtrise d'un « regard photographique » orienté vers la saisie de certains aspects des phénomènes. En définissant son dispositif, Marey ne décrit pas seulement un appareil technique, mais bien un dispositif de vision qui repose sur la photographie instantanée : *on braque l'appareil photographique en face d'un écran noir, et devant cet écran on fait passer un homme vêtu de blanc, un animal, un objet quelconque, blanchis et vivement éclairés par le soleil. Pendant ce temps, un appareil rotatif laisse passer la lumière à des intervalles réguliers ; à chaque admission de la lumière, une image se forme sur la glace sensible, en des points différents.*³⁶⁰ Les expériences de Marey aboutiront plus tard à la mise au point du cinématographe par les frères Lumière (1895). Cependant, avant la reconstitution du mouvement en images, le « regard photographique » en propose une décomposition scientifique en ses différents instants : le « regard photographique » se manifeste ainsi par une stratégie d'arrêt du temps vécu et favorise l'étude scientifique en créant un document maîtrisé, dans lequel l'expérimentateur-photographe peut inscrire des mesures de distance, de vitesse ou d'intervalles temporels.³⁶¹ Le document photographique est ensuite traité comme l'équivalent objectif des phénomènes en leur absence, par les détails qu'il fournit. Enfin, par l'accumulation des documents qu'elle permet, la photographie

³⁵⁸ F. Dagognet, *op. cit.*, p. 54.

³⁵⁹ *Ibidem.*

³⁶⁰ J. Marey, *Développement de la méthode graphique...*, *op. cit.*, p. 22.

³⁶¹ *Au sol, une mire graduée sert à indiquer la distance réelle parcourue entre deux clichés, à déterminer l'amplitude des mouvements, et à calculer la vitesse de déplacement* (A. Rouillé, *op. cit.*, p. 94).

autorise les comparaisons, les superpositions, les mises en rapport des phénomènes, selon les stratégies interprétatives.

Il convient cependant de remarquer que la valeur du document ne repose plus sur la seule ressemblance de l'image avec le réel, mais davantage sur la saisie des performances des corps en mouvement. En recouvrant presque totalement de noir le corps et la tête de ses sujets d'expérience (à l'exception de bandes blanches le long des articulations), Marey sacrifie l'analogie et le réalisme de l'image au bénéfice de l'efficacité scientifique. Pour André Rouillé, *cette nouvelle visibilité du corps, cette volonté de mesurer et de calculer avec précision la mécanique de ses gestes, l'intensité de ses forces, et la dépense de ses énergies, s'accordent avec le renouveau et la rationalisation de l'industrie, ainsi qu'avec la naissance de l'olympisme moderne. Ce corps privé de ses apparences au profit de l'expression abstraite de ses forces, de ses mécanismes et de ses performances est tout à la fois le corps-machine de l'ouvrier du taylorisme qui s'annonce, et celui du champion sportif dont la figure apparaît en cette fin de siècle.*³⁶² Le « regard photographique » du scientifique peut ainsi être relié à un imaginaire social plus vaste.

Les photographies de Muybridge et de Marey eurent aussi comme conséquence de soulever un débat parmi les artistes sur la vraisemblance de la représentation photographique. Certains peintres se demandaient, en effet, s'il fallait représenter la course du cheval à la manière de Théodore Géricault dans son *Derby d'Epson* (1821), sous la forme d'un « cheval volant ». Cette manière de représenter la course du cheval, les membres avant et arrière simultanément en extension, suggérait bien l'effet de la rapidité et était devenue une sorte de convention artistique. Mais on s'était depuis demandé si cette disposition des membres du cheval existait réellement à un moment donné du galop. La photographie seule apportera une réponse aux interrogations des peintres, en montrant que cette disposition des membres du cheval est seulement réalisée dans le cas d'un saut, par exemple lors de *la première battue du plané lors du franchissement d'une rivière.*³⁶³ Toutefois, malgré cette preuve apportée par la photographie, certains peintres, à la suite de Delacroix, continuaient à préférer l'esquisse pour suggérer le mouvement.³⁶⁴ C'est la trop grande exactitude de la photographie que Rodin condamnera également, au nom de « l'intensité expressive », et privilégiant une attitude

³⁶² *Idem*, p. 95.

³⁶³ A. Lejeune, « la polémique autour du cheval volant », in *La passion du mouvement au XIX e siècle*, Beaune, Musée Marey, 1991, p. 63.

³⁶⁴ *Les critiques reconnaissent au XIX e siècle la supériorité de l'esquisse sur tous les autres arts quant à l'expression du mouvement* (A. Rouillé, *op. cit.*, p. 80).

synthétique née de l'esprit de l'artiste à la vue, trop éphémère, d'un instantané.³⁶⁵ A l'inverse, d'autres artistes, tels Thomas Eakins³⁶⁶, s'emparèrent de la chronophotographie développée par Marey. En 1884 et 1885, il réalisa des chronophotographies d'hommes nus courant et sautant, qu'il considérait comme *une œuvre véritable, analogue à un dessin d'étude, dont il fallait soigner le cadrage*.³⁶⁷ Ses tableaux chronophotographiques soulignent un imaginaire de la représentation du mouvement, qui s'est développé grâce au dispositif photographique.³⁶⁸

b/ L'observation photographique de l'hystérie

D'autres procédures photographiques sont développées en relation avec la recherche scientifique, comme celle expérimentée par le photographe Albert Londe, qui rejoint le professeur Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière afin d'interroger les symptômes corporels de l'hystérie.³⁶⁹ Selon André Rouillé, comme pour Jules Marey, il s'agit pour Albert Londe d'*observer, sonder, mesurer (...) les corps : en extraire de nouvelles visibilitées, de nouveaux savoirs*.³⁷⁰ Il convient de remarquer toutefois que la valeur et la démarche de l'observation scientifique n'est pas identique dans les deux cas. Avant les écrits de Freud³⁷¹ (dont il sera le professeur), Charcot s'est en effet spécialisé dans l'étude de l'hystérie, par une méthode qui place « l'observation sur le vif » au fondement de la clinique. Mais cette méthode d'observation était alors concurrente de celle de la physiologie expérimentale, représentée par Claude Bernard et Jules Marey³⁷², qui construisent au contraire des « observations provoquées ». Par la comparaison d'un grand nombre de cas, Charcot entend élaborer le « type » de l'affection, son tableau clinique idéal en quelque sorte. Les démarches de Charcot et de Claude Bernard représentent ainsi deux pôles antagonistes de la recherche bio-médicale de la seconde moitié du XIX^e siècle : *Alors que Bernard vise à subordonner la pathologie à*

³⁶⁵ *Dans ses mouvements de danse, l'artiste saisit l'instant suprême où l'équilibre est atteint. Ces œuvres expressionnistes n'hésitent pas à déformer – s'il y a lieu – l'attitude pour atteindre à un maximum d'intensité expressive (Idem, note 133, p. 154).*

³⁶⁶ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 11.

³⁶⁷ *Idem*, note 95, p. 130.

³⁶⁸ Par ailleurs, ces décompositions du mouvement se retrouveront également chez Marcel Duchamp (« Nu descendant un escalier » en 1912) et dans certaines productions du mouvement futuriste italien en peinture.

³⁶⁹ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 10.

³⁷⁰ A. Rouillé, *op. cit.*, p. 96.

³⁷¹ Qui, dans une perspective opposée en psychothérapie, aujourd'hui commune, proposera de « privilégier la parole, et non seulement de mettre un filtre à son regard, mais de le négliger complètement ». Voir D. Bernard et A. Gunthert, *L'instant rêvé, op. cit.*, p. 102.

³⁷² *Idem*, p. 103.

*la physiologie, l'observation à l'expérimentation, Charcot ne cessera de défendre la clinique contre le laboratoire, le médecin contre l'homme de système.*³⁷³ Mais, autour de 1878, Charcot met au point un protocole à la fois clinique et expérimental, en recourant à l'hypnose, afin de provoquer artificiellement des états nerveux qui se développent spontanément chez l'hystérique. C'est dans ce contexte qu'Albert Londe commence à travailler avec Charcot, en 1882, afin d'enregistrer des manifestations de l'hystérie, de les analyser et de les décomposer. A cette fin, il réalise, à partir de 1883, un appareil chronophotographique à neuf, puis à douze objectifs. Son travail photographique, et surtout la façon dont il fut considéré par Charcot, permet cependant d'envisager les limites de la place de la photographie dans la pratique et la démarche scientifique. Ainsi, en dépit du fait que Charcot présentera en 1882 (lors de sa première leçon sur l'hystérie masculine) des photographies de Londe, il n'existe pas, dans son œuvre, un texte, ni une communication, ni une intervention motivée concernant ce médium. Albert Londe, en tant que photographe, écrira un ouvrage³⁷⁴ afin de faire reconnaître la photographie dans le milieu médical, énonçant un programme (qui lui est inspiré par le docteur Henri Legrand du Saulle³⁷⁵) qui restera pour sa plus grande part irréalisé. En effet, la photographie n'est pas directement utile à Charcot : *pour diagnostiquer l'hystérie, en déterminer les règles ou en dépister la simulation, Charcot use d'un catalogue soigneusement établi de « stigmates », ou symptômes typiques, de l'expérimentation hypnotique, enfin d'une batterie d'appareils enregistreurs qui, par la comparaison des tracés de la respiration, du rythme cardiaque ou de la contraction musculaire, permettent de reconnaître le caractère organique ou névrotique de divers troubles (...)* La photographie est tenue à l'écart des protocoles d'observation, d'expérimentation ou de vérification de l'hystérie. Elle ne peut offrir que deux fonctions : l'une muséale et l'autre pédagogique, qui rejoignent strictement l'usage du dessin.³⁷⁶ La photographie médicale n'est donc pas directement impliquée au XIX^e siècle dans la recherche scientifique. De plus, l'enseignement repose avant tout pour Charcot sur des leçons de choses, c'est-à-dire sur *la figuration vivante des épisodes remarquables d'une maladie par la présentation des malades.*³⁷⁷ Et ainsi, il convient de

³⁷³ *Idem*, p. 104.

³⁷⁴ A. Londe, *La photographie médicale*, Paris, Gauthier-Villars, 1892.

³⁷⁵ En 1863, H. Legrand du Saulle, évoque l'intérêt de la photographie lors d'une communication à la Société médico-psychologique : *on prendra le portrait de chaque malade curable à son entrée dans l'asile, puis à diverses époques de son affection mentale. La marche des accidents intellectuels sera fixée alors d'une façon frappante, et l'examen comparatif des épreuves successives permettra d'apprécier utilement l'étendue des progrès, l'état stationnaire ou la décroissance des phénomènes morbides* (cité par D. Bernard et A. Gunthert, *op. cit.*, p. 111).

³⁷⁶ D. Bernard et A. Gunthert, *op. cit.*, p. 113.

³⁷⁷ Selon Fulgence Raymond, cité par D. Bernard et A. Gunthert, *op. cit.*, p. 114.

souligner qu'*avant les photographies, l'outil principal de la pédagogie de Charcot demeure le corps vivant.*³⁷⁸ Certains psychiatres, tels Duchenne de Boulogne, avaient introduit l'usage de la photographie pour fixer des expressions. Mais il faut sans doute penser qu'à l'inverse, *la représentation de l'hystérie a besoin du corps. Traquant le spasme et la contracture, elle convoque, non la pose d'un visage immobile, mais le mouvement d'un corps vivant (...)* Incapable de rivaliser, dans l'espace de la leçon, avec la présence du corps et la manifestation de la crise, la photographie ne peut qu'opérer en son absence, sur le même plan que le dessin et l'exercice de description clinique, oral ou écrit.³⁷⁹ La pratique scientifique de la photographie se heurte donc, ici, à une autre conception déjà constituée de l'observation scientifique sur le vif, et au besoin de la clinique d'étudier les choses *in vivo*. Selon Denis Bernard et André Gunthert, *au-delà des divers modes de représentation (dessin, tableau, etc.), le plus sérieux rival de la plaque sensible reste le regard du clinicien. Derrière tout support, écrit ou visuel, celui-ci aperçoit un corps, identifie un cas, dégage un pronostic. Plus que jamais, il renvoie la photographie à son rôle de médium, de pure interface – d'autant plus transparente qu'elle aura été correctement exécutée.*³⁸⁰ De fait, la photographie est avant tout considérée, par la plupart des scientifiques, comme un ensemble d'images et moins, comme le souhaitent les photographes tels que Londe, en tant qu'elle développe un regard photographique qui aurait son rôle dans le processus d'observation. En conséquence, il faut aussi distinguer un « regard scientifique » (qui « identifie » et « dégage un pronostic ») et un regard photographique (qui se contente de « saisir » et de « rendre visibles les phénomènes »).

Il convient, dès lors, d'examiner également les usages non scientifiques de la photographie instantanée, afin d'envisager plus précisément ce qui a permis de qualifier le regard photographique lors de son apparition.

2.3.3 - Les expériences d'un regard photographique amateur

La commercialisation d'appareils légers et maniables, permirent aussi, surtout après 1890³⁸¹, l'apparition d'une pratique amateur, se caractérisant par une libération du « regard

³⁷⁸ D. Bernard et A. Gunthert, *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ *Idem*, p. 115.

³⁸¹ Selon André Rouillé, *il faut attendre 1890 pour que le gélatino-bromure devienne pratique courante* (A. Rouillé, *op. cit.*, p. 111).

photographique » : *aux amateurs (...), l'instantané offre des possibilités formelles extraordinaires, grâce auxquelles ils vont, délibérément ou non, transgresser les normes esthétiques, et inventer de nouvelles formes.*³⁸² Pouvant être utilisé en toute occasion, ou tenu à la main, l'appareil de photographie instantané dispense, en effet, de la pose et de la composition spatiale, empreintes de normes sociales et d'un code culturel, pour chercher avant tout, comme nous l'avons vu, à saisir les instants fugitifs de la vie. Dès lors, *les corps et les choses ne sont plus figés dans des poses statiques, conventionnelles. Et le cadre cesse d'être une surface d'enregistrement de poses, pour se transformer en opérateur d'un processus de saisie de phénomènes mouvants, impromptus et aléatoires.*³⁸³ De plus, les éléments photographiés, détachés de tout rapport à une durée, figurent ensemble sur le mode de la coexistence : *la force constative de l'image porte peu sur des objets précis du monde réel, mais bien davantage sur leur coïncidence dans un même espace ; elle porte sur la confrontation de deux objets à un moment précis – qui est celui où la photographie a été prise.*³⁸⁴ Dans cette traque de l'éphémère, *les coupes de la photographie instantanée sont souvent incontrôlées et fréquemment mutilantes, indistinctement pour les visages, les corps et les choses (...)* *Les instantanés des riches amateurs des années 1890 ne présentent plus des personnages centrés, isolés et immobiles, mais des scènes et des individus en action, souvent photographiés par surprise ou à leur insu.*³⁸⁵ En conséquence, puisque la photographie instantanée obéit à la logique du prélèvement (ou de la coupe d'un espace-temps), on peut souligner qu'elle semble promouvoir un temps homogène : *tous les instants sont égaux devant la prise de vue. Le temps, tel qu'il est mis en cause dans la pratique photographique, paraît homogène et morcelable.*³⁸⁶ On peut aussi affirmer que la photographie instantanée favorise un *phénomène de disjonction* entre l'opérateur et son modèle : *alors que, dans le protocole de la pose, les images étaient polarisées par la relation entre les modèles et l'opérateur, ce lien, qui charpentait les compositions, est brisé dans les instantanés où personnages et opérateurs semblent évoluer dans des univers étrangers l'un à l'autre.*³⁸⁷ La photographie instantanée véhicule ainsi d'autres désirs, qui habitent les regards photographiques : *voir sans être vu, dominer le temps en le réduisant à l'infime, saisir à l'improviste des éléments invisibles ou inaperçus de la vie réelle.*³⁸⁸ Chaque regard photographique peut alors être décrit comme un

³⁸² *Idem*, p. 114.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ D. Méaux, *op. cit.*, p. 28.

³⁸⁵ A. Rouillé, *op. cit.*, p. 114.

³⁸⁶ D. Méaux, *op. cit.*, p. 27.

³⁸⁷ A. Rouillé, *op. cit.*, p. 116.

³⁸⁸ J.-C. Gautrand, *op. cit.*, p. 233.

prolongement de la vue ordinaire, mais aussi comme une activité expérimentale, où l'individu teste sa capacité à accompagner le continuum changeant des apparences, afin de saisir, comme « au vol », l'éphémère et l'imprévu. Les amateurs s'essaient à la saisie rapide des corps dans des poses improbables, ou encore à la capture de l'instant suspendu.³⁸⁹ A partir de 1900, la photographie instantanée devient l'instrument pour enregistrer les innovations mécaniques du nouveau siècle. Jacques-Henri Lartigue essaie ainsi de photographier les premières courses automobiles ou les premiers vols d'aéroplanes, qui sont autant d'événements dans sa vie d'enfant.³⁹⁰ La photographie instantanée permet par suite un autre rapport perceptif au monde. Zola lui-même pratique la photographie en amateur et affirme : *A mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, resteraient inaperçus.*³⁹¹ Il rejoint ainsi l'opinion commune selon laquelle la photographie révèle les choses cachées, anodines mais inaccessibles à la vision normale. Selon Elvire Perego, on peut aller jusqu'à dire que, renouvelant leur rapport quotidien au monde, pour ces amateurs, *la photographie participe désormais d'un « monde de sensations » (Matisse), d'une forme de reconnaissance objective des états d'âme et de l'esprit des lieux.*³⁹² De même, la « photo-souvenir », où la famille s'aligne devant le haut-lieu touristique, s'il elle a valeur de preuve, est aussi « une tentative d'appropriation » : *elle est plus encore une sorte de rite de passage à un autre temps, une expérience grave qui met en présence la fragilité humaine et ce temps monumental – antérieur, historique – qui, dans la sensibilité collective, coïncide avec une sorte d'éternité.*³⁹³ Dès lors, les expériences des regards amateurs concernent bien le temps, mais échappent à la seule saisie de la vitesse. Au-delà du temps quantitatif et découpé en instants, c'est un dialogue entre le temps de l'existence et celui du récit que la photographie instantanée semble favoriser. D'un côté, la photographie valorise l'instant présent, le relie à des circonstances et à un contexte³⁹⁴ ; mais, d'un autre côté, *le cliché, qui célèbre le caractère éphémère de l'instant vécu, est profondément associé pour le photographe à l'expérience*

³⁸⁹ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 12.

³⁹⁰ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 13.

³⁹¹ F.-Emile Zola et Massin, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979, p. 11.

³⁹² E. Perego, « intimités et jardins secrets, l'artiste en photographe amateur », in M. Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, op. cit., p. 335.

³⁹³ *Idem*, p. 341.

³⁹⁴ *Toute personne qui examine la scène photographiée est convaincue de l'existence d'un contexte temporel – qu'elle ignore –. L'image, parce qu'elle est prélevée sur le réel, paraît nécessairement ancrée dans une continuité indéterminée – celle de la vie* (D. Méaux, op. cit., p. 32.)

*intérieure de la vie et de l'écoulement du temps.*³⁹⁵ Ainsi, pour Claude Nori et Gilles Mora, la photographie constitue *un amplificateur d'existence.*³⁹⁶

Par ailleurs, la photographie solennise les moments forts de la vie familiale et des loisirs³⁹⁷ et ressemble ainsi à une opération de mémorisation : *l'opérateur réalise, à partir de la scène présente, une représentation durable. Mais, dès que la photographie est prise, la scène enregistrée appartient au passé. Le photographe travaille donc dans la perspective d'un futur regard rétrospectif*³⁹⁸, non dans le présent, mais dans le futur antérieur.³⁹⁹ Cette fonction de mémorisation implique aussi que la scène représentée puisse être reliée au lecteur, qu'elle s'insère dans une continuité qui est formée par la mémoire de celui-ci.⁴⁰⁰

Enfin, alors que les premières décennies de la photographie avaient été marquées par une consommation d'images et par un savoir-faire réservé aux professionnels, la photographie instantanée en fait une pratique commune, un rite domestique, un objet de consommation. Avec le « moment Kodak », ces « usages sociaux » de la photographie ne se caractérisent pas d'abord par une esthétique, mais par l'apparition d'un nouveau cadre pratico-social pour la photographie : celle-ci se transforme en pratique commerciale de masse et en symbole d'une société de loisirs. Grâce à une stratégie commerciale qui mettait la photographie au sein de chaque famille⁴⁰¹, Eastmann contourna le marché des professionnels (allant même jusqu'à déprécier leur sérieux), afin de créer de toute pièce un nouveau marché. Comme le rappelle François Brunet, *c'est Eastmann qui, le premier, associa à ce qu'il appelait « le bloc-note photographique » les valeurs et les rites de la consommation, de l'intimité familiale et personnelle, de la vie et de la mémoire privées.*⁴⁰² Devenue désormais *un instrument de la mémoire et de la fantaisie ordinaires, quotidiennes*⁴⁰³, la photographie est ainsi associée dans la publicité des Kodak à un anti-intellectualisme.⁴⁰⁴ Par ailleurs, le « moment Kodak » peut aussi être décrit comme celui de l'apparition d'une nouvelle forme de socialité : le slogan

³⁹⁵ *Ibidem.*

³⁹⁶ Cité par D. Méaux, *ibidem.*

³⁹⁷ Cette thèse est développée par Pierre Bourdieu dans *la Photographie, un art moyen, op. cit.*

³⁹⁸ D. Méaux, *op. cit.*, p. 33.

³⁹⁹ *Le photographe ne travaille pas dans le présent mais dans le futur antérieur* (J.-F. Chevrier ; cité par D. Méaux, *ibidem*).

⁴⁰⁰ D. Méaux, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁰¹ *Eastmann fit avec constance et succès la promotion de la femme photographe, comme d'ailleurs de l'enfant photographe, les deux figures étant omniprésentes dans les réclames après 1900* (F. Brunet, *op. cit.*, p. 239.)

⁴⁰² *Idem*, p. 238.

⁴⁰³ *Ibidem.*

⁴⁰⁴ *Le mot, les consignes des réclames qui insistaient sur l'absence de « toute connaissance » requise pour réussir, les figures montrant la position aisée des mains sous la boîte, la boîte elle-même, lisse et compacte, et son fameux bouton, vestige extérieur d'une technique désormais cachée – tout cela signifiait très explicitement la mise hors jeu du savoir et du travail, l'avènement d'un nouveau loisir, d'une nouvelle liberté, symbolisée dans les réclames par les angelots et autres allégories ailées qui entouraient le Kodak* (*Idem*, p. 237).

« Appuyez sur le bouton, nous ferons le reste » peut ainsi symboliser l'émergence d'une nouvelle forme politique. *Au-delà de la photographie pour tous, ce slogan résumait le nouveau contrat social façonné par le capitalisme industriel, dans lequel l'entreprise relayait les institutions traditionnelles – et particulièrement l'instance politique – dans la gestion de la vie sociale et du progrès.*⁴⁰⁵ Le « moment Kodak » fut ainsi d'abord celui d'une mutation d'ordre sociologique, qui consacra l'amateur-consommateur en nouveau sujet de la photographie.

Mais, bien que ces nouveaux « usages sociaux » se développèrent indépendamment des normes esthétiques traditionnelles et de codes culturels appris, il semble exagéré de penser qu'avec l'instantané la photographie *dut abandonner son statut de forme artistique*⁴⁰⁶. François Brunet propose ainsi de penser plutôt que le « moment Kodak » (et le nouveau cadre pratico-social ainsi créé) *projette assez brutalement la photographie dans tous les aspects de la vie collective, y compris culturels, intellectuels et artistiques, au point de précipiter la définition de nouvelles esthétiques. Car si le moment Kodak marqua la fin d'une forme artistique primitive de la photographie, il contribua aussi directement à l'éclosion d'une forme artistique moderne.*⁴⁰⁷ Cette « forme artistique moderne » de la photographie s'affirmera en effet autour de la première guerre mondiale par une reconnaissance des caractéristiques spécifiques du médium photographique ; et notamment par l'identification de l'acte photographique comme coupe spatio-temporelle, qui est déjà à la base de l'utilisation du Kodak. On peut aussi aller jusqu'à affirmer, avec André Gunthert, que la photographie instantanée manifeste *l'invention d'une forme de la culture mineure*⁴⁰⁸ et pose en fait pour la première fois les bases d'une esthétique autonome de la photographie. Proposant d'envisager l'histoire de la photographie instantanée avant tout à partir des pratiques visuelles qu'elle permet, il souligne que cette notion, *en opposition avec celle de photographie posée, recouvre par hypothèse, pour les photographes du XIX e siècle, les conditions qui permettent d'enregistrer un sujet « sur le vif », sans préparation ni mise en scène préalable, dans la vérité de son apparition.*⁴⁰⁹ Appréhendée comme pratique, la photographie instantanée *ne décrit pas seulement une pose brève, mais son application à un certain type de sujet, dans*

⁴⁰⁵ *Idem*, p. 242.

⁴⁰⁶ Le raisonnement consiste à penser que si *n'importe qui, homme, femme ou enfant, pouvait prendre des photographies*, celles-ci *ne pouvaient guère être des œuvres d'art* (C. Ford (éd.), *The Kodak Museum : The Story of Popular Photography*, Bradford, National Museum of Photography, 1989, p. 64).

⁴⁰⁷ F. Brunet, *op. cit.*, p. 243.

⁴⁰⁸ A. Gunthert, « Esthétique de l'occasion », *op. cit.*, p. 80.

⁴⁰⁹ *Idem*, p. 65.

*certaines conditions de prise de vue.*⁴¹⁰ L'instantané permet ainsi de parler du développement, à travers les images, d'une « esthétique de l'occasion » : c'est alors en effet *la relative impréparation*⁴¹¹ qui confère aux images instantanées leur caractère d'authenticité. Et celle-ci interdit, par là-même, de les décrire à partir des exigences de la composition picturale. *L'appréciation des nouveaux sujets de l'instantané suppose, au préalable, un regard émancipé de la hiérarchie traditionnelle des pratiques picturales.*⁴¹² Cette émancipation, qui se déroulera d'abord sur le terrain des images, permet de considérer la photographie instantanée comme l'affirmation d'un genre spécifique, bien qu'elle ne s'accompagne pas d'un programme esthétique explicite. A l'image des innombrables instantanés de sauts ou de chutes des amateurs de la fin des années 1880 (sujets dont la composition est souvent absente), ces nouvelles images sont issues des *modèles de la représentation sur le vif*⁴¹³ et insistent désormais sur les capacités techniques de la photographie. *Plus que de se mesurer à des bolides rapides, que l'arrêt sur image de l'instantané semble paralyser, il s'agit dès lors pour les photographes d'inventer les sujets qui attestent par l'image des caractéristiques de la prise de vue.*⁴¹⁴ La production des images prend désormais *l'aspect d'une sorte de compétition sportive, vouée à la recherche de la performance iconographique, de la « prouesse photographique.*⁴¹⁵ Dès lors, avec l'instantané, il semble que *la technique est devenue l'instrument de la conquête de la légitimité esthétique du médium.*⁴¹⁶

2.3.4 - L'apparition d'une « photographie sociale »

Suite à la mise au point de la photographie instantanée, mais aussi des premiers flashes instantanés à la poudre de magnésium (la poudre Blitzlicht est commercialisée à partir de 1887⁴¹⁷), certains photographes américains, utilisent la photographie afin de témoigner « sur le vif » des conditions de vie déplorables de leurs contemporains. Le journaliste new-yorkais Jacob Riis, devant le peu d'effet de ses articles et de ses rapports adressés aux services de Santé de la ville, fut ainsi un des premiers à se servir de la nouvelle photographie instantanée

⁴¹⁰ *Ibidem.*

⁴¹¹ *Idem*, p. 76.

⁴¹² *Ibidem.*

⁴¹³ *Idem*, p. 80.

⁴¹⁴ *Ibidem.*

⁴¹⁵ *Idem*, p. 82.

⁴¹⁶ *Idem*, p. 84.

⁴¹⁷ Henri Van Lier, *Histoire photographique de la photographie*, op. cit., p. 31.

pour *mettre sous les yeux* du public la réalité sociale des taudis du *Lower East Side*⁴¹⁸, dans lesquels vivaient plus d'un million de personnes.⁴¹⁹ Ses photographies furent publiées dans le *Scribner's Magazine*, puis, en 1890, dans son livre *How the Other Half Lives (Comment vit l'autre moitié)*, qui rassemblait à la fois des gravures faites d'après photographies et des photogravures (dont la technique était récente).⁴²⁰ Ce « témoignage social » présente ainsi les immigrants entassés dans les immeubles crasseux (où on pouvait trouver plus de mille personnes à l'hectare), les travailleurs à domicile, la surpopulation des écoles, ou encore les hôtels-dortoirs à 25 cents la nuit. Ces images sans prétention artistique eurent un fort impact sur les hommes politiques⁴²¹ : la photographie démontra ainsi son pouvoir à favoriser des réformes sociales. Vingt ans plus tard (entre 1908 et 1921), Lewis Hine se lança à son tour dans une enquête de documentation sociale, au moyen d'une chambre 13 x 18 et d'un flash au magnésium, à la demande d'une organisation réformatrice : le Comité National du Travail de l'Enfance. Il était chargé de photographier, à travers tout le pays, les conditions de travail d'enfants âgés de 10 à 15 ans, que l'on estimait à deux millions.⁴²² Son but était de *rassembler les preuves photographiques que le réformateur publierait et qui atteindraient les groupes de pression des législateurs de l'Etat*.⁴²³ Enquêtant dans les mines de charbon, dans les filatures de coton, les grandes manufactures et les exploitations agricoles, il devait souvent surmonter l'hostilité des contremaîtres et des gardiens d'usine, puis mettre les enfants à leur aise face au flash au magnésium. Résultat d'un travail militant que l'on peut comparer à une croisade, ses images contribuèrent, en 1916, à renforcer la législation américaine en ce qui concerne le travail des enfants. Ainsi, avant 1914, une pratique photographique documentaire et sociale apparaît aux Etats-Unis comme moyen de pression politique. Cette « photographie documentaire » n'est cependant pas encore formalisée dans son style et recherchait avant tout

⁴¹⁸ La poudre de magnésium était indispensable, afin d'éclairer ces lieux vétustes et très sombres.

⁴¹⁹ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 14.

⁴²⁰ Lorsque Jacob Riis réalisa ses photographies des taudis new-yorkais, la photogravure pour reproduction dans la presse en était encore à ses balbutiements. Pour illustrer son article publié dans le *Scribner's Magazine* en 1889, il dut faire transcrire ses photographies en dessins qui furent ensuite reproduits sur bois. Cf. *La photographie documentaire*, Amsterdam, Time-Life, 1980, pp. 48-55.

⁴²¹ *On installa l'éclairage dans les couloirs des garnis. Un groupe d'immeubles, le Bend, fut démolit et remplacé par un jardin public. On construisit des terrains de jeux pour les écoles, les salles de classe furent ouvertes le soir aux réunions d'enfants et l'eau potable fut distribuée dans le quartier. Riis contribua à ces réformes en publiant sept livres, outre les articles de journaux, de presse périodique et les conférences qu'il donna. Il fut surnommé en son temps « le libérateur des taudis » (...) Des photographies où l'on voit des enfants désœuvrés, parmi les détritès et les gravats, contribuèrent au vote de lois sur la fréquentation scolaire obligatoire (...) Le travail à domicile, très répandu dans les années 1890, permettait aux employeurs de tourner la législation régulière sur les conditions de travail. Les photographies de Riis firent prendre conscience aux Américains de l'importance de ce procédé, qui empêchait les enfants de fréquenter l'école et leurs mères de s'occuper des plus jeunes (Ibidem).*

⁴²² Cf. notre illustration, annexe 1, p. 14.

⁴²³ *Idem*, p. 56.

l'honnêteté du témoignage. En marge de la photographie scientifique et des usages amateurs de la photographie, ces enquêtes ont contribué à l'affirmation d'une préoccupation éthique du « regard photographique », qui entend respecter les sujets photographiés et *faire la lumière* (selon l'expression de Lewis Hine) sur les conditions de vie de ceux qui sont privés de parole. La possibilité de ces enquêtes est enfin déterminée par les progrès des techniques d'impression des photographies dans la presse. Mais, bien que des machines rotatives typographiques (héliographiques ou offset) permettent d'imprimer des photographies vers 1880⁴²⁴, l'adoption de nouvelles méthodes de travail dans les journaux ne fut pas immédiate (en particulier en ce qui concerne la similigravure, qui devait la plupart du temps être réalisée à l'extérieur du journal). Ce sont ainsi surtout les magazines (hebdomadaires ou mensuels) qui publièrent des photographies avant 1914. Et la reproduction des photographies dans la presse quotidienne ne se développera réellement qu'à partir de 1910.⁴²⁵

2.3.5 - La critique de l'instantané par le mouvement pictorialiste

Le succès des appareils à main fut cependant aussi critiqué par ceux qui restaient attachés aux anciennes techniques photographiques. Leur idée de la photographie impliquait un savoir-faire, et les conduisit à condamner celle d'Eastmann, qui ne pouvait donner selon eux que des résultats médiocres. L'américain Alfred Stieglitz déclara ainsi à propos des années 1890 : *chacun mitraillait au petit bonheur la chance, se confiant au hasard pour obtenir quelque chose. Pour moi, cela ressemblait à un sport médiocre. J'avais été élevé dans l'idée du trépied, et de savoir attendre son heure pour faire ce que l'on entendait faire.*⁴²⁶ Stieglitz s'était en effet formé en Europe auprès du photochimiste Hermann Vogel et considérait que la photographie impliquait avant tout travail et patience. A la « manie de la photographie » et aux valeurs démocratiques du jeu et du loisir, promues par Kodak, Stieglitz opposait une compétence scientifique et technique, ainsi qu'une exigence esthétique. On peut tout d'abord, d'un point de vue sociologique, rattacher ce genre de critiques envers la nouvelle

⁴²⁴ La première photographie imprimée à paraître dans la presse fut publiée le 4 mars 1880 dans le *New York Daily Graphic* sous le titre *Shantytown (Bidonville)*. Cf. P.-J. Amar, *Le Photojournalisme*, Paris, Nathan, 2000, p. 34.

⁴²⁵ *L'utilisation massive de la photographie dans les quotidiens peut être datée des alentours de 1910 et son plein développement à la période qui suit la Première Guerre mondiale. Deux dates doivent être retenues : en France, en 1910, Pierre Laffite lance L'Excelsior, premier quotidien illustré de photographies ; mais il faut deux jours dans le meilleur des cas et de très gros frais pour imprimer ces images ; et à partir de 1919 L' Illustrated Daily News de New-York utilise réellement la photographie de façon régulière (Idem, p. 35).*

⁴²⁶ Cité par F. Brunet, *op. cit.*, p. 247.

photographie de masse, à une « logique de la distinction », telle qu'elle a été décrite par Pierre Bourdieu : pour celui-ci, *la définition sociale de la photographie tend à interdire son émancipation esthétique, ou restreint celle-ci à une quête de distinction typique de milieux aisés et cultivés, et d'individus affranchis du groupe familial ; la pratique « dévote » se constitue comme « négation de la pratique commune », et s'accompagne d'une « inflation rhétorique » de l'art et du sujet artiste, revendiquant sa liberté et trahissant sa « déviance » par rapport aux contraintes de l'automatisme et aux rites de la photographie familiale.*⁴²⁷ De fait, à l'instar de Stieglitz, des photographes qui avaient des prétentions artistiques contribuent, autour de 1890, à établir un partage entre une pratique « artiste » (ou sérieuse) et une pratique « rituelle » (et ludique). Ces photographes, qui s'affirment « pictorialistes »⁴²⁸, se donnent ainsi pour but d'élever la photographie au rang des beaux-arts, notamment par une attention particulière portée à la composition et à la matière de l'image.⁴²⁹ Ils se sont efforcés pour cela de mettre en place des concepts esthétiques, afin de légitimer la photographie comme moyen d'expression artistique. Puisant leurs références dans la tradition picturale, ils veulent aussi multiplier et enrichir les possibilités artistiques de la photographie. Ce mouvement photographique international peut ensuite également apparaître comme un refus de la photographie instantanée et plus généralement de l'industrie photographique. Ainsi, en ce qui concerne les pictorialistes français, Michel Poivert n'hésite pas à parler d'une attitude « antimoderne » : cet anti-modernisme *apparaît de manières multiples et conjuguées. La première est probablement le rejet des progrès techniques que propose l'industrie photographique. Ce refus est tel, dans leur pratique artistique, que celle-ci s'apparente à un véritable artisanat : le pictorialiste renonce aux papiers préparés, aux émulsions argentiques, à l'instantané souvent, aux optiques corrigées, aux appareils au maniement simplifié. Les pictorialistes français préfèrent à cette modernité le choix d'un support noble (papier japon par exemple), la sélection d'optiques rudimentaires, ou bien calculées pour conserver certaines aberrations fournissant un flou contrôlé ; ils préfèrent encore une chimie à base de pigment et de bichromate héritée des inventions d'Alphonse Poitevin dans les années 1860, et usent souvent d'une chambre encombrante.*⁴³⁰ Conjointement, souhaitant réaliser avant tout

⁴²⁷ *Idem*, p. 245.

⁴²⁸ L'appellation même de « pictorialisme », empruntée à l'anglais, s'appuie sur le sentiment de réaliser un « tableau » qui ne se borne pas à représenter quelque chose, à fixer un événement, mais restitue les données de la réalité observable sous une forme unique, spécifique à un art pictural (P. C. Bunnell, « pour une photographie moderne, renouvellements du pictorialisme », in M. Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie, op. cit.*, p. 312).

⁴²⁹ Cf. annexe 1, pp. 16-17.

⁴³⁰ M. Poivert, « une avant-garde sans combat, les antimodernes français... », in *La photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918*, cat. expo., Rennes-Paris, Point du Jour / Musée des beaux-arts de Rennes, 2005, p. 31.

des œuvres d'art, les pictorialistes cherchent à nier toute référence au temps ou au contexte de la prise de vue et s'opposent au *constat photographique du monde tel qu'il est*.⁴³¹ Pour cela, ils favorisent avant tout *la perception subjective de l'artiste, véhicule d'une sensation, que l'image vise à exprimer*.⁴³² Les pictorialistes développent ainsi une création photographique fondée sur l'interprétation subjective. *Se comprenant comme un mouvement critique de cette reproduction du réel soucieuse d'objectivité, les pictorialistes s'intéressèrent à la perception intuitive et à l'interprétation subjective de leur environnement*.⁴³³ Certains pictorialistes n'hésitent pas à *altérer le cliché afin de supprimer les détails superflus et de généraliser le motif*⁴³⁴, afin de traduire leur vision. Se démarquant ainsi d'une photographie de masse dominée par des « sujets » (tels que la famille, le monde moderne, les loisirs), les pictorialistes prônent un traitement poétique de l'image, à la manière des écrivains et peintres symbolistes, avec lesquels ils sont en relation. *Au fond, les photographes procèdent par leur rapport particulier à la réalité à une reconstruction de celle-ci : la prétendue représentation de la réalité, qui est nécessairement conditionnée par leur médium spécifique, doit servir à transfigurer les choses de façon poétique*.⁴³⁵ Comme les symbolistes, les pictorialistes rejettent leur époque positiviste, afin de se tourner vers une métaphysique atemporelle du symbole et une exploration de leur intériorité, plutôt que vers la saisie des événements.⁴³⁶ *« Ce que l'on vise, c'est le moment ennobli, par opposition à l'instant anecdotique, et cela passe par l'affirmation des conditions de vie et des idéaux d'un milieu spécifique. Affichant un intérêt pour la vie privée semblable à celui des dandys, des sujets d'ordre affectif et sensuel, comme les enfants, le nu, la religion et la musique, sont parmi les plus fréquents. Ici encore, l'anecdote doit être dépassée, transfigurée pour devenir symbole, exprimant souvent une prétention synesthésique non négligeable*.⁴³⁷ Réagissant ainsi à la photographie instantanée, les pictorialistes prennent plus généralement position contre la réduction de la photographie à un simple enregistrement mimétique du présent, au profit d'une technique intellectualisée : *l'instantané est contré par la mise en scène de l'atmosphère et de la pose, réduite à l'essentiel, visant une simplification qui s'apparente parfois à l'abstraction (cadrage, contraste, tons) (...) Chaque artiste accomplit pour son propre compte une réception individualisée, qui est en même temps une transformation et qui mène,*

⁴³¹ K. Lowis, « les conceptions esthétiques des pictorialistes européens », in *la photographie pictorialiste en Europe*, op. cit., p. 48.

⁴³² *Idem*, p. 49.

⁴³³ U. Pohlmann, « Symbolisme et pictorialisme », in *La photographie pictorialiste en Europe*, op. cit., p. 89.

⁴³⁴ K. Lowis, op. cit., p. 49.

⁴³⁵ *Idem*, p. 50.

⁴³⁶ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 16.

⁴³⁷ *Idem*, p. 51.

conformément aux programmes éducatifs affichés, à une nouvelle création (...) Le regard, dont la subjectivité est soulignée, opère à travers l'objectif, une introspection (limitée par la matérialité du pigment), projetée vers l'extérieur.⁴³⁸ Mais il faut souligner que ce « regard » est davantage une interprétation de l'image que l'exercice de la seule prise de vue : *pour les pictorialistes la créativité ne se situe pas au niveau de la prise de vue, et donc de la vision des choses, mais dans le travail effectué sur l'image matérielle, indépendamment des données observables.*⁴³⁹ Les pictorialistes se singularisent en effet par un soin tout particulier apporté à la réalisation des épreuves, pour lesquelles ils recourent eux-mêmes à des procédés pigmentaires. Ces procédés, techniquement difficiles à mettre en œuvre, garantissent cependant *le résultat le plus antimoderne de la photographie : la production d'une épreuve unique, parce que dépouillée avec l'intervention de la main, indifférente en cela au principe même de la reproductibilité qui fait le propre de la modernité photographique.*⁴⁴⁰ S'opposant ainsi aux méthodes professionnelles, et surtout aux laboratoires, les pictorialistes explorent des procédés précieux, dont la gomme bichromatée est sans doute le plus caractéristique. Accentuant l'effet granuleux et flou de l'image, ces procédés de tirage participent pleinement de l'identification de l'épreuve photographique à *un voile que l'on aurait jeté (ou omis d'ôter ?) sur la réalité.*⁴⁴¹ Pour Lewis, *le flou est ce voile d'une époque qui voit de plus en plus clair et qui cherche l'invisible.*⁴⁴² Fonctionnant comme un indicateur stylistique, le rendu flou des traitements pictorialistes indique alors une intention expressive, qui veut se détourner de la représentation objective du réel extérieur, c'est-à-dire de la représentation scientifique que symbolise la photographie instantanée. Ainsi, paradoxalement, les pictorialistes ambitionnent de représenter une vision intériorisée au moyen du médium photographique, mais en tentant toutefois d'effacer *tout ce qui pouvait apparaître comme trop scientifique dans le tirage, oubliant ce qui fait l'originalité de la photographie : sa précision.*⁴⁴³ Robert Demachy⁴⁴⁴, chef de fil du pictorialisme français, déclara ainsi : *Peut-être nous accusera-t-on d'effacer ainsi le caractère photographique ? C'est bien notre intention.*⁴⁴⁵ Cette recherche d'une vision non moderne a également été décrite comme la recherche d'une vision plus authentique, qui s'est caractérisée, notamment chez les pictorialistes anglais, par un privilège

⁴³⁸ *Ibidem.*

⁴³⁹ P. C. Bunnell, *op. cit.*, p. 315.

⁴⁴⁰ M. Poivert, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁴¹ K. Lewis, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁴² *Ibidem.*

⁴⁴³ P. Daum, « unité et diversité du pictorialisme en Europe », in *La photographie pictorialiste en Europe, op. cit.*, p. 16.

⁴⁴⁴ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 17.

⁴⁴⁵ Cité par P. Daum, *ibidem.*

du sujet (souvent campagnard) au détriment du traitement. Cette autre tendance du pictorialisme prend appui sur les écrits de Peter Henri Emerson⁴⁴⁶, qui s'éleva, dès les années 1880, contre toute manipulation photographique. Il fut ainsi le défenseur d'une esthétique fondée sur l'honnêteté et la simplicité, inspirée de l'impressionnisme français et recherchant une « vérité photographique ». Dans son ouvrage *Naturalistic Photography* (1890), il théorisa le retour à ce qu'il croyait être « une vision oculaire », plus nette au centre de l'image et légèrement floue sur les pourtours.⁴⁴⁷ On peut enfin mentionner, au même titre que sur les peintres à partir de 1860, une influence du « japonisme » sur certains photographes pictorialistes.⁴⁴⁸ C'est alors bien une intention esthétique que les pictorialistes veulent développer. *Cette influence se traduit dans la photographie par le gros plan, la découpe, l'utilisation de noirs absolus, l'isolement des figures, les arabesques, la composition en diagonale ou encore le format en kakemono (...) Le japonisme qui représentait alors la modernité leur permit d'abandonner la perspective traditionnelle pour dégager une nouvelle esthétique.*⁴⁴⁹ On peut cependant noter une évolution importante dans le mouvement pictorialiste américain, qui s'oriente d'abord, autour de 1910, vers des sujets photographiques plus modernes : comme les autres arts en cette période s'éloignent des idéaux intemporels pour s'intéresser davantage à la réalité urbaine, *dès la fin des années 10, toute la production pictorialiste gravite autour de la grande ville, symbole de la technique et de la politiques modernes.*⁴⁵⁰ Mais, après 1910, Stieglitz va jusqu'à prôner l'abstraction et l'absence de sujet : *il me semble maintenant que l'art contemporain consiste dans l'abstrait (sans sujet) comme Picasso, etc., et le photographique. Ce qu'on appelle l'art photographique, pratiqué avec un appareil photo ou avec un pinceau, n'est pas l'art le plus noble. Tout comme nous sommes devant le seuil d'une nouvelle ère sociale, nous sommes dans l'art devant un nouveau moyen d'expression, le moyen authentique (l'abstraction).*⁴⁵¹ Selon Bunnell, *l'influence japonaise*

⁴⁴⁶ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 16.

⁴⁴⁷ M. Frizot, *histoire de voir, op. cit.*, t. II, p. 58.

⁴⁴⁸ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 17. Diffusé par Whistler, qui l'intègre véritablement à sa peinture dès 1860, la « manière japonaise » influence par exemple Monet, Toulouse-Lautrec, Gauguin, et Van Gogh. Se distinguant d'une manifestation de fantaisie et d'exotisme (comme le fut la *chinoiserie* des XVII^e et XVIII^e siècles), en cela que le japonisme féconda une nouvelle manière de représenter l'espace d'une manière plus indéfinie, avec par exemple de larges étendues et des lignes d'horizon très haute ; mais marqua aussi les peintres par la fraîcheur et l'éclat des couleurs, comme par une autre forme de composition. L'art japonais enseigne à Monet comment résoudre le problème qui le préoccupe : combiner et concilier le modelé, la représentation en relief avec *la surface plane, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblée*, comme l'énoncera Maurice Denis (Voir H. Honour et J. Fleming, *histoire mondiale de l'art*, Paris, Bordas, 1988, pp. 552-553.)

⁴⁴⁹ P. Daum, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁵⁰ P. C. Bunnell, *op. cit.*, p. 317.

⁴⁵¹ A. Stieglitz, lettre du 1^{er} octobre 1912 à H. Kühn, citée par P. C. Bunnell, *op. cit.*, p. 319.

(...) favorise l'orientation des pictorialistes vers des compositions plus abstraites.⁴⁵² Mais il convient cependant de noter selon lui que *ce formalisme croissant n'est jamais qu'une autre manifestation de la qualité d'objet assignée à l'image, qui constitue l'un des grands principes du pictorialisme depuis le début.*⁴⁵³ S'il y a une rupture dans l'histoire du pictorialisme, elle se situe donc d'abord dans la fin de l'esthétique symboliste telle qu'on la concevait depuis les années 1890. *A mesure que le modernisme des langages picturaux – tels que cubisme et futurisme – se propage, les photographes s'écartent du symbolisme littéraire et de la relation de faits historiques.*⁴⁵⁴ Cette rupture apparue autour de 1910 se prolonge cependant par un « radicalisme novateur » chez quelques photographes : sur ce point, c'est encore Stieglitz qui précise l'évolution en reconnaissant que *le plus sûr moyen de donner un nouveau souffle à la photographie est de miser sur sa spécificité, en la différenciant nettement de la peinture abstraite, où il n'y a plus de sujet identifiable.*⁴⁵⁵ Le recours aux « spécificités du médium photographique » doit dès lors s'opposer pour Stieglitz à ce qui relève de « l'interprétation picturale ».⁴⁵⁶ Avec « Par la fenêtre » ou encore « le *Steerage* », en 1911, Stieglitz propose une expression photographique qui repose sur *la seule efficience des qualités « pures » du médium, sans remaniement : cette conception de l'art photographique recevra le nom de « straight photography »* (que l'on peut traduire par photographie directe ou photographie pure).

2.3.6 - La critique de la représentation artistique avant 1920

Plus généralement, ce sont les influences des mouvements artistiques contemporains de la photographie instantanée qu'il convient d'étudier, afin de comprendre la culture visuelle des photographes dans les années qui précèdent la première guerre mondiale. Au-delà des mouvements artistiques qui influencèrent les photographes pictorialistes, il semble intéressant d'examiner les différentes révolutions artistiques qui se succèdent entre 1880 et 1919, et les positions qu'elles développent sur la perception en général, dans la mesure où les débats sur l'art nourrissent également la culture visuelle et peuvent influencer la formation de regards photographiques particuliers. Selon Bunnell, autour de 1910, *la nouveauté de la perception*

⁴⁵² P. C. Bunnell, *ibidem*.

⁴⁵³ *Idem*, p. 320.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Idem*, p. 320.

⁴⁵⁶ Cf. quelques exemples de cette recherche des spécificités du médium, annexe 1, pp. 18-19.

*est ce qui caractérise l'avant-garde moderne.*⁴⁵⁷ A partir de l'impressionnisme, il semble en effet possible de repérer dans l'art un intérêt réflexif pour les mécanismes mêmes de la perception, qui peut être décrit comme une influence de la photographie sur l'art : le peintre impressionniste *regarde fonctionner les mécanismes de son regard avec une attention très vive et une jouissance fascinée.*⁴⁵⁸ L'intérêt de l'impressionnisme est aussi qu'il oblige le spectateur à un *travail de reconstruction synthétique*⁴⁵⁹, déplaçant ainsi son attention vers l'activité même de la perception. De plus, cette critique impressionniste ne concerne pas seulement la perception des formes et de l'espace, mais aussi le temps de la perception : *si la peinture impressionniste a été influencée par la façon dont la photographie traite l'espace et la lumière, elle a été bien davantage influencée par la façon dont celle-ci traite le temps.*⁴⁶⁰ Selon Edmond Couchot, *comme la photographie, l'impressionnisme est un art de l'instant qui cherche à fixer – sans figer – le mouvement.*⁴⁶¹ Voulant représenter « l'impression première » que reçoit la rétine de l'oeil, l'art impressionniste peut alors être présenté comme un art qui renvoie à l'expérience empirique de la perception, *branchant la perception sur elle-même et non sur l'objet peint, secondaire.*⁴⁶² Mais l'impressionnisme se poursuit aussi par une étude des unités perceptives, influencée notamment par les travaux sur la décomposition chromatique de Chevreul⁴⁶³ : avec les néo-impressionnistes, cette recherche esthétique se transforme en théorie, afin de déterminer le *plus petit élément coloré et spatial qu'est la touche de couleur pure.*⁴⁶⁴ Ainsi, avec Signac, la technique, dite du « divisionnisme » ou du « pointillisme » (*quand la division se réduira au point*) visait à *obtenir toutes les teintes du prisme et tous les tons à partir du mélange optique de pigments purs.*⁴⁶⁵ Cependant, si l'impressionnisme et le néo-impressionnisme renouvelèrent « la vision

⁴⁵⁷ P. C. Bunnell, *op. cit.*, p. 319.

⁴⁵⁸ E. Couchot, *De l'optique au numérique, op. cit.*, p. 93.

⁴⁵⁹ *Le peintre associe le spectateur à l'acte de figuration (Ibidem).*

⁴⁶⁰ *Idem*, p. 94.

⁴⁶¹ *L'acte de figuration photographique se fonde sur une nouvelle perception du temps, l'instantané, cette coupe nette dans la continuité du flot temporel qui se cristallise. L'énergie lumineuse se transforme effectivement en cristaux d'argent (Ibidem).*

⁴⁶² *Ibidem.*

⁴⁶³ Le chimiste Eugène Chevreul publie en 1839 *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture*, dans lequel il entend démontrer que la couleur n'est pas le propre des objets et que le monde visuel que perçoit l'œil est fait de contrastes, de différences entre des couleurs et entre des sources chromatiques (cf. *Idem.*, p. 92).

⁴⁶⁴ *Idem*, p. 95.

⁴⁶⁵ *Il fallait, pour y réussir, séparer les éléments entrant dans la constitution de l'espace figuratif, les couleurs locales et d'éclairage, et leurs réactions, équilibrer d'autre part ces éléments et leurs proportions (« selon les lois du CONTRASTE, de la DEGRADATION et de l'IRRADIATION »), choisir enfin une touche proportionnée à la dimension du tableau. La théorie se veut scientifique : les néo-impressionnistes sont les premiers artistes à souhaiter une liaison entre l'art et la science. Leur ambition était de substituer une méthode rationnelle à la pure mais empirique intuition des impressionnistes, qu'on accusait de n'être que des « rétinien », voire des « acéphales », disait Gauguin (Ibidem).*

picturale », ils ne changèrent pas le cadre spatial de la représentation : comme le note Pierre Francastel⁴⁶⁶, avec les impressionnistes, *l'espace [figuratif] reste toujours celui de la peinture du Quattrocento. Le paysage ou la scène sont encore vu à travers la fenêtre d'Alberti ou la vitre de verre de Vinci.*⁴⁶⁷ Avec Edmond Couchot, il est ensuite possible de repérer un autre renouvellement des positions artistiques liées à la perception avec Paul Cézanne et le cubisme : *Cézanne réintroduit dans la peinture une géométrie, mais cette géométrie n'est plus la « belle » géométrie linéaire classique, c'est une géométrie volumique. L'espace n'est plus perçu, ni conçu comme un tout homogène, mais comme une juxtaposition d'éléments tridimensionnels simples : sphères, cônes, cylindres.*⁴⁶⁸ Cézanne renouvelle alors le lien qui unit l'espace perçu et l'espace représenté. Il effectue en effet, selon Couchot, une « mise à plat » de l'espace, *non par projection optique sur le plan de la représentation, mais par « développement » de chaque fragment.*⁴⁶⁹ Avec Cézanne, puis avec le cubisme, c'est l'espace perspectif qui est anéanti : *le plan de projection est devenu un plan d'écrasement. C'est l'objet lui-même qui vient se jeter contre le tableau, et non plus les rayons lumineux qui en émanent.*⁴⁷⁰ Dès 1907 et 1908, les premiers tableaux cubistes de Picasso et de Braque introduisent ainsi une rupture dans la manière de représenter l'espace. Selon Couchot, cette rupture peut s'expliquer comme le résultat d'une *accélération exceptionnelle des processus de fragmentation de l'espace et du temps dans les technologies*⁴⁷¹, qui va de la chronophotographie de Marey au cinématographe des frères Lumières (1895). Ces processus de fragmentation de l'espace et du temps introduisent selon lui une autre conscience de la représentation (*darstellung*), à partir d'une multiplication des points de vue : *l'image mobile du cinéma apporte une expérience du temps, de sa fragmentation analytique et de sa recomposition synthétique, à laquelle l'image picturale fixe ne donne pas accès. La prise de vue photographique d'un objet le fait voir sous la forme d'une succession de photogrammes comme une multiplicité d'aspects d'une même chose. Marcel Duchamp traduira cette vision dans les différentes versions de son Nu descendant un escalier ; le futurisme devra aussi*

⁴⁶⁶ Cf. 1. 2., section « la critique du regard par la peinture », p. 97.

⁴⁶⁷ E. Couchot, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁶⁸ *La touche constructive est la grande invention plastique de Cézanne. Elle permet au peintre d'effectuer sur le volume un travail comparable à celui que l'impressionnisme avait fait sur la couleur, un travail de décomposition fragmentaire et de reconstitution, non plus de la couleur, mais de l'espace. Elle réalise la synthèse de la couleur et du volume dans un même fragment ; elle organise le passage de la forme au volume, de la couleur à la forme. Elle est modulation, selon le terme de Cézanne, de l'espace et non plus modelé de l'objet-modulation, c'est-à-dire codage et décodage de l'espace par quantité discrètes et franchement rompues qui s'exposent pour elles-mêmes (Ibidem).*

⁴⁶⁹ *Idem*, p. 99.

⁴⁷⁰ *Idem*, p. 100.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

*beaucoup au cinéma.*⁴⁷² Le cubisme, qui se caractérise d'abord par la multiplication des points de vue, peut aussi être présenté, dans les années précédant la première guerre mondiale, la prise de conscience d'*un art de la pensée figurative affirmée dans son autonomie et dans sa spécificité.*⁴⁷³ Le cubisme influencera certains photographes, comme par exemple Alvin Langdon Coburn⁴⁷⁴, qui réalise ses « vortographies » en 1917, abstractions lumineuses obtenues à l'aide d'un dispositif proche du kaléidoscope, qui éliminent la référence au point de vue unique de la perception perspectiviste, et qui feront dire à Ezra Pound que *l'appareil photo est libéré du réel.*⁴⁷⁵ Et, dès 1910, Stieglitz (qui exposa les peintres cubistes dans sa galerie new-yorkaise 291 avant la première guerre mondiale), tente également de s'inspirer du cubisme pour renouveler la création photographique. Toutefois, il s'agit alors surtout, à partir d'un sujet réaliste, d'insister sur le cadrage et des formes sorties de leur contexte : *Il prend pour point de comparaison le langage plastique révolutionnaire introduit par les cubistes et tente d'obtenir des effets analogues, quoique différents, grâce aux ressources offertes par la seule photographie.*⁴⁷⁶ Cette influence du cubisme laisse apparaître une influence de la peinture sur le travail des photographes d'un type nouveau, qui se distingue nettement de l'influence qui s'était fait sentir auparavant dans les recherches pictorialistes de la fin du XIX e siècle. Plus qu'un rendu plastique, des règles de composition, ou toute autre grammaire d'un style lié à l'image, c'est le « regard photographique » qui semble concerné. Le cubisme suggère aux photographes une « démarche photographique » affranchie de la « vision perspectiviste » du Quattrocento. Indépendamment du sujet photographié, réaliste ou abstrait, c'est un « regard photographique » qui semble alors engagé. John Pultz souligne que le cubisme analytique fut *entrevu [par les américains] comme une recherche philosophique de*

⁴⁷² *Idem*, p. 101.

⁴⁷³ *Le cubisme, bien qu'il se soit voulu un art qui refusait la réflexion, évitant la contagion des idées, est le contraire d'un art « acéphale » où tout est contenu dans l'impression première. C'est un art qui pense, qui analyse, qui synthétise, qui abstrait – encore qu'il ne soit pas encore un art abstrait –, mais avec ses moyens propres, c'est un art de la pensée figurative affirmée dans son autonomie et sa spécificité ; il démontre avec une rigueur et une élégance quasi mathématique que la pensée n'est pas le propre exclusif du langage. L'extraordinaire explosion des arts à partir du cubisme ne se comprend que par cette prise de conscience – de conscience figurative – du peintre qui est sujet peignant, non plus parce qu'il peut se peindre lui-même dans un miroir et saisir ses propres traits, du bout du cône de son regard, mais parce qu'il se heurte au réel dans une sorte de télescopage, d'accident violent, qui brise l'espace (...) le cubisme exprime un changement de perception et de représentation/présentation non seulement de l'espace, mais du temps. Le temps d'une toile cubiste est un temps brisé, comme son espace, en une multitude de fragments (d'instant) juxtaposés* (*Idem*, p. 104).

⁴⁷⁴ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 20.

⁴⁷⁵ Cité par Peter C. Bunnell, « Pour une photographie moderne, renouvellements du pictorialisme », in M. Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, op. cit., p. 326.

⁴⁷⁶ Peter C. Bunnell, op. cit., p. 324.

la connaissance.⁴⁷⁷ De Zayas, directeur de la *Modern Gallery* de New-York, soutint ainsi en 1913 que la photographie n'était pas « expressive » mais « vraie ».⁴⁷⁸ La même année, il fut ainsi conduit à distinguer la « photographie artistique » et la « photographie directe » (ou encore « photographie pure ») : alors que la photographie d'art cherchait à plaire et à transmettre une émotion, la photographie directe se libérait à la fois du sujet et des systèmes de représentation, appliquant « la recherche libre et objective » pour arriver à la « compréhension de l'objet » : *Photography, pure photography, is not a new system for the representation of Form, but rather the negation of all representative systems, it is the means by which the man of instinct, reason and experience approaches nature in order to attain the evidence of reality (...) Photography is the experimental science of Form. Its aim is to find and determine the objectivity of Form.*⁴⁷⁹ Influencé par ces propos, vers 1915, Stieglitz ne se demandait plus si la photographie était ou non de l'art, il l'appréciait au contraire comme un moyen d'extérioriser la vérité par l'exploration minutieuse des surfaces et des significations sous-jacentes.⁴⁸⁰ Il s'efforça dès lors d'éliminer la tendance à l'expressivité, qui caractérisait encore ses vues urbaines, depuis 1910, mais n'atteint l'objectivité parfaite qu'au début des années trente.⁴⁸¹ La véritable « percée de la photographie pure » fut surtout le résultat, selon Pultz, des expériences cubistes menées entre 1914 et 1917 par Paul Strand⁴⁸², Charles Sheeler et Morton Schamberg : *Strand aplatissait l'espace pictural et défamiliarisait le sujet pour représenter des formes pures nettement découpées*⁴⁸³, des compositions *abstraitement expressives*.⁴⁸⁴ Si le cubisme analytique, peut avoir été compris alors comme *une recherche philosophique de la connaissance*, c'est sans doute en cela qu'il s'attache également à une décomposition plastique des formes, par opposition à l'ancienne esthétique symboliste, fondée sur l'interprétation subjective de l'artiste. La « philosophie de la connaissance » que ces photographes y ont perçu semble alors pouvoir être comprise selon plusieurs directions : elle peut être comprise comme une philosophie d'inspiration cartésienne (qui revendique la mise à jour d'une vérité évidente par l'analyse⁴⁸⁵), mais aussi comme une philosophie

⁴⁷⁷ J. Pultz, « Austérité et clarté, la nouvelle photographie aux Etats-Unis, 1920-1940 », in M. Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, op. cit., p. 477.

⁴⁷⁸ M. De Zayas, « Photography », in *Camera Work*, n°41, janvier 1913, p. 17 ; cité par J. Pultz, *ibidem*.

⁴⁷⁹ M. De Zayas, « Photography and Artistic-Photography », in *Camera Work*, n°42-43 (avril/juillet 1913); reproduit dans *Camera Work, the complete illustrations 1903-1917*, Cologne, Taschen, 1997, p. 709.

⁴⁸⁰ J. Pultz, op. cit., p. 478.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² Cf. notre illustration, annexe 1, p. 18.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ *Idem*, p. 480.

⁴⁸⁵ Selon le *Discours de la méthode* de Descartes, la recherche de la vérité implique : de n'admettre pour vrai que ce qui se présente avec évidence à l'esprit, de décomposer chaque difficulté en autant de parties qu'il est

expérimentale ou comme une philosophie empiriste⁴⁸⁶ : *the photographer puts himself in front of nature, and without preconceptions, with the free mind of an investigator, with the method of an experimentalist, tries to get out of her a true state of conditions.*⁴⁸⁷ En définitive, cette recherche d'une connaissance plus « objective », semble devoir se comprendre surtout comme un face à face maîtrisé, qui est une simple « confrontation » du photographe avec la nature (par opposition aux manipulations que l'artiste pictorialiste ajoute à son enregistrement de la nature). Par ailleurs, le but du photographe est de représenter la nature extérieure (« *to represent something that is outside of himself* », dit De Zayas), de la connaître (« *the aim of the photographer is knowledge* », selon De Zayas) et de l'exprimer sous une forme objective (« *the photographer expresses, so far as he is able to, pure objectivity* », selon De Zayas). Il s'agit ainsi bien plutôt d'une recherche impersonnelle⁴⁸⁸ et à aucun moment De Zayas ne parle d'un « regard photographique ». Cependant, bien que cette recherche du photographe moderne ne soit pas définie en termes visuels, il semble bien que, dépouillée de toute préconception intellectuelle et évitant toute manipulation *a posteriori*, l'activité du photographe ainsi envisagée doit se concentrer dans une expérience de la vue ou du regard, qui est ici comme évoquée « en creux ». Afin d'expliquer pourquoi une telle expérience visuelle n'est pas nommée ici, on peut d'abord émettre l'hypothèse que le regard photographique était alors considéré comme parfaitement transparent et, comme tel, ne présentait pas d'intérêt pour les photographes. On peut aussi émettre l'hypothèse que cette absence est liée à la volonté même de l'auteur d'éviter toute assimilation de la photographie directe à la « vision picturale », définie par le peintre Max Weber.⁴⁸⁹ Plus certainement, on peut aussi penser que la réflexion photographique, même inspirée d'une remise en cause du point de vue en art par le cubisme, était en 1910 essentiellement une réflexion moderniste sur l'image photographique et sur ses qualités plastiques issues de la technique : *L'authenticité et*

nécessaire pour mieux la résoudre, d'établir des enchaînements logiques entre ces éléments et de vérifier que tous les éléments ont bien été considérés.

⁴⁸⁶ La philosophie empiriste de la connaissance, de Locke ou de Hume, se caractérise par la négation des « idées innées » de Descartes et par une présentation de l'esprit comme « table rase », qui ne contient aucune préconception.

⁴⁸⁷ M. De Zayas, *op. cit.*, p. 709.

⁴⁸⁸ De Zayas, dans le même texte, parle d'une *recherche libre et impersonnelle* (« free and impersonal research »).

⁴⁸⁹ Cette notion est mentionnée par P. C. Bunnell. A propos de l'emploi par les pictorialistes d'un objectif « pictural », favorisant le flou, il note : *bientôt, l'objectif « pictural » est qualifié d'objectif d' « atmosphère ». Son utilisation devient emblématique d'un conflit qui oppose, depuis 1910 et même avant, les tenants du rendu fidèle aux adeptes de l'image floue. Ce débat, qui tourne autour de la structure optique de l'image et de la notion de « vision picturale » définie par Max Weber, est alimenté par certaines contradictions présentes dans la pensée de nombreux critiques et spectateurs* (P. C. Bunnell, *op. cit.*, p. 316). Il est possible de penser que cette « vision picturale » désigne ici la primauté d'une préconception, comme dans l'art de la peinture, par opposition à l'objectivité de la photographie directe.

*le pouvoir de la photographie pure provenaient de l'esthétique moderniste naissante, qui valorisait le documentaire, la mécanique, la technologie, ainsi que le formalisme. Les photographies pures dévoilent volontairement leur origine mécanique. Composées de fragmentations du champ visuel, elles sont tirées sans autre restriction à partir de négatifs très nets, le plus souvent sur papier brillant, afin d'exploiter entièrement l'échelle des valeurs photographiques, des noirs les plus riches aux blancs les plus éclatants.*⁴⁹⁰

2.3.7 – Les modifications du regard photographique liées à l'apparition de la photographie instantanée (1880-1914)

Comparé à ceux de la période antérieure (1839-1880), on peut tout d'abord noter que l'appareil instantané n'est pas seulement un appareil plus perfectionné, mais qu'il change véritablement de statut : aux premiers dispositifs photographiques (avec lesquels le photographe ôte et remet encore manuellement un bouchon sur l'objectif), succède désormais une véritable machine photographique (dont le fonctionnement est organisé autour de l'automatisme de l'obturateur). Corrélativement à une modification des gestes et des procédures de l'utilisateur, ce sont les préoccupations des acteurs qui évoluent : alors que les premiers dispositifs techniques obligeaient le photographe à s'occuper avant tout de la préparation du support, ce sont désormais les interrogations liées à la prise de vue qui vont devenir prépondérantes.⁴⁹¹ On peut ainsi dire que la visée, l'intention et l'orientation visuelle du photographe sont favorisées par l'apparition de la photographie instantanée. Les regards photographiques peuvent désormais se porter sur des sujets en mouvement, mais aussi sur des scènes faiblement éclairées (la complémentarité du flash au magnésium semble permettre de photographier en toute occasion). Permettant une « photographie sur le vif », la photographie instantanée permet également d'enregistrer ce que l'œil n'a pas le temps de voir, de saisir

⁴⁹⁰ J. Pultz, *op. cit.*, p. 477.

⁴⁹¹ Jusqu'à l'apparition du gélatino-bromure d'argent, on peut ainsi remarquer que les photographes n'avaient guère l'occasion de se préoccuper de la prise de vue elle-même : appuyée sur les modèles issus des beaux-arts, bornée par un spectre de sensibilité restreint, la question du sujet apparaissait comme un souci marginal, le plus souvent évacué des manuels. En réglant le problème de la préparation des supports (désormais disponibles sous la forme de plaques sèches prêtes à l'emploi), tout en ouvrant à l'enregistrement d'une gamme inédite de sujets, la combinaison gélatino-alcaline renverse l'ordre des préoccupations des opérateurs : les préalables à la prise de vue sont devenus un point secondaire, la difficulté principale est maintenant tout entière du côté de la maîtrise de l'exposition (A. Gunthert, *op. cit.*, p. 68).

l'inattendu. Désormais, le photographe s'adapte à son sujet, cherche à le « capturer ». Ce sont ainsi la fragmentation et la perspective temporelle qui caractérisent le plus ces regards photographiques liés à l'apparition de l'instantané, qui s'émancipent des codes de la composition picturale, encore à l'œuvre dans les portraits réalisés avec la photographie au collodion. Mais c'est aussi la signification de l'acte photographique qui se diversifie : au-delà de la re-production d'une image de la réalité, l'instantané rend désormais possible une diversification des inscriptions culturelles de la photographie. Ces différents usages culturels de la photographie, au-delà de l'utilisation d'un dispositif technique, laissent apparaître des cadres pour l'individualisation de différents regards photographiques. Ces cadres d'expérience, à travers (et par) lesquels les regards photographiques se développent, sont par exemple « la photographie scientifique », « la photographie amateur », « la photographie sociale » ou « la photographie pictorialiste ». Si ces différents registres/genres pouvaient exister avant 1880, leur pouvoir de distinction sociologique était moins pertinent, puisque le nombre de photographes était limité. En s'appliquant désormais à des ensembles importants de producteurs, ces catégories tendent à s'atomiser et à développer de façon indépendante leurs propres critères d'évaluation du regard photographique, correspondant désormais à une intention photographique. Au-delà des effets de la technique photographique sur l'affirmation du regard photographique, on voit qu'il convient ainsi d'être attentif aux contextes d'élaboration et de réalisation de ces regards. Il convient de remarquer également que cette diversification des champs photographique est solidaire d'une diversification des appareils photographiques utilisés (de l'appareil portatif de type Kodak, pour l'amateur, à la chambre photographique, pour les pictorialistes ou encore pour la photographie sociale de Lewis Hine). Ces différents types d'appareil photographique induisent des expériences visuelles différentes, comme le souligne Ansel Adams.

III e PARTIE :
LES REGARDS PHOTOGRAPHIQUES
A L'EPOQUE DES MEDIAS

3.1 - La photographie comme média (de 1919 aux années 1970)

On peut distinguer, du lendemain de la première guerre mondiale aux années 1970, un nouveau moment anthropotechnique dans l'histoire de la photographie argentique instantanée. L'affirmation de la presse illustrée permet alors une qualification de la photographie comme média et l'apparition d'un nouveau régime de visibilité. La notion de « dispositif photographique » doit alors être élargie à l'ensemble des procédés technologiques permettant l'inscription et la diffusion médiatique des photographies. Les années de l'entre deux guerres marquent l'apparition d'une « combinaison technique » nouvelle entre l'appareil photographique et les techniques d'imprimerie.¹ Et la photographie médiatique *se définit par ses alliages et non par ses outils*.² Cette évolution des techniques après 1918 correspond ainsi à ce que Bertrand Gille nomme un nouvel « ensemble technique », comprenant, outre l'appareil photographique, toutes les techniques qui sont désormais coordonnées avec lui.³ La notion d'« ensemble technique » permet en effet de parler de *techniques affluentes dont l'ensemble, dont la combinaison concourt à un acte technique bien défini*.⁴ On peut ainsi parler de *tout un échelonnement des techniques les plus diverses qui concourent à la marche du complexe technique que représente la filière*.⁵ De plus, comme le note cet auteur, les évolutions techniques peuvent se penser selon des lignes horizontales aussi bien que verticales. La technique photographique est pensable à partir d'un « système technique », qu'il définit comme un *ensemble de cohérences aux différents niveaux de toutes les structures de tous les ensembles et de toutes les filières*.⁶ Envisagée en tant que « système technique », la photographie médiatique est d'abord la conséquence des perfectionnements de la filière technique des procédés d'impression : *après la guerre, de nouveaux procédés photographiques apparaissent, ayant un bien meilleur rendu que la traditionnelle typographie et son procédé de similigravure en relief à la trame forcément grossière, même si de grands progrès avaient déjà été accomplis, notamment dans la qualité et la rapidité*

¹ *L'information en images, telle qu'elle s'instaure au milieu des années 1920, ne repose ni sur la photographie instantanée seule, ni sur l'imprimerie seule, mais sur l'alliage entre les sels d'argent, pour la reproduction des images, et l'encre d'imprimerie, pour leur diffusion. Et évidemment sur les procédures, les usages, les regards, etc., que cet alliage rend possibles.* (A. Rouillé, *La photographie*, op. cit., p. 161).

² G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux*, op. cit., p. 114.

³ B. Gille, *Histoire des techniques*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1978, p. 11.

⁴ *Idem*, p. 15.

⁵ *Idem*, p. 17.

⁶ *Idem*, p. 19.

*d'impression par rotative.*⁷ L'émergence de la presse illustrée implique également l'apparition de nouvelles pratiques professionnelles, notamment celles du photojournalisme et de la photographie publicitaire. Dès lors, à compter des années 1920, *ses fonctions productives et expérimentales, en science ou en médecine par exemple, passent largement au second plan derrière ses fonctions illustratives.*⁸ Bien que toutes les images photographiques produites après 1918 ne seront pas reproduites, la presse illustrée instaure un nouveau paradigme de visibilité de la photographie, auquel les différentes pratiques photographiques seront désormais comparées. Plus que jamais, *la photographie est le nouveau et crée le nouveau qu'ensuite elle propage. Elle est sujet et objet, instrument essentiel des changements qui s'opèrent dans ces années 20 et 30 car, par elle, le nouveau advient (...) c'est par elle et ses qualités de reproduction mais aussi de transposition que le nouveau apparaît à la perception publique.*⁹ La photographie de presse réalise une visibilité de masse et une démocratisation de la vue (tout le monde verra la même chose), mais peut aussi se comprendre comme un « cadre d'expérience », puisqu'elle impose aussi aux photographes de s'inscrire dans une « ligne éditoriale ». La photographie médiatique conduit également à privilégier sa diffusion sur la prise de vue. Cela revient à la considérer avant tout à partir des effets qu'elle produit et à lui donner une valeur de sujet, face à un spectateur devenu objet : *de document, insensiblement, elle devient événement par elle-même. Par sa rencontre avec son destinataire, d'objet elle se fait sujet. C'est elle qui affecte son objet, expérimentant sur lui son pouvoir immense de conviction et de séduction.*¹⁰

3.1.1 - Les conditions de la photographie médiatique

Les conditions de l'apparition de la photographie comme média sont d'abord liées à une modification des techniques d'imprimerie au début du XX e siècle. Une technique permettant l'impression typographique de photographies grâce à une trame avait déjà été expérimentée.¹¹

⁷ A. Fleig, *Naissance de la photographie comme média*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997, p. 101.

⁸ A. Rouillé, *op. cit.*, p. 156.

⁹ C. Bouqueret, *Des années folles aux années noires, la nouvelle vision photographique en France, 1920-1940*, Paris, Marval, 1997, p. 9.

¹⁰ A. Fleig, *op. cit.*, p. 112.

¹¹ *L'anglais Talbot avait déjà découvert que, pour reproduire les modèles de l'image photographique par impression mécanique, il était indispensable de la sectionner en une multitude d'éléments distincts et rapprochés (...) D'autres chercheurs vont, à leur tour, proposer diverses méthodes d'impressions : Berchtold (1857), Baret (1868), et surtout Woodburry (créateur de la photoglyptie en 1873), qui émit l'idée d'un réseau tramé appliqué sur la gélatine en relief et destiné à fournir par compression un cliché à grain utilisable en typographie (P. Albert et G. Feyel, « photographie et médias, les mutations de la presse illustrée », in M. Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, *op. cit.*, p. 364).*

Mais cette technique ne fut applicable industriellement qu'à partir des années 1880, grâce au procédé de gravure en relief (similigravure ou *half-tone*), permettant de reproduire les demi-teintes.¹² C'est à partir de cette date qu'apparaissent aussi les machines rotatives typographiques, héliographiques¹³ ou offset.¹⁴ Permettant de reproduire directement des photographies (c'est-à-dire sans recourir à un « dessin d'après photographie »), cette technique est utilisée pour la première fois par le *New York Daily Graphic* en mars 1880, mais ne sera employée massivement dans la presse quotidienne qu'à partir de 1910 et ne connaîtra son plein développement qu'après la première guerre mondiale. Les raisons habituellement citées pour expliquer ce délai sont de deux types : d'une part, l'adoption de la technique de l'héliogravure¹⁵ avant la guerre impliquait une modification coûteuse, pour la presse, de l'ensemble des machines utilisées ; d'autre part, la lenteur relative de la transmission des images ne nécessitait pas encore cette évolution technologique. Impliquant un travail de similigravure (effectué, pour la plupart des journaux, par des ateliers indépendants), la reproduction de photographies en *half-tone* demandait souvent, avant la guerre, un temps de réalisation plus long que l'illustration par des graveurs spécialisés¹⁶ intégrés à l'équipe du journal. De fait, avant 1914, la plupart des journaux diffusant des photographies reproduites en héliogravure étaient des hebdomadaires, sous la forme de *suppléments héliogravés*.¹⁷ Et

¹² Brevetée par Charles Guillaume Petit et Frédéric Ives (ses derniers perfectionnements par celui-ci datent de 1886), la technique *half-tone* sera à nouveau modifiée et perfectionnée dix ans plus tard par George Meisenbach en Allemagne et par Max Lévy aux Etats-Unis. *L'image photographique est reproduite au travers d'une trame sur une plaque métallique, ce qui restitue les demi-teintes par une série de points plus ou moins gros suivant la densité du cliché. Ces points sont suffisamment rapprochés pour que l'œil ne les distingue pas, d'où l'illusion du modelé continu (...)* Cette plaque est gravée en relief et elle peut être montée et imprimée en même temps que les caractères typographiques (P.-J. Amar, *Le photojournalisme*, op. cit., p. 33).

¹³ Consistant en une gravure en creux des cylindres d'impression (Idem, p. 34).

¹⁴ Appelé également rotocalco-gravure ou impression lithographique à plat » (Ibidem). L'offset est « un procédé de report à plat par l'intermédiaire d'un cylindre de caoutchouc, issu directement de la lithographie ou de la zincographie [le zinc étant utilisé pour les plaques d'impression] (...) La plaque positive est insolée puis encrée mouillée, l'encrage est reporté sur le cylindre de caoutchouc ou blanchet, lequel encre à son tour la feuille de papier (A. Fleig, op. cit., p. 102).

¹⁵ L'héliographie et l'offset sont deux technologies photographiques, c'est-à-dire qu'elles utilisent le film pour l'insolation des plaques ; cependant à l'époque, l'héliogravure, au rendu plus doux (presque velouté), était de loin supérieure (...) Il faudra attendre l'après-guerre pour que l'offset, très précis mais délicat, soit réellement au point (Ibidem).

¹⁶ Depuis le XIX^e siècle, la presse utilisait en effet des photographies comme modèles, afin de réaliser des gravures d'après photographies. Ce fut par exemple le cas en 1848, pour une représentation des barricades de la rue St-Maur, parue dans *L'Illustration* du 1^{er} juillet, qui était réalisée d'après un daguerréotype. Cf. P. Albert et G. Feyel, « photographie et médias, les mutations de la presse illustrée », in M. Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, op. cit., p. 360.

¹⁷ Les premiers furent, semble-t-il, ceux de la *Freiburger Zeitung* (numéro de Pâques 1910), puis de la *Frankfurter Zeitung* (février 1911). Déjà *L'Illustration* avait offert en hors texte un paysage de Corot tiré en héliogravure (mais annoncé comme « taille douce », numéro de Noël 1908) ; dès 1910, elle se dotait d'un atelier d'héliogravure. A la veille de la Grande Guerre, la rotogravure – ou héliogravure rotative – était en plein développement et donna naissance à la deuxième génération des magazines photographiques, inaugurée par *Le Miroir* en 1913 (Albert et G. Feyel, op. cit., p. 362). On peut cependant également citer quelques titres qui publiaient déjà des tirages en similigravures dès la première décennie du siècle : *Le Français publie les premiers*

jusqu'en 1914 (date d'apparition du Bélinographe¹⁸, qui ne sera réellement utilisé par tous qu'à partir de 1925), les quotidiens illustrent leurs articles par des photographies atemporelles.¹⁹ Les images voyageaient alors par train et parvenaient souvent longtemps après l'événement.

Mais les conditions techniques de la presse illustrée désignent aussi l'apparition, en 1925, de nouveaux appareils de prise de vue, comme l'Ermanox et le Leica. Ce sont des *appareils au format réduit, offrant de surcroît une grande luminosité qui autorise les prises de vue en intérieur ou de nuit sans flash.*²⁰ Alors que l'Ermanox est encore une petite chambre à plaque, le Leica est le premier appareil 24 x 36 cm porté à hauteur d'oeil, utilisant une pellicule de cinéma perforée.²¹ D'autres photographes opteront pour le Voigtländer ou le Rolleiflex (1929), au format 6 x 6 cm et utilisant de la pellicule non perforée, et qui restera d'usage courant jusqu'à la fin des années 1950. Ces appareils permettent surtout des attitudes photographiques différentes : *avec le Leica, le photographe porte l'appareil à son œil comme une prothèse, fait face à son sujet, le fixe à travers le viseur comme le prédateur fascine sa proie et prélève instantanément l'image après un minimum de réglages. L'impression est que c'est l'œil qui opère et qu'il suffit de voir pour faire la photo. Avec le Rolleiflex, en revanche, l'appareil repose sur le ventre ou la poitrine de l'opérateur et le regard de celui-ci est différé, préoccupé à construire son cadrage à travers la fenêtre du dépoli qui lui renvoie une image inversée. Il n'y a pas face à face direct avec le sujet. Le photographe constitue une image plutôt qu'il ne la prélève, et l'impression est que c'est tout le corps qui participe à*

tirages de similigravure dans son numéro du 19 février 1903. Le Matin, premier des quotidiens d'information nationaux, publiera régulièrement des photographies événementielles à partir de novembre 1903, suivi du Journal en avril 1904 et du Petit Parisien. » (Y. Morvan, *Photojournalisme*, Paris, Victoires éditions, 2000, p. 88).

¹⁸ Le « Bélinographe » fut mis au point et commercialisé en 1912 par Edouard Belin. Permettant de transmettre des images à distance, au moyen d'une liaison téléphonique ou télégraphique, ce procédé décomposait l'image noir et blanc au moyen d'une cellule photo-électrique. C'est en 1914 que la première photo de reportage transmise sur un « fil » est publiée dans *Le journal*. Après des perfectionnements, il se présente en 1926 sous la forme d'une « valise télégraphique » qui pesait une vingtaine de kilos qui équipera alors la presse d'actualité.

¹⁹ *Nécessairement en retard sur l'actualité, l'illustration était alors souvent atemporelle : ainsi ces innombrables photographies-portraits, en buste, détournées ou non, toujours disponibles dans les rédactions, permettant d'évoquer – ô combien facilement ! – les protagonistes de l'événement (souverains, ministres, diplomates, généraux, mais aussi acteurs – criminels ou victimes – du moindre fait divers). Lorsque L'Excelsior traita de la fugue et de la mort de Léon Tolstoï, il illustra ses propos de photographies de la vie quotidienne de l'écrivain et de ses proches, toutes ces images souvent non datées et détournées apparaissant donc comme hors du temps : la seule photographie réellement d'actualité, celle des obsèques, fut publiée six jours après l'événement, le 28 novembre 1910 (Idem, p. 363).*

²⁰ A. Fleig, *op. cit.*, p. 103.

²¹ En 1925, le Leica I, commercialisé, propose six temps de pose de 1/25 e à 1/500 e de seconde. En 1930, apparaît l'objectif amovible et, en 1932, le Leica II offre déjà le télémètre incorporé et couplé avec sept objectifs interchangeables, faisant de l'appareil un véritable système (Ibidem).

*l'opération.*²² Ces nouveaux appareils semblent également favoriser de nouvelles images. Pierre-Jean Amar de noter : *ces nouveaux matériels donnent une plus grande liberté d'action aux photographes qui peuvent travailler en suivant leurs intuitions au centième de seconde. Leur nouveau style engendre des images plus réalistes. On recherche moins les photographies « léchées » et parfaitement nettes. On accepte certaines imperfections de grain, de flou ou de déformation qui apportent plus de réalisme et de vérité aux documents photographiques.*²³

Le développement de la presse illustrée dans les années 1920-1930²⁴ ne saurait cependant se comprendre simplement à partir de certaines conditions techniques et peut s'expliquer aussi par une nouvelle offre d'information. Les années de l'immédiat après-guerre sont d'abord marquées par la présence des « actualités cinématographiques » (apparues vers 1900 en France avec Pathé et Gaumont), mais aussi par l'accroissement considérable de l'audience de la radio (qui possède, de plus, des possibilités propres d'ubiquité et d'instantanéité). Ce contexte médiatique poussa sans doute la plupart des journaux à évoluer vers des formules illustrées. *Les magazines illustrés qui étaient à l'origine destinés au public familial tenteront de répondre à une demande de plus en plus grande de lecteurs désireux d'être mieux informés des réalités du monde qui les entoure.*²⁵ On peut penser que, dès la fin du XIX e siècle, la transformation de la presse *doit également beaucoup à l'évolution de ses lecteurs, plus exigeants et plus variés.*²⁶ Mais c'est aussi l'augmentation de la pagination et la diversification des types de journaux qui favorisent un essor de la presse illustrée. Enfin, si, avant l'apparition de la télévision dans le grand public - dans les années 1930, la photographie comme média est en concurrence avec la radio et les « actualités cinématographiques » pour la transmission des informations, elle est aussi soumise à la mondialisation des sujets, dans les domaines économique, politique et technologique, révélée par la première guerre mondiale.

L'essor de la presse illustrée après la première guerre mondiale favorise aussi en retour une évolution des mentalités. Comme le résume Gisèle Freund, dans l'après guerre, *avec la photographie, une fenêtre s'ouvre sur le monde.*²⁷ C'est cette ouverture sur le monde qui sera

²² *Idem*, p. 104.

²³ P.-J. Amar, *op. cit.*, p. 51.

²⁴ On peut décrire ces magazines illustrés comme *la troisième génération des magazines photographiques* (Albert et G. Feyel, p. 369) : *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (1925), *Vu* (1928), *Life* (1936), *Match* (1938).

²⁵ P.-J. Amar, *op. cit.*, p. 34.

²⁶ *Idem*, p. 35.

²⁷ *L'introduction de la photographie dans la presse est un phénomène d'une importance capitale. Elle change la vision des masses. Jusqu'alors, l'homme ordinaire ne pouvait visualiser que les événements qui se passaient tout près de lui, dans sa rue, dans son village. Avec la photographie, une fenêtre s'ouvre sur le monde. Les visages*

au cœur de l'éditorial du premier numéro de *Vu*, publié le 21 mars 1928 : *Conçu dans un esprit nouveau et réalisé par des moyens nouveaux, Vu apporte en France une formule neuve : le reportage illustré d'informations mondiales (...) De tous les points où se produira un événement marquant, des photos, des dépêches, des articles parviendront à Vu, qui reliera ainsi le public au monde entier par ses communiqués, ses chroniques, ses illustrations et mettra à portée de l'œil la vie universelle.*²⁸ Le journal illustré se présente ainsi comme un lien entre le public et le reste du monde. Mais *Vu* se réfère également au cinéma : « *animé comme un beau film, Vu sera attendu chaque semaine de tous ses lecteurs parce que Vu publiera des pages bourrées de photographies traduisant par l'image les événements de la vie politique française et étrangère...*²⁹ Selon Alain Fleig, la référence au cinéma est symptomatique. *Le film est moderne, il bouge, il va vite et symbolise cette ubiquité que revendique l'éditorialiste pour son journal, et l'on verra fréquemment, et pour la première fois, des séquences et des séquences, véritables films fixes, illustrer un reportage ou constituer en soi l'information.*³⁰ Enfin, l'élargissement de la vue réalisée par cette presse illustrée concerne aussi le nombre des sujets abordés : *Magazine d'actualité, Vu ne traite pas que des grands événements politiques du monde mais, en précurseur, traite aussi des sujets sociaux comme le travail, les loisirs, le sport et le tourisme, ou culturels : théâtre, cinéma, arts plastiques et même photographie et ne cache pas son ambition de grand moyen d'éducation populaire.*³¹ Le traitement photographique s'étend à tous les sujets d'information, conférant une certaine universalité au travail du photographe.

Mais, si on peut penser que c'est d'abord le statut du photographe qui évolue avec la presse illustrée (celui-ci passant du rôle de « preneur d'images » auquel il était cantonné dans l'ombre du journaliste écrivain, à celui de reporter-photographe³² qui traite seul son sujet à partir des années 1920), le photojournalisme nécessite aussi le nouveau métier de directeur artistique, chargé de « rédiger » ces récits en images. La photographie à l'heure de la presse illustrée implique ainsi toute une « chaîne graphique » et une organisation éditoriale en dehors desquelles le travail du photographe ne peut être publié. Le reportage photographique qui parvient ainsi au lecteur n'est plus la seule œuvre du photographe, mais le résultat de

des personnages publics, les événements qui ont lieu dans le pays même et en dehors des frontières deviennent familiers. Avec l'élargissement du regard, le monde se rétrécit (G. Freund, *Photographie et société, op. cit.*, p. 102).

²⁸ Cité par A. Fleig, *op. cit.*, p. 78.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ A. Fleig, *op. cit.*, p. 79.

³¹ *Ibidem.*

³² Nous reviendrons plus loin sur les différentes figures du photographe-reporter et sur les différentes approches du reportage photographique qui se développent de 1920 à 1980.

nombreuses interventions, qui collaborent à construire « le message photographique ». Dès lors, chaque regard photographique ne doit-il pas être pensé comme la construction d'un point de vue collectif et auquel participent, outre les photographes, les rédacteurs et maquettistes, qui façonnent ensemble le contenu du reportage final ? Dans un article de 1961, Roland Barthes a analysé le « message photographique » comme un message élaboré par *la rédaction du journal, le groupe de techniciens dont certains prennent la photographie, dont d'autres la choisissent, la composent, la traitent, et dont d'autres enfin la tirent, la légendent et la commentent.*³³

Comme le note Alain Fleig, le « metteur en page » acquiert dans les années 1920 une importance de premier ordre : *on ne lit plus seulement le journal : d'abord on le regarde. L'essentiel apparaît donc alors dans le classement ordonné de ces événements visuels [photos, mais aussi titres et sous-titres], le rapport optique et plastique de ces nouvelles entre elles qui finissent par devenir aussi significatifs que les textes eux-mêmes. Dans l'équilibre attendu (idéalement la page grise), tout déséquilibre (noirceur d'un gros titre, volume d'une illustration, etc.) fait événement en soi.*³⁴ Pour le metteur en page, *textes et documents sont (...) des matériaux qu'il doit agencer suivant des codes esthétiques (la « maquette », ou formule graphique de la publication), mais aussi en fonction du sens qu'il entend leur donner, de la lecture qu'il en propose. Pour la plupart, les photos sont recadrées à la mise en page pour plus d'efficacité, en fonction de ces deux critères.*³⁵ La présentation d'un reportage implique aussi une forme. En 1930, Stefan Lorant, devenu rédacteur en chef de la *Münchener Illustrierte Presse*, introduit l'idée d'un récit structuré en images : *Jusqu'alors, la presse illustrée reproduisait des photos isolées. L'idée nouvelle de Lorant est d'encourager des reportages, c'est-à-dire de faire raconter une histoire par une succession d'images. Autour d'une image centrale, résumant tous les éléments de l'histoire, sont groupées un certain nombre de photos qui la racontent en détail. Le « photoreportage » doit avoir un commencement et une fin, définis par le lieu, le temps et l'action, comme au théâtre (...) Sous l'influence de Lorant, les photographes commencent à faire des séries de photos sur un seul sujet qui remplissaient plusieurs pages de l'illustré. Il conçut, le premier, l'idée que le public ne veut pas être informé seulement sur les faits et gestes des grandes personnalités, mais que*

³³ R. Barthes, « Le message photographique », *Communications* n°1, Paris, Le Seuil, 1961 ; reproduit dans *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, « Points », 1982, p. 9. Cf. Annexe 2, p. 58.

³⁴ A. Fleig, *op. cit.*, p. 74.

³⁵ *Ibidem.*

*l'homme de la rue s'intéresse à des sujets qui ont trait à sa propre vie.*³⁶ Cette double révolution dans l'illustration photographique (concernant à la fois la forme de présentation des reportages dans la presse et le type de sujets abordés par les photographes) définit le cadre du reportage moderne. Désormais, la photographie médiatique peut aussi se faire le miroir de la vie des lecteurs et *le journal illustré devient un symbole de l'esprit libéral de l'époque.*³⁷

3.1.2 - La « Nouvelle Vision » en Europe (1919-1939)

Au lendemain de la première guerre mondiale, parallèlement à la place prépondérante qu'elle acquiert dans la presse comme document, la photographie devient en Europe l'instrument privilégié d'une ré-appropriation du monde moderne. C'est alors une « perception nouvelle » qui est recherchée, comme nouveau rapport au monde : *la notion de progrès matériel, après l'épouvantable gâchis d'un progrès moral et philosophique, impliquait la nécessité du progrès social, une refonte totale des points de vue portés sur la société dans laquelle s'intégrait toute création artistique.*³⁸ Cette « refonte totale des points de vue » se manifeste dans le choix d'angles de prise de vue nouveaux (plongée, contre-plongée), dans celui des compositions (obliques, plans rapprochés, fragmentation des objets), mais aussi dans les traitements de l'image (collages, images en négatif).³⁹ D'une façon générale, plus que de nouvelles images, les photographes envisagent alors une diversité de nouveaux rapports visuels au monde, qui leur sont inspirés par le monde moderne : les contre-plongées sont ainsi des points de vue physiques liés à l'urbanisation et aux gratte-ciels, mais aussi au développement, pendant la première guerre mondiale, de l'aviation militaire (et des photographies aériennes), qui a *modifié la vision photographique elle-même, jusque dans sa justification.*⁴⁰ Ainsi, selon Michel Frizot, *les procédés d'observation mis en place pendant la guerre (photographie aérienne, ou prise de tout point élevé, tour, clocher) entraînent de grandes répercussions sur la manière de recevoir les images, sur le lien mental entre ce qui est perçu et ce qui existe réellement, routes, forêt, maisons, rivières.*⁴¹ Devenue un média et un loisir de masse (c'est-à-dire le médium privilégié d'une « perception moderne »), la photographie se développe alors comme une expérimentation de formes nouvelles et bénéficie

³⁶ G. Freund, *op. cit.*, p. 115.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ C. Bouqueret, *op. cit.*, p. 7.

³⁹ Cf. annexe 1, pp. 22-23.

⁴⁰ M. Frizot, « Une autre photographie », *op. cit.*, p. 393.

⁴¹ *Ibidem.*

d'un prestige sans précédent.⁴² Elle apparaît ainsi comme *la traduction plastique d'une modernité en gestation*.⁴³ Elle s'affranchit, sur le plan artistique, des buts pictorialistes (principalement de l'exigence d'unicité de l'œuvre, mais aussi de la recherche d'une image exprimant l'intériorité de l'artiste). Les photographes s'orientent vers une pratique directe qui reflète la vie contemporaine : *le photographe-artiste revendique ses origines d'amateur avec ce que cela suppose de spontanéité, de libre-arbitre, d'implication personnelle immédiate*.⁴⁴ On peut d'abord expliquer cette spontanéité nouvelle par un facteur sociologique : *Pour la première fois une génération (qui a de plus quelques raisons de souhaiter changer le monde) se retrouve hors du poids et du regard des anciens et toutes les nouveautés lui apparaissent comme aller de soi, résultat de ses propres désirs, concomitants avec sa propre évolution*.⁴⁵ Mais le modernisme se caractérise également comme un « arrachement » (au passé, à la tradition, à la pesanteur) et peut apparaître comme une entreprise radicale *qui frappe d'archaïsme l'héritage dix-neuviémiste et exige une adhésion sans partage aux temps modernes*.⁴⁶ Selon Dominique Baqué, l'enjeu de cette rupture est bien le renouvellement du champ perceptif, dont la photographie est alors l'un des principaux agents : *c'est dans un même temps, un même mouvement, que le regard élaboré par l'œuvre du XIX e siècle cesse d'être en phase avec le spectacle de la modernité, que s'avère nécessaire une autre expérience perceptive, et que se déploie la photographie moderniste. Car l'exceptionnelle effervescence visuelle de l'entre-deux-guerres en Europe, l'euphorie du voir qui anime la photographie trouve bien son sens dans la constitution d'un nouveau champ perceptif (...) à travers l'objectif photographique, la modernité devient enfin regardable. Et du même coup intelligible*.⁴⁷ Comprise comme une technique objective, la photographie s'impose alors comme l'instrument d'une relation directe avec le réel, comme si *la réalité du monde des images photographiques était immédiate et sans distance aucune*.⁴⁸ Ainsi, parce qu'elle est un produit mécanique, elle permet une vision *sans filtre culturel, hors du poids de la tradition*.⁴⁹ Le regard photographique se caractérise alors comme une *vision d'ingénieur*⁵⁰ : *net, acéré, épuré de toute émotion, il analyse la structure d'une architecture, décrit la*

⁴² *La photographie acquiert alors une dimension socialement déterminante de réalité artistique qu'aucune forme d'art plastique n'avait obtenue jusque-là* (A. Haus et M. Frizot, *op. cit.*, p. 457).

⁴³ D. Baqué, *Les documents de la modernité, op. cit.*, p. 9.

⁴⁴ M. Frizot, « Une autre photographie », *op. cit.*, p. 387.

⁴⁵ C. Bouqueret, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶ D. Baqué, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ A. Haus et M. Frizot, « Figures de style, Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie », in *Nouvelle histoire de la photographie, op. cit.*, p. 458.

⁴⁹ U. Bernhardt, *Le regard imparfait, réalité et distance en photographie*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 15.

⁵⁰ D. Baqué, *op. cit.*, p. 10.

perfection fonctionnelle d'une machine, suit méthodiquement les contours d'un objet. Il dit la beauté de la modernité.⁵¹ Et la recherche d'une vision nette (opposée au flou pictorialiste) souligne une prise de position face au réel : *faire net, c'est en effet accepter la teneur même du réel, c'est adhérer au réel tel qu'il se donne, sans que rien n'y soit ajouté ou retranché. C'est aussi penser que seul l'appareil photographique, parce qu'il décompose, fragmente, parce qu'il est par nature analytique, peut rendre compte du réel – en particulier du réel de la modernité – en en mettant à jour la structure.*⁵² Plus qu'un enregistrement de la réalité, la photographie permet donc au lendemain de la guerre de 1914-1918 *une nouvelle esthétique pédagogique pour l'appropriation sensorielle de l'environnement moderne*⁵³ : dans des conditions de vie devenues abstraites du fait de l'industrie et de la technique, la conscience humaine se maintient à la hauteur des événements grâce à un « regard nouveau », actif et dynamique, soutenu par la photographie.⁵⁴ Il est ainsi possible de dire que, dans les années 1920, grâce à la photographie, l'humanité a acquis le pouvoir d'apercevoir son entourage et son existence avec des yeux neufs.⁵⁵

Cette prise de conscience de la photographie comme « medium des temps modernes » est développée de façon exemplaire en 1925 par le hongrois Lazlo Moholy-Nagy⁵⁶ qui, dans son livre *Peinture, Photographie, Film*, veut cerner l'ensemble des questions que pose la création optique contemporaine.⁵⁷ Dès les premières pages de celui-ci, il insiste sur l'importance récente qu'a prise la photographie dans ce questionnement : *ce n'est que récemment que nous avons pris conscience, par delà la spécificité de la photographie, de ses conséquences pour la création optique.*⁵⁸ Il entend rompre avec une conception essentiellement reproductrice de ce procédé, qui a dominé depuis 1839, et insister sur les moyens encore méconnus par lesquels elle renouvelle la création optique, en permettant un *élargissement de notre champ*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² D. Baqué, *op. cit.*, p. 22.

⁵³ A. Haus et M. Frizot, « Figures de style, Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie », in *Nouvelle histoire de la photographie*, *op. cit.*, p. 463.

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ G. Freund, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁶ D'abord peintre, Moholy-Nagy fut professeur au Bauhaus de 1923 à 1928. Il y fut d'abord chargé de l'atelier de métal et du cours préliminaire. Son enseignement incarne l'exigence d'une communauté de travail ouverte sur le monde de la ville, de la machine, de la technique. *Une grande attention portée au toucher et aux valeurs tactiles de l'œuvre, une analyse et une pratique de la peinture finalisées par le mouvement et par la lumière, une étude de la sculpture conçue comme étape préliminaire à la plastique cinétique, caractérisent pour l'essentiel la pédagogie dispensée par Moholy-Nagy au Bauhaus* (D. Baqué, préface de Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film*, Nîmes, J. Chambon, 1993, p. 12). Comme le remarque encore Dominique Baqué, si la photographie occupe une part importante dans l'itinéraire théorique et artistique de Moholy-Nagy, elle ne mobilise pas toutes ses préoccupations. Il s'est en effet voulu un artiste total interrogeant et pratiquant la peinture, la photographie, le cinéma, la scénographie, le design, etc.

⁵⁷ L. Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁸ *Idem*, p. 69.

visuel⁵⁹ au-delà des limites de l'œil. Son intérêt est ainsi pour lui de nous fournir *une optique indemne de tout présupposé que nos yeux prisonniers des lois de l'association ne peuvent nous garantir.*⁶⁰ Elle permet d'échapper définitivement aux justifications artistiques subjectivistes qui recourent à une « vision intérieure » de l'artiste, et d'accéder à de nouvelles images. Selon lui, l'irruption de la photographie dans le domaine de la création optique a également conduit à une redéfinition de la tâche propre à la peinture : *Jusqu'à l'invention de la photographie, la peinture cumulait les fonctions de représentation et d'expression colorée. Depuis la séparation de ces fonctions, l'un des domaines comprend la pure mise en forme des couleurs, et l'autre la mise en forme de la représentation.*⁶¹ En s'appropriant la tâche de « mettre en forme la représentation », la photographie aurait poussé la peinture à évoluer vers « la mise en forme de la couleur », c'est-à-dire vers les *pures relations des couleurs et des degrés de luminosité entre eux.*⁶² On peut alors souligner l'opposition que Moholy-Nagy développe entre deux formes de création, la peinture et la photographie. *Il pensait alors de manière radicale que la photographie devait remplacer les anciens arts de la peinture et devenir le moyen de communication imagée de l'avenir.*⁶³ Mais son propos implique, plus radicalement encore, une redéfinition de la fonction de l'art à l'époque moderne. La création artistique lui apparaît ainsi avant tout comme un moyen de perfectionner l'homme en le stimulant. Cet appel à un « Homme Nouveau » fonde un projet pédagogique pour l'ensemble de la création optique et inscrit celle-ci dans une perspective politique, qui doit beaucoup aux Avant-gardes d'Europe de l'Est. Moholy-Nagy fut influencé en effet par le constructivisme russe⁶⁴, qu'il côtoie à Berlin et qui appelle à une ré-évaluation de la création artistique à partir du monde industriel et technologique ; mais aussi par l'activisme hongrois et en particulier le groupe « Ma » (Aujourd'hui), qui définit un « individu collectif » et appelle à une « éthique collective » fondée sur une révolution à la fois politique, sociale et culturelle.⁶⁵ A un rapport

⁵⁹ *Idem*, p. 68.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Idem*, p. 69.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ A. Haus et M. Frizot, *op. cit.*, p. 463.

⁶⁴ Rodtchenko avait établi dès les années 1920 un nouveau programme de réalisation créatrice, dans lequel *tous les moyens de production élémentaires – et au premier rang les éléments techniques – devaient être employés pour l'édification d'un « monde nouveau ».* Il ne s'agissait plus définitivement d'« images », mais de « réalisation » de la vie et de la société elle-même (A. Haus et M. Frizot, *op. cit.*, p. 461). Selon la théorie de l'art soviétique, *l'activité de l'artiste devait s'inspirer de la productivité technique et exploiter les propriétés « élémentaires » de la matière et des machines* (K. Passuth, *Moholy-Nagy*, Paris, Flammarion, 1992, p. 15).

⁶⁵ Pour Kassak, activiste hongrois et principal représentant du groupe « Ma », l'éducation morale et culturelle du prolétariat doit conduire à l'avènement d'un Homme Nouveau, à partir d'une éthique collective qui soit un *éveil des forces de l'âme* (*Ibidem*).

L'activisme hongrois, constitué de socialistes et d'anarchistes, prône une *libération intérieure et extérieure de l'homme, en un mot : son accomplissement* (K. Passuth, *op. cit.*, p. 11). Kassak, considérait encore l'activité

individualiste face au monde (défendu notamment par l'expressionnisme allemand à la même époque), Moholy-Nagy oppose ainsi une *nouvelle attitude spirituelle face au monde*, qualifiée d'*exacte-collective*.⁶⁶ Son analyse de la création artistique est ainsi indissociable d'un idéal esthétique et politique.⁶⁷ Mais ce programme se fonde aussi sur une analyse du sujet comme corps biologique⁶⁸ : *la constitution de l'homme est la synthèse de tous ses appareils fonctionnels, et il est au faîte de sa perfection au moment où les appareils qui le constituent – des cellules aux organes les plus complexes – sont perfectionnés et intentionnellement portés aux limites de leurs capacités*.⁶⁹ Comprenant l'être humain comme perfectible, Moholy-Nagy décrit l'art comme *l'agent de ce perfectionnement*⁷⁰, qui pousse l'homme à *renouveler en permanence ses expériences créatrices*.⁷¹ La photographie et la peinture concourent donc chacune à leur manière à favoriser l'émergence de l'Homme Nouveau.⁷² Et, plus qu'une analyse séparées des formes de création artistique, c'est leur relation avec la vie réelle que Moholy-Nagy veut envisager. Et, au-delà de la *lumineuse utopie d'un art vital, d'une vie artistique*⁷³, il conçoit une fonction véritablement formatrice de l'art, qui a pour mission

révolutionnaire comme essentielle à sa vie et déclarait que *l'art le plus moderne est un véritable mode de vie* (*Idem*, p. 15).

⁶⁶ Cf. la préface de Dominique Baqué à la traduction française de *Peinture, photographie, film* aux éditions J. Chambon, p. 10 et suiv. Cf. aussi K. Passuth : *c'est également Kassak qui lui inspire l'idée d'un art « synthétique », au service de la société, de la libération totale de l'homme (...)* Entre 1919 et 1922, l'art synthétique est encore étroitement lié à l'idée révolutionnaire, mais à partir de 1923, au début de la période du Bauhaus, il ne se préoccupe plus que de la révolution culturelle et éthique, et aussi des problèmes, liés à la création et au développement de l'individu « collectif » (K. Passuth, *op. cit.*, p. 15).

⁶⁷ Moholy-Nagy défend ainsi *un art pour tous, un art au service du corps social, un art qui soit aussi et enfin un mode de vie, d'existence* (*Ibidem*).

⁶⁸ Dominique Baqué remarque : *on mesure la portée polémique d'une définition du sujet qui, excluant a priori tout appel à l'âme ou à la pure conscience, écarte l'idéalisme métaphysique pour enraciner l'homme dans le donné brut de son corps, -- organes, sens, perception. Certes, la définition que propose Moholy-Nagy du biologique n'est jamais aussi claire qu'on pourrait le souhaiter. Dans un texte de 1938, « l'éducation et le Bauhaus », paru dans la revue Focus, Moholy-Nagy dit du mot biologique qu'il « concerne en général les lois de la vie qui garantissent un développement organique », et a donc fonction régulatrice pour le corps. Dans un texte antérieur, « Nouvelles expériences cinématographiques » (1933), le biologique est pensé comme l'intrication de la sensation et de la connaissance. Ailleurs enfin, le biologique intervient pour permettre une définition plurivoque du sujet – somme du psychophysique, de l'intellect et de l'affect. C'est sans doute dans Peinture, Photographie, Film que s'élabore de la façon la plus convaincante la réflexion autour du biologique* (D. Baqué, préface, *op. cit.*, p. 17).

⁶⁹ L. Moholy-Nagy, *op. cit.*, p. 120.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Toute sensation nouvelle provoque chez lui le désir de recevoir d'autres impressions. C'est fondamentalement ce qui explique cette nécessité que ressent l'homme de renouveler en permanence ses expériences créatrices. A cet égard, les créations ne sont profitables qu'à la condition de produire des rapports encore inconnus* (*Ibidem*).

⁷² *Il ne s'agit donc pas de substituer à une peinture « subjective » une photographie « mécanique », mais de comprendre que toutes deux participent d'un même problème, celui de la « structuration optique »* (D. Baqué, *op. cit.*, p. 25).

⁷³ D. Baqué, *op. cit.*, p. 57.

d'éduquer l'homme.⁷⁴ C'est dans cette perspective que la photographie doit dépasser la simple fonction reproductive qui a été la sienne depuis son invention, afin de développer une véritable *création productive*⁷⁵ : *la production (la création productive) servant au premier chef la constitution humaine, nous devons tenter d'exploiter à des fins productives les appareils (moyens) qui jusqu'alors n'avaient été utilisés qu'à des fins reproductives.*⁷⁶ Cette reconsidération du procédé passe d'abord par l'affirmation que sa première caractéristique technique réside dans la photosensibilité : *si nous voulons opérer en photographie un bouleversement allant dans le sens de la production, nous devons utiliser la photosensibilité de la plaque de bromure d'argent pour enregistrer des phénomènes lumineux (moments des jeux de lumières) que nous aurons produits nous-mêmes, grâce à des dispositifs de miroirs ou lentilles, des cristaux transparents, des liquides, etc.*⁷⁷ La photographie doit alors être envisagée avant tout comme une « écriture de la lumière ». La photographie productive commence donc avec *le photogramme*⁷⁸, qui doit être compris à la fois comme *essence du medium et degré zéro de la pratique photographique.*⁷⁹ Le photogramme, en cela qu'il repose sur l'utilisation de la lumière de manière autonome, est en effet le principe et le fondement d'une invention de nouvelles relations entre les « phénomènes optiques », capable de

⁷⁴ L'art est ainsi pour lui *l'activité humaine la plus complexe, la plus vivifiante et la plus civilisatrice* ; il affirmera aussi que *l'artiste a une fonction pédagogique à remplir sur le front idéologique* et que l'esthétique est inséparable de l'éthique (*Ibidem*).

⁷⁵ Cf. plus particulièrement la partie de *Peinture, photographie, film* intitulée « Production-Reproduction », pp. 94-96.

⁷⁶ L. Moholy-Nagy, *op. cit.*, p. 95.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 23. Moholy-Nagy appelle « photogramme » *cette sorte de mise en forme d'une matière récemment conquise, la lumière, recelant un fort potentiel créatif* (L. Moholy-Nagy, « Photographie sans appareil. Le photogramme », dans *Peinture, photographie, film, op. cit.*, p. 96).

⁷⁹ D. Baqué, préface, *op. cit.*, p. 39 : ainsi, le photogramme *se voit investi d'une double fonction : il atteste que la « production » photographique est possible et fournit la base d'une pédagogie de la photographie. Comme l'affirme Peinture, photographie, film, il donne la « clef » de la photographie ; comme le rappelle « La photographie ou la mise en forme de la lumière » (article de 1928), il permet de comprendre que ce n'est pas l'appareil qui constitue l'outil le plus important du procédé photographique, mais la « couche sensible ».*

Les photogrammes insistent en effet sur la capacité de la photographie à *organiser des éléments optiques premiers* (L. Moholy-Nagy, « la photographie dans la réclame » (1927), reproduit dans *Peinture, photographie, film, op. cit.*, p. 135). De plus, à la différence de Man Ray, pour qui ils sont une écriture automatique, pour Moholy-Nagy, les photogrammes permettent de penser l'art photographique comme un art de la lumière : *pour Moholy, qui tente de dématérialiser la réalité, ce n'est plus la matière qui est le moyen de la représentation, mais la « lumière pure »* (A. Haus et M. Frizot, *op. cit.*, p. 463). Enfin, il convient de différencier un photogramme de type « constructiviste » (Moholy-Nagy) et un photogramme de type « surréaliste » (Man Ray) : *tandis que Moholy-Nagy utilise des objets indifférents, Man Ray privilégie des objets artificiels aux contours clairement définis (verres, clous, clés, tamis, cristaux, etc.). Tandis que Man Ray s'attache à « sonder le caractère énigmatique, étrangement inquiétant et exceptionnel du quotidien », à « conférer une aura à l'habituel », pour Moholy-Nagy, l'essentiel est ailleurs : dans la maîtrise des intensités lumineuses, dans le « miracle optique du noir et blanc » qui doit naître du « seul rayonnement immatériel de la lumière, sans qu'il soit fait appel à des sens cachés ». C'est dire que le photogramme de Moholy-Nagy ne requiert aucune herméneutique, ne signifie rien d'autre que lui-même. C'est dire aussi qu'il refuse les effets superfétatoires, que Moholy-Nagy qualifie avec ironie de « cosmico-astronomiques » tout comme l'évocation, l'analogie et l'association, tous principes communs à l'esthétique surréaliste* (D. Baqué, *op. cit.*, p. 40).

provoquer des perfectionnements de la constitution humaine.⁸⁰ Mais la photographie « productive » ne se réduit pas au « photogramme » : Moholy-Nagy voit également un renouvellement des expériences perceptives de l'homme d'une part avec la *photoplastique*⁸¹, qui combine le photomontage et le dessin, et d'autre part avec une *photographie créative avec appareil*, qui désigne pour lui des *photographies pures, non recomposées, non montées*.⁸² C'est dans l'article « Photographie, mise en forme de la lumière »⁸³, que Moholy-Nagy expose ce qu'il entend par la « photoplastique » : *les origines du photomontage (de la photoplastique) remontent au procédé naïf et néanmoins très habile utilisé par les photographes d'autrefois qui consiste à créer une nouvelle image à partir de divers fragments*.⁸⁴ Il y distingue également la « photoplastique » des photomontages dadaïstes : *Aux fragments photographiques collés des dadaïstes pour « scandaliser », « faire une démonstration » ou « créer un poème optique » au sens trop souvent opaque, s'oppose la photoplastique comme une « espèce de confusion organisée », pourvue d'un centre organisateur de l'image et d'un sens clairement défini. Au photomontage souvent éclaté, fragmentaire, hermétique, s'oppose donc la photoplastique claire, ordonnée et rigoureuse. Plus encore, alors que le photomontage encourt sans cesse le risque de l'ésotérisme, la photoplastique, proche en cela du photogramme, véritable « gymnastique de l'œil et du cerveau », a une action pédagogique et éducative*.⁸⁵ Elle se comprend aussi comme la création d'une perception visuelle nouvelle qui met à jour des connexions entre des éléments : *l'effet de la photoplastique est fondé sur l'interpénétration et la fusion d'éléments connexes qui ne sont pas toujours perceptibles comme tels dans la vie courante et sur l'appréhension visuelle de la simultanéité des événements*.⁸⁶ On voit donc que Moholy-Nagy privilégie avant tout la création de nouvelles impressions optiques qui conduisent l'homme à une perception active. De plus, à la différence du « photomontage », la « photoplastique » lui est également inspirée par le développement de la presse illustrée et notamment du champ publicitaire, auquel il consacra plusieurs articles. Selon Dominique Baqué, la prise en compte de cette fonction mercantile de la création photographique laisse apparaître, chez Moholy-Nagy, une remise en question du « clivage art/non-art », qui souligne qu'il n'y a chez lui *aucun*

⁸⁰ Lazlo Moholy-Nagy précise que *les créations ne sont profitables qu'à condition de produire des rapports encore inconnus* (L. Moholy-Nagy, *op. cit.*, p. 95).

⁸¹ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 23.

⁸² D. Baqué, *op. cit.*, p. 42.

⁸³ L. Moholy-Nagy, « Photographie, mise en forme de la lumière », *Bauhaus*, Dessau, n°1, janvier 1928. Reproduit dans *Peinture, photographie, film, op. cit.*, pp. 152-157.

⁸⁴ *Idem*, p. 152.

⁸⁵ D. Baqué, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁶ Moholy-Nagy, *op. cit.*, p. 153.

*puritanisme de l'art, aucun repli sur les citadelles préservées de la création*⁸⁷, mais bien plutôt, encore une fois, une pensée de la création élargie à la réception des images dans la vie quotidienne. Pour ce qui concerne « la photographie créative avec appareil », l'article « Nouvelles méthodes en photographie »⁸⁸ indique qu'il s'agit de « photographies pures » : *photographie et création picturale ou graphique ne sont pas interchangeables mais la photographie, au contraire, possède son propre champ d'action, ses propres lois relatives à l'utilisation de ses moyens.*⁸⁹ Plus précisément, il s'agit ainsi, de celles qui *jouent sur la connivence essentielle de l'image photographique et de la matière (le rendu exact des structures, textures et factures)*⁹⁰, et, de celles qui *expérimentent des angles de vues inhabituels, susceptibles de déstabiliser les habitudes perceptives et de susciter chez le spectateur un « effet choc » (les obliques, plongées, contre-plongées, déformations, etc.)*⁹¹ Enfin, il s'agit aussi des photographies *qui mobilisent les innovations technologiques (nouveaux systèmes de lentilles, miroirs convexes et concaves, etc.)*⁹² Là encore, plus qu'un genre d'images (artistique ou scientifique), c'est un type de rapport actif à la perception, devant de nouvelles impressions optiques qui déstabilisent l'homme, que Moholy-Nagy met en avant. Ce sont en définitive des catégories générales de l'expérience créatrice inédite autorisée par la technique photographique qu'il cherche à préciser. Il faut ainsi souligner que ce que l'on a nommé la « Nouvelle Vision » part d'un examen des capacités techniques du medium photographique et rejoint d'une certaine façon la recherche développée par la *Straight photography*⁹³ américaine : la valorisation d'une « création productive » implique de s'intéresser à la fonction des appareils à disposition de l'homme comme de comprendre leur nature technique, afin de les utiliser de façon plus pertinente. Si Moholy-Nagy s'intéresse à une photographie produisant de nouveaux rapports perceptifs (permettant des émotions inédites), on peut penser qu'il esquisse ainsi les conditions de possibilité d'un « regard photographique » enfin affranchi des normes artistiques traditionnelles. Il est cependant remarquable que les traducteurs préfèrent parler de la « vision photographique » que d'un « regard photographique » : ce qui intéresse en effet Moholy-Nagy, ce sont beaucoup plus les

⁸⁷ *Idem*, p. 43.

⁸⁸ L. Moholy-Nagy, « nouvelles méthodes en photographie », *Photographische Rundschau und Mitteilungen*, Halle, vol. 65, janvier 1928, cahier *. Reproduit dans *Peinture, photographie, film, op. cit.*, pp. 158-164.

⁸⁹ *Idem*, p. 160.

⁹⁰ D. Baqué, *op. cit.*, p. 42.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ La *Straight photography*, définie à partir de 1913, peut se traduire par l'expression « photographie pure » ou encore « photographie directe », et s'affirme par l'utilisation des seules capacités inhérentes au medium photographique (cf. 2.3.6., p. 202 et annexe 1, pp. 18-19).

catégories générales (et objectives) d'un nouveau rapport optique à l'espace et au temps que les conditions de possibilités d'une expression photographique individualisée (qui contredirait d'ailleurs la dimension « exacte-collective » de sa théorie). Par différence avec le Pictorialisme, le « Nouvelle Vision » a d'abord été comprise comme la recherche de la netteté et d'une vision technologique (qui est la plupart du temps jugée impersonnelle). La plupart des analyses historiques s'accordent cependant à souligner qu'elle fut surtout l'expérimentation de nouvelles possibilités visuelles⁹⁴ et que la photographie fonde ainsi la *pédagogie du regard*⁹⁵ à la fin des années 1920 : *Plus qu'un nouveau langage, elle apparaît comme une nouvelle école de vision, c'est-à-dire le médium d'une manière inédite de voir le monde et aussi de se voir soi, de prendre sa propre mesure.*⁹⁶ Il s'agit encore d'éduquer le regard naturel, [d']accommoder la vision à la modernité.⁹⁷

La « Nouvelle Vision » trouva son manifeste photographique dans le livre *Metal* de Germaine Krull, publié en 1927. Expérimentant plongées et contre-plongées, ce livre rassemblait un ensemble inédit⁹⁸ composé entièrement de photographies de structures métalliques. Le critique Jean Gallotti écrit alors : *Nous n'y voyons que fers à T, pylônes et ponts en poutres métalliques, engrenages, bielles et excentriques. Nous sommes depuis longtemps entraînés à dire que, là seulement, se trouve, la vraie, la grande, la pure beauté du monde moderne. Poésie troublante des trolleys ! Roulements à bille séducteurs.*⁹⁹ Désormais accepté, le machinisme influence les photographes, qui figurent les architectures d'acier et les perspectives modernes sans horizons (car vues en contre-plongée). Cette valorisation de la technique et des objets industriels peut aussi être comprise comme une illustration des propos théoriques de Moholy-Nagy : les photographies de Germaine Krull visent ostensiblement à l'effet esthétique, à la surprise visuelle.¹⁰⁰ Par ailleurs, la diffusion de la « Nouvelle Vision » se fit également en France à travers des revues, telles qu'*Arts et métiers graphiques* (1927-

⁹⁴ Selon C. Bouqueret, Moholy-Nagy envisage ainsi une sorte de catalogue des nouvelles possibilités visuelles : *la structure quasi abstraite de l'image, l'abandon de la perspective centrale au profit de perspectives obliques (« Kontra-komposition ») et insolites, les prises de vues en franche plongée et contre-plongée, l'agrandissement d'un même motif ou d'une partie comme intensification du tout, le mouvement de la lumière comme expérience optique de l'espace-temps, les rayons X (radiographie), le photogramme, les prises de vues aériennes, le portrait « objectif », le négatif-positif d'un même motif, les surimpressions, l'introduction de nouvelles images à l'intérieur de la photo (même dues au reflet du miroir) et le photomontage* (C. Bouqueret, *op. cit.*, p. 8.)

⁹⁵ A. Fleig, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *la Nouvelle Vision constitue la photographie comme propédeutique, comme pédagogie du regard* (D. Baqué, *Les documents de la modernité, op. cit.*, p. 11).

⁹⁸ *Ce ne sont pas tant les photos extrêmement graphiques (structures industrielles, machines volumineuses, grues portuaires signant l'espace) ou les multiples aspects des ferrailles arachnéennes de la Tour Eiffel qui sont révolutionnaires en soi que leur réunion dans ce livre, leur accumulation et l'homogénéité du propos. Si chacun voit individuellement les images, c'est le bloc qui fit si forte impression* (C. Bouqueret, *op. cit.*, p. 153).

⁹⁹ J. Gallotti, « la photographie est-elle un art ? », *L'Art vivant*, Paris, 1er juillet 1929, p. 526.

¹⁰⁰ C. Bouqueret, *op. cit.*, p. 153.

1936) ou *Jazz* (1928-1930), qui jouèrent véritablement le rôle de « tremplins » pour ces photographes, qui furent rapidement remarqués par les studios publicitaires. Ces revues forment alors *le nouveau regard photographique qui va rapidement s'imposer dans les magazines illustrés encore à naître*.¹⁰¹ Emerge alors une *esthétique à la fois nette et dynamique*.¹⁰² Pour Carlo Rim, rédacteur en chef de *Jazz*, il s'agissait de montrer *les photographies qui échappaient complètement à la définition courante des photos dites d'informations*.¹⁰³ Avec *Arts et métiers graphiques*, il s'agit de faire connaître la photographie dans le contexte des arts graphiques et de la publicité. Destiné davantage aux professionnels de l'imprimerie, cette revue se fait l'écho des idées et techniques modernes au niveau européen et publiera (à partir de 1930) des numéros spéciaux entièrement consacrés à la photographie. Enfin, la consécration de la « Nouvelle Vision » sera l'exposition monumentale « Film und Foto », organisée à Stuttgart en 1929, largement inspirée des réflexions de Moholy-Nagy, et rassemblant des photographes et cinéastes de toute l'Europe. Franz Roh, commissaire de l'exposition, établira un registre précis de la Nouvelle Photographie sous deux larges rubriques : « Mécanisme et expression » et « les caractères essentiels et la valeur de la photographie ». Reconnaisant la percée de la « Nouvelle Vision » sur le plan européen, cette exposition *marque la position désormais incontournable de la photographie, tant sur le terrain de l'art que sur celui de la communication*.¹⁰⁴ Plus que d'autres courants photographiques antérieurs à la première guerre mondiale, la « Nouvelle Vision » fut en effet une esthétique qui s'est construite à travers les médias et en relation avec l'apparition d'une publicité photographique (considérée souvent comme une nouvelle forme d'art) dans la presse illustrée et les affiches urbaines : d'une part, *la rapide renommée acquise par les auteurs créateurs dans des expositions ou à travers la presse d'avant-garde non commerciale comme Jazz ou L'Art vivant, les fait rechercher par les publicitaires sensibles à la qualité et à la modernité de leur travail (...) C'est ainsi que Charles Peignot lorsqu'il ouvre son studio en mars 1930 (...) se sert du premier numéro spécial d'Arts et métiers graphiques consacré à la photo comme d'un véritable tremplin publicitaire pour son studio photographique intégré (aussi studio de publicité)*.¹⁰⁵ D'autre part, la photographie publicitaire est *l'élément décisif qui aide la Nouvelle Photographie à s'installer et à imposer son esthétique. Elle est en plein épanouissement au moment où la période de prospérité de la*

¹⁰¹ *Idem*, p. 162.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Cité par C. Bouqueret, *ibidem*.

¹⁰⁴ C. Bouqueret, *op. cit.*, p. 173.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 53.

*fin des années vingt atteint le secteur de la consommation et où la simple réclame va s'organiser, se généraliser et se théoriser sous la forme de la publicité. La réclame ne s'adresse plus au seul grand public. Ciblée et stylée, c'est-à-dire individualisée et reconnaissable, elle est destinée à façonner l'image publique du produit ou de la firme et à renvoyer au consommateur une image flatteuse de lui-même dans le cadre de la modernité triomphante. En ce sens la publicité sert à vendre des produits mais elle est aussi moyen d'intégration idéologique et social en promouvant l'image de la modernité : d'où l'appel à l'image moderne par excellence, la photographie, dans ses manifestations les plus avant-gardistes.*¹⁰⁶

La « Nouvelle Vision » apparaît en dernière analyse comme un retour sur elle-même de la photographie et, singulièrement, comme la prise de conscience de l'existence d'une « vision photographique » plus que d'un « regard photographique ». Dans un texte de 1929, à l'instar de Moholy-Nagy, le critique français Waldemar George souligne ainsi que la photographie s'origine une seconde fois dans les années vingt.¹⁰⁷ Comme la plupart des textes de l'époque, son texte s'efforce aussi de resituer la photographie dans une analyse de la modernité et envisage la photographie comme une écriture. Comme d'autres, il reconnaît en Eugène Atget un précurseur du modernisme.¹⁰⁸ Mais il s'interroge aussi sur la capacité de la photographie à faire sens. L'originalité de sa démarche consiste pour cela à revenir sur les ambiguïtés et les paradoxes de la photographie depuis son origine et notamment sur la condamnation baudelairienne de celle-ci. Selon lui, Charles Baudelaire, défendant la peinture et une conception romantique de l'art, *n'a pas compris la teneur poétique des daguerréotypes.*¹⁰⁹ Or, au-delà d'une simple reproduction du réel, dans toute photographie, se perçoit une « stylisation » : *Toute photographie, si banale soit-elle, porte en elle les germes de la*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *L'avènement de la conscience photographique est un phénomène d'après guerre. La découverte de la photographie coïncide avec le centenaire de l'invention de Niepce* (W. George, « Photographie vision du monde », *Arts et métiers graphiques*, n°16, 1929-1930. Reproduit dans D. Baqué, *les documents de la modernité, op. cit.*, p. 50).

¹⁰⁸ Selon Dominique Baqué, toute la génération des années vingt voit en lui un modèle. Il est *l'opérateur d'intelligibilité de l'époque*. En effet, *Atget propose pour la première fois aux modernistes un art photographique dont la pureté égale la perfection : la plupart des textes de l'entre-deux-guerres s'accordent à voir en lui un précurseur, celui en qui se constitue la démarche même du modernisme. En quoi Atget innove-t-il, et si radicalement ? L'explication de Waldemar George met à jour ce que peu de ses contemporains, semble-t-il, ont perçu : (...) Atget substitue aux glorieux panoramas du XIX e siècle une vision analytique qui décompose, dissocie, fragmente, qui met à jour les éléments structurels. Mais qui, aussi, se donne d'autres contenus de représentation : l'objet, la rue, la ville enfin, saisies dans ses mutations plastiques, architecturales, sociales. Atget consomme la rupture avec le XIX e siècle, désigne la rupture, ouvre à la poussée moderniste* (D. Baqué, *les documents de la modernité, op. cit.*, p. 37).

¹⁰⁹ *Idem*, p. 46.

stylisation.¹¹⁰ Ce style dont témoigne la photographie est *celui de l'auteur photographe mais aussi celui de l'époque, chaque époque se caractérisant par une unité stylistique manifeste dans la diversité de ses productions.*¹¹¹ Cette « stylisation » permet également de penser que l'image photographique ne se réduit pas au seul document de ce qui est : l'épreuve photographique est *un témoignage et non un document*¹¹² : en tant qu'œuvre d'art, c'est *une traduction, une manifestation de la personnalité.*¹¹³ La photographie révèle à l'homme sa propre vision, son idéologie, ses réactions devant les phénomènes.¹¹⁴ Waldemar George souligne que le terme de « vision », n'est pas employé ici dans le sens d'une « perception » ou d'une « observation »¹¹⁵. La « vision photographique » doit s'entendre comme la manifestation d'une psychologie : le cliché photographique est un *graphique de la pensée vivante*¹¹⁶ qui renvoie à une *posture mentale*¹¹⁷ ; et pour finir *les phénomènes physiques, ces fictions, ces mirages, ne sont que la face extérieures des phénomènes psychiques.*¹¹⁸ Contrairement à la théorie développée par Moholy-Nagy, il convient dès lors de souligner que la « Nouvelle Vision » qui sera ainsi précisée par les critiques français ne s'appuie pas sur un élan collectif : *c'est l'exceptionnelle dynamique du Bauhaus qui a donné son impulsion à l'art allemand en général et à la photographie en particulier. Il n'en va pas de même en France, où l'auteur produit une oeuvre fortement individualisée, que ne vient soutenir aucun élan collectif.*¹¹⁹ Il semble ainsi que, même en se déplaçant à Paris, après les années vingt, les avant-gardes n'y aient pas été portées par la même « mythologie » moderniste.¹²⁰ Au lendemain de la guerre, le sentiment n'est pas non plus identique en France et en Allemagne et le modernisme lui-même ne semble donc pas avoir la même signification pour Waldemar George que pour Moholy-Nagy : la France semble d'ailleurs se figer *dans l'auto-satisfaction de l'Exposition universelle de 1900 et de la victoire guerrière.*¹²¹ Pour Dominique Baqué, *tout se passe donc comme si la France, en un double mouvement*

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ D. Baqué, *op. cit.*, p. 37.

¹¹² W. George, *op. cit.*, p. 44.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Idem*, p. 43.

¹¹⁵ *L'analogie qui existe entre les oeuvres des photographes et des « artistes peintres » contemporains, est le fruit d'une vision identique (le terme : vision, n'est pas employé dans le sens : perception ou bien observation), et non point de l'identité des thèmes, traités de part et d'autre (Idem, p. 45).*

¹¹⁶ *Idem*, p. 44.

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Idem*, p. 45.

¹¹⁹ D. Baqué, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁰ D. Baqué désigne ainsi *cet imaginaire collectif qui, en Allemagne et en URSS, s'est cristallisé autour d'une Histoire à réinventer et d'un Homme Nouveau à construire, dont l'existence même serait oeuvre d'art (D. Baqué, op. cit., p. 31).*

¹²¹ *Idem*, p. 17.

*d'ouverture et de résistance, accueillait les innovations visuelles et les expérimentations plastiques venues de l'étranger, mais sourdement, obstinément, leur opposait un art soucieux de préserver une tradition française.*¹²² Le pictorialisme français continue ainsi à se développer autour de Constant Puyo à partir de 1921 et perdurera jusqu'après la seconde guerre mondiale. Par ailleurs, Paris ne fut pas non plus seulement le relais du modernisme allemand d'inspiration constructiviste, mais aussi le lieu d'émergence d'une version inédite du modernisme à la française : le surréalisme. Enfin, la « Nouvelle Photographie » française des années trente semble bien plus se référer à la Nouvelle Objectivité¹²³ qu'au constructivisme. Apparue d'abord en peinture vers 1920, la Nouvelle Objectivité peut se définir comme la recherche d'un *réalisme prosaïque et sans émotion [qui] entendait présenter les phénomènes du monde sensible non plus à travers l'expression d'une âme expérimentant le monde, mais bien dans la froide objectivité des choses elles-mêmes.*¹²⁴ Concernant d'abord des peintres (tels que Grosz, Schrimpf, Hubbuch, Schad, Dix...), *ses moyens picturaux – que l'on retrouve en Italie dans les Valori Plastici, aux Etats-Unis dans le précisionnisme ou en France dans le néo-classicisme – se réfèrent constamment à la photographie soit par le cadrage de la composition, soit par le rendu des surfaces.*¹²⁵ La Nouvelle Objectivité se traduisit en photographie par une *fidélité scrupuleuse aux choses, [un] éclairage précis des objets, [une] irréprochable vérité des détails, [une] maîtrise absolue des procédés optiques et chimiques*¹²⁶ » et fut l'oeuvre avant tout de photographes professionnels opérant avec des chambres à plaques de grand format. Même si « la Nouvelle Vision impliquait la nécessité d'une nouvelle objectivité¹²⁷, il convient de souligner qu'elles diffèrent avant tout par l'économie des moyens photographiques utilisés. La Nouvelle Objectivité est, à certains égards, la reprise des critères d'une photographie scientifique professionnelle¹²⁸ ; alors que la « Nouvelle Vision » serait davantage une pratique d'amateurs. Ensuite, plus encore que pour Moholy-Nagy, la Nouvelle Objectivité s'oppose à l'art : *sans artifices particuliers, la photographie n'est du reste pas une représentation, mais simplement une présentation, une leçon de choses.*¹²⁹ Albert Renger-Patzsch¹³⁰, qui fut un des principaux représentants de la Nouvelle Objectivité en photographie, déclarait ainsi : *Pour pouvoir rendre les impressions*

¹²² *Ibidem.*

¹²³ Cf. annexe 1, pp. 24-25.

¹²⁴ A. Haus et M. Frizot, « Figures de style », *op. cit.*, p. 466.

¹²⁵ M. Frizot, *Histoire de voir*, vol 2, *op. cit.*, p. 112.

¹²⁶ A. Haus et M. Frizot, « Figures de style », *op. cit.*, p. 464.

¹²⁷ *Idem*, p. 466.

¹²⁸ *Idem*, p. 467.

¹²⁹ M. Frizot, *Histoire de voir*, *op. cit.*, p. 112.

¹³⁰ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 24.

que l'on éprouve devant la nature, la plante, l'animal, les œuvres des architectes et des sculpteurs, les créations des ingénieurs et des techniciens, nous possédons avec la photographie l'outil idéal. On exploite encore trop peu les possibilités existantes de rendre le charme de la matière. Laissons donc l'art aux artistes et cherchons à faire avec les moyens de la photographie des photographies qui puissent tenir par leurs qualités proprement photographiques – sans essayer d'emprunter à l'art.¹³¹ Comme le remarquent Haus et Frizot, le principe ne diffère pas fondamentalement de l'exigence de Moholy-Nagy : *il faut cultiver l'autonomie des moyens photographiques. Mais la grande différence est que Moholy n'aurait jamais admis que l'on prît comme objectif de restituer les impressions que l'on ressent devant la nature. Son propos – utiliser la nature à discrétion – allait plus loin : il s'agissait de regarder le monde avec des yeux neufs.*¹³² La Nouvelle Objectivité ne semble pas avoir eu cette ambition de développer un « nouveau regard ». Ensuite, alors que Moholy-Nagy avait une confiance naïve dans la capacité imageante de l'appareil photographique¹³³, il semble que les photographes de la Nouvelle Objectivité procédaient autrement : *ils utilisaient la technique photographique pour saisir les réalités du monde dans ses reflets.*¹³⁴ Et Haus et Frizot soulignent qu'avec la Nouvelle Objectivité *on se rapprochait ainsi de l'ancienne conception que le XIX^e siècle avait eue de l'image photographique.*¹³⁵ La Nouvelle Objectivité ne cherchait pas en effet à faire apparaître de nouveaux rapports optiques, mais à souligner la vérité du document photographique, par une sorte de subordination du regard photographique aux choses elles-mêmes. Ces photographes semblent avoir ainsi davantage insisté sur *l'existence réelle de la chose présentée.*¹³⁶ L'absence d'effet de cadrage spectaculaire et la simplicité de leurs images (où les objets semblent se présenter d'eux-mêmes) les opposent à la Nouvelle Vision, face à laquelle elles ont pu représenter *un accès enfin retrouvé à la réalité brute, présence (...) perceptible seulement par le regard entièrement mécanique de l'appareil.*¹³⁷ Renger-Patzsch pu ainsi apparaître comme une sorte de contre-modèle face à Moholy-Nagy : *tout les oppose. Autant celui-ci incarnait le maître à penser, l'artiste-théoricien s'emparant, en amateur, d'un médium avec lequel il se permet de jongler à sa guise, autant Renger-Patzsch personnifie le photographe, professionnel rigoureux modestement appliqué à l'aspect primordial de sa fonction : décrire le monde. Là*

¹³¹ A. Renger-Patzsch, *Das Deutsche Lichtbild*, 1927. Cité par A. Haus et M. Frizot, *op. cit.*, p. 464.

¹³² A. Haus et M. Frizot, *op. cit.*, p. 465.

¹³³ *Idem*, p. 468.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ O. Lugon, *Le Style documentaire, d'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2000, p. 44.

où le premier appelait au dépassement de la simple reproduction (...) au profit de la production photographique (ne pas se contenter de la copie du monde, mais contrôler créativement les effets de lumière sur le papier), le second condamne tout ce qui excède le pur enregistrement.¹³⁸ Le regard est alors avec celle-là une force profondément et naturellement métaphysique de l'homme », que la photographie se limite à « seconder ».¹³⁹ La Nouvelle Objectivité semble par ailleurs conduire à un sentiment de religiosité face à la nature, aux antipodes de la visée moderniste de la Nouvelle Vision. Le critique Hugo Sieker écrira ainsi en 1928 : *il est significatif que celui qui rend compte de ces photographies [celles de Renger-Pazsch, présenté comme un « démiurge »] ne puisse s'empêcher d'évoquer l'énigme du monde (...). Elles suscitent avec une immédiateté particulière des élans religieux, (...) nous nous sentons plus proches du mystère des choses que du haut des sommets de l'art proprement « humain ».*¹⁴⁰ D'abord présentées comme l'expression d'une photographie « antimoderne », les images de la Nouvelle Objectivité seront cependant critiquées dès 1929 comme la manifestation d'une « manière », d'un « académisme » ou d'un « formalisme »¹⁴¹ : *là où quelques mois plus tôt on louait leur « réalisme absolu » (...) et l'accès qu'elles permettaient à un monde non médiatisé, on ne voit plus guère que leur mise en forme décorative. Le gros plan en particulier, jusque-là conçu comme outil d'investigation et d'analyse, comme ouverture à des réalités inédites, est discrédité comme simple pourvoyeur de découpes arbitraires et ornementales (...) la transparence tant célébrée commence à s'obscurcir aux yeux des contemporains, altérée par une grille gênante et fallacieuse, et la valeur cognitive tant invoquée pour défendre le mouvement contre la Nouvelle Vision (...) est globalement mise en doute. Non seulement ces fragments n'apprennent rien sur le monde mais ils le masquent, empêchant l'accès à sa vraie réalité, à sa complexité sociale ou historique, et à l'importance des jeux relationnels qui s'y tissent et que cet art consiste précisément à évacuer.*¹⁴² Attaquée par les communistes comme *une fuite devant la réalité, une sorte d'objectivité par soustraction*¹⁴³, la Nouvelle Objectivité sera assimilée à un art bourgeois : *On a découvert « l'Objet ». On « fait l'expérience visuelle » des aiguilles de gramophone, des miroirs concaves, des tas de cailloux, des têtes de choux coupées, des claviers de machines à écrire, et l'on appelle cela la « Nouvelle Objectivité ». Malheureusement ces artistes photographes « objectifs » de la bourgeoisie ont oublié*

¹³⁸ *Idem*, p. 45.

¹³⁹ A. Haus et M. Frizot, *op. cit.*, p. 468.

¹⁴⁰ H. Sieker cité par O. Lugon, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴¹ O. Lugon, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴² *Idem*, p. 54.

¹⁴³ *Idem*, p. 56.

*l'homme, l'homme qui souffre, l'homme opprimé qui lutte (...) Cette « Nouvelle Objectivité » fuit la réalité pour un jeu abstrait et formel, un monde idyllique de l'objet qui, en réalité, n'est absolument pas objectif puisqu'il fait croire qu'un fragment minuscule et insignifiant de l'image du monde est « l'Image du monde ».*¹⁴⁴ Au-delà de l'ouverture du champ cadré, Olivier Lugon voit dans ces critiques un appel à une ouverture thématique et à une « inclusion de l'humain » dans le domaine de la représentation photographique.

Le débat entre la « Nouvelle Vision » et la « Nouvelle Objectivité » peut en définitive apparaître comme une tension entre deux pôles du regard photographique qui se développe entre les deux guerres. La « Nouvelle Vision » représenterait un pôle « créatif » du regard, alors que la « Nouvelle Objectivité » représenterait un pôle « professionnel » de ce même regard. Enfin, il est intéressant de noter que la différence entre ces deux projets photographiques n'est pas seulement liée à des caractéristiques internes aux représentations et aux contenus de ces regards, mais qu'elle s'enracine également dans des valorisations différentes de l'activité photographique : celle-ci est au service d'une « pédagogie du regard » dans le cas de la « Nouvelle Vision » et d'une restitution de « la présence des choses » dans le cas de la « Nouvelle Objectivité ». Avec la « Nouvelle Vision », la photographie a pour but d'explorer de nouveaux rapports optiques et de nouvelles compositions (dont les objets ne sont que les prétextes, voire dont ils sont parfois absents) ; alors que la « Nouvelle Objectivité » se donne comme seul but de développer la restitution de la matière des objets eux-mêmes (qui dictent les compositions aux photographes). Dans les deux cas, il s'agit bien cependant d'une forme d'appropriation de « l'environnement moderne » par la photographie.

3.1.3 - Figures du photoreporter et approches du reportage de 1930 à 1970

3.1.3.1 – Approche générale du reportage photographique

Tout reportage se définit en premier lieu comme un compte-rendu. Le terme dérive de l'anglais *to report* qui signifie *rapporter (un fait) ; rendre compte de (quelque chose) ; faire le compte-rendu (d'un discours, etc.)*¹⁴⁵ Tout reportage implique ainsi une présence sur place pour y recueillir le fait à rapporter. Mais on peut considérer qu'il est presque vide de sens de

¹⁴⁴ H. Luedecke, cité par O. Lugon, *op. cit.*, p. 56.

¹⁴⁵ Dictionnaire Anglais-Français, *Harrap's shorter*, Paris, Bordas, 1982, p. 680.

parler, en tant que pratique, d'une « photographie de reportage » (l'idée de reportage semblant tellement unie à la photographie en général¹⁴⁶). En outre, l'action de recueillir peut elle-même se comprendre de plusieurs façons : recueillir signifie ainsi *amasser, réunir, ou rassembler plusieurs choses dispersées ou éparses*.¹⁴⁷ Il convient donc, afin d'être plus précis, de distinguer différents types de reportage photographique, selon leurs fonctions et leurs réalisations. Traditionnellement, le reportage photographique est d'abord lié à une fonction informative et à l'histoire du photojournalisme : la photographie permet ainsi *de recueillir, à la source même, des renseignements sur un fait, un événement, pour le compte d'un journal*.¹⁴⁸ Le reportage de presse, de part sa finalité informative, oriente la pratique du reportage photographique et impose des impératifs particuliers à sa visualisation de la réalité. La photographie de presse peut être considérée comme un genre photographique particulier, dans la mesure où elle vise à saisir une information visuelle pour la transmettre à un large public. Alors que dans les usages profanes du procédé, le photographe consiste souvent à ne pas regarder mais à accomplir un rituel d'enregistrement, il semble qu'un regard soit au contraire au centre du travail du photoreporter, lequel doit observer, choisir, anticiper, trier ce qui mérite le plus d'être montré. On peut alors considérer qu'un regard photographique est à la source de l'image, comme activité visuelle qui la cause et antérieure à elle. Cela présuppose alors une liberté de la part du sujet photographiant, mais aussi qu'il prenne le temps de regarder, de comparer les images possibles. De plus, alors que la pratique profane de la photographie peut se comprendre, la plupart du temps, comme *une assimilation psychique du monde* d'ordre privé¹⁴⁹, le photoreporter semble d'emblée regarder le monde dans le but de le montrer aux autres, c'est-à-dire que son regard semble se situer d'emblée dans une perspective communicationnelle. C'est à l'intérieur de cette perspective communicationnelle que chaque regard se développe et se constitue par le jeu de plusieurs éléments. Le photographe ne regarde pas les choses simplement pour lui, mais en vue de montrer ses images à d'autres individus pour lesquels il prend des photographies et avec lesquels il partage un contrat tacite qui est celui du journal qui l'engage.

Avec le développement de la presse illustrée dans les années vingt, apparaissent ainsi des photoreporters professionnels¹⁵⁰, dont le rôle est d'illustrer l'information en mettant l'actualité

¹⁴⁶ Toute photographie semble être en effet un témoignage, une preuve, ou une trace d'une situation qui a réellement eu lieu. Toute photographie semble affirmer un "ça a été", comme l'affirme Roland Barthes dans *La Chambre Claire* (B. Lamarche-Vadel, *Lignes de Mire*, Paris, Marval, 1995).

¹⁴⁷ Définition du terme "Recueillir" par l'*Encyclopédie Quillet*.

¹⁴⁸ Définition du terme "Reportage" par l'*Encyclopédie Quillet*.

¹⁴⁹ S. Tisseron, *Les mystères de la chambre claire*, Paris, Archimbaud / Belles lettres, 1996, p. 20.

¹⁵⁰ Cf. quelques exemples de photojournalistes, annexe 1, pp. 28-29.

en images. Il s'agit pour eux de prendre un cliché représentatif de l'information à communiquer et de le transmettre à leur journal ou à leur commanditaire dans les meilleurs délais. Le reporter se définit alors comme un envoyé spécial. Mais on distinguera ensuite d'autres types de reportage photographique en fonction d'autres destinations (tels qu'un reportage documentaire ou encore un reportage ethnographique). Enfin, l'étude du reportage photographique semble aussi nous permettre d'envisager des regards photographiques en dehors d'une perspective artistique. Nous pourrions montrer ainsi en quoi l'étude de ceux-ci n'est pas uniquement une question qui concerne le champ artistique, mais bien plus notre culture visuelle dans son ensemble.

Historiquement, la diffusion de photoreportages par la presse remonte à la fin du XIX^e siècle¹⁵¹, mais c'est seulement à partir de la première guerre mondiale que les journaux et revues furent en mesure de reproduire des clichés photographiques de façon régulière pour illustrer l'actualité.¹⁵² Ce sont d'abord des grands événements, tels les conflits armés, qui justifiaient le recueil de photographies. Les premiers photoreportages diffusés par la presse illustrèrent ainsi la guerre du Texas (1846), la guerre de Crimée (1853-1856) et la guerre de Sécession (1861-1865). Accompagnant les journalistes sur le terrain, la mission des premiers photographes (qui n'étaient pas encore considérés comme des « photojournalistes ») travaillant pour la presse était de retracer *une chronique pittoresque de l'histoire contemporaine*.¹⁵³ Leur souci fut d'abord de témoigner avec réalisme des événements auxquels ils assistaient. Dans cette mesure, ils avaient l'habitude de s'effacer devant les faits eux-mêmes et, le plus souvent, le rôle de la photographie se réduisait à un moyen d'illustration pour renforcer l'impact d'un texte écrit par un journaliste. La première valeur du reportage photographique semble ainsi être associée à la croyance en une objectivité du procédé (envisagé comme une technique de reproduction mécanique de la réalité). Cette dernière semble ainsi tirer sa valeur informative de sa définition comme représentation fidèle de la réalité observable. Celle-ci s'accompagne, comme nous l'avons déjà noté, d'une occultation du rôle du photographe, mais aussi des valeurs culturelles incarnées par cette technique. Jusqu'aux années 1920, tout se passe en effet comme si la technique photographique permettait de neutraliser dans le journal les interprétations du journaliste et, pour le lecteur,

¹⁵¹ Cf. annexe 1, pp. 26-27.

¹⁵² *La photographie commence à s'imposer dans la presse comme moyen d'illustration directe, sous la triple impulsion de l'instantané photographique (depuis 1880), de l'adaptation des procédés de reproduction mécanique et de la diffusion croissante de l'information. Ce n'est cependant qu'à partir des années 20 que s'effectue une réadaptation décisive du médium photographique* (M. Frizot, « la photographie médiatique », *Histoire de Voir*, t. 3, p. 7).

¹⁵³ Selon l'accroche de *l'Illustrated American*, 1er mars 1890.

d'être directement confronté à la réalité telle qu'elle est.¹⁵⁴ Avec le développement de la presse illustrée, le reporter photographe est mandaté pour fournir une illustration, mais aussi pour mettre les lecteurs « en face » de l'actualité. L'utilisation de photographies vise d'abord à rapprocher le public des événements, comme l'annonce l'éditorial du premier numéro de *Vu*, le 21 mars 1928 : *Conçu dans un esprit nouveau et réalisé par des moyens nouveaux, Vu apporte en France une formule neuve : le reportage illustré d'informations mondiales. (...) De tous les points où se produira un événement marquant, des photos, des dépêches, des articles parviendront à Vu, qui reliera ainsi le public au monde entier par ses communiqués, ses chroniques, ses illustrations et mettra à la portée de l'oeil la vie universelle.*¹⁵⁵ Les magazines illustrés tentèrent ainsi de répondre à une demande de citoyens mieux instruits des réalités de ce monde et réclamant une information toujours plus complète. L'image peut être dite « informative » dès qu'elle permet d'ajouter un aspect visuel à l'information écrite.¹⁵⁶ La photographie de presse se définit ainsi la plupart du temps dans sa complémentarité avec l'information écrite. Elle est d'autre part le plus souvent accompagnée d'une légende, qui permettra d'éviter les erreurs d'interprétations : *une photo représente un aspect réduit du monde, et celui qui la regarde ne peut s'y reconnaître sans éléments de repérage lui permettant de s'orienter au lieu de laisser vagabonder son esprit. On ne peut pas reconnaître ce qui n'est pas connu (...) La raison d'existence de la légende est en premier lieu de préciser le sens de l'image utilisée...*¹⁵⁷

La photographie de reportage peut par ailleurs être dite « narrative » ou « documentaire ».¹⁵⁸ On peut considérer qu'une image est documentaire lorsque son auteur s'efforce d'être neutre, de montrer les choses comme elles sont et que la photographie ne vise aucune émotion.¹⁵⁹ A

¹⁵⁴ La réalité existante et perceptible est ainsi assimilée à la réalité enregistrable par l'appareil photographique.

¹⁵⁵ Lucien Vogel, éditorial du premier numéro de *Vu*, cité par A. Fleig, *Naissance de la photographie comme média*, op. cit.

¹⁵⁶ *L'image doit communiquer des informations qui ne figurent pas dans le texte ou, dans certains cas, renforcer leur impact. Il ne faut en aucun cas donner aux lecteurs la même information côte à côte en écriture alphabétique et en écriture iconique (...) On connaît des cas où il y a une interdépendance totale entre texte et image. La réception de l'information communiquée par le texte ne peut être satisfaisante sans la visualisation du sujet, et l'image ne fournit qu'une information tronquée si celle-ci n'est pas développée dans un texte* (P. Almazy, op. cit., p. 23).

¹⁵⁷ J.-A. Keim, « la photo et sa légende », *Communications*, n°2, Paris, Le Seuil, 1963.

¹⁵⁸ *Toutes les photographies qui représentent une action ou une situation quelconque ont un caractère narratif. Ces photographies ont généralement une grande valeur informative, et, quand elles sont en relation avec un événement qui se trouve dans le champ d'intérêt chaud du lecteur, on les appelle « photographies d'actualité » (...) L'intérêt chaud du lecteur désignant la participation intellectuelle et émotionnelle aux événements liés au sujet de la photographie* (P. Almazy, *La photographie comme moyen d'information*, Paris, Tema-éditions, 1975, p. 57).

¹⁵⁹ *Les images documentaires ne doivent contenir en principe aucune action et aucun élément narratif proprement dit (...) La vision subjective du photographe ne joue presque aucun rôle dans la réalisation des photographies documentaires. La représentation du sujet doit être telle que son authenticité ne puisse pas être discutée* (P. Almazy, op. cit., p. 56).

l'inverse, la photographie narrative *ne peut jamais être objective, car la vision de son auteur est subjective, et non seulement la représentation, mais déjà le choix du sujet est en toutes circonstances très personnel.*¹⁶⁰ On peut donc affirmer que *la rédaction des photographies narratives varie selon le rôle que le photographe peut, ou doit, jouer en exécutant son travail. La liberté du choix des sujets et de celui des composants détermine le style dans lequel il peut s'exprimer.*¹⁶¹ Par suite, plusieurs rôles attribués au travail du photoreporter peuvent être distingués : il opère soit comme témoin, soit comme observateur, soit comme enquêteur, soit comme rapporteur.¹⁶² La signification de la photographie de reportage peut donc varier en fonction de la liberté d'action attribuée au photographe ou en fonction du type de sujet sur lequel porte son travail. En ce qui concerne le photographe qui travaille comme témoin, *il n'a aucune liberté de choix en ce qui concerne le lieu, le temps, le déroulement des événements. La plupart du temps, le caractère de l'événement va même fortement limiter le choix des sujets à visualiser. Par exemple, lors d'une conférence politique, il doit photographier les personnalités les plus importantes qui y participent. Les sujets des photos lui sont obligatoirement prescrits et, dans certains cas, le service d'ordre lui assigne l'endroit d'où il doit prendre les photos et il n'a pas la liberté de choisir l'angle sous lequel il veut opérer et ne peut pas modifier l'agencement des composants.*¹⁶³ Dans ce cas, il s'agit plus d'un « photo-journaliste » que d'un « photo-reporter ».¹⁶⁴ Davantage que pour le photojournalisme, la photographie de reportage réclame une réflexion de la part du photographe, soit qu'il ait à choisir les sujets qui lui semblent les plus représentatifs pour communiquer une information (il s'agit d'observer), soit qu'il ait lui-même à analyser les différents aspects d'une situation ou

¹⁶⁰ *Idem*, p. 58.

¹⁶¹ *Idem*, p. 60.

¹⁶² *Quand le photographe a comme mission de capter en images l'arrivée d'une personnalité à l'Elysée, un congrès, etc., il travaille comme témoin de ces événements (...) S'il peut se promener à sa guise et observer tout ce qui se passe autour de lui ; réfléchir sur l'intérêt et l'importance des sujets à visualiser et rédiger les photographies de sorte qu'elles expriment au mieux les informations qu'il désire communiquer, son travail est celui d'un observateur. Mais la visualisation de la situation politique, économique et sociale d'un pays, ou celle d'un problème d'intérêt général, requiert un travail d'enquêteur (...) On désigne enfin par le terme de rapporteur l'auteur de photos documentaires, car son travail consiste à rédiger des rapports en écriture iconique, comme un journaliste le ferait en écriture alphabétique* (*Idem*, pp. 60-62).

¹⁶³ *Idem*, p. 60.

¹⁶⁴ Selon Pierre de Feynol, *le photojournalisme est souvent confondu par le grand public avec le photoreportage. Ces deux types de photographies sont utilisés par la presse, mais elles le sont différemment. En effet, le reportage suppose une approche photographique de l'événement dans sa durée. Il y a un travail d'approche dans le temps, une enquête approfondie (...) A la limite, deux reporters pourraient, à partir d'une même situation, bâtir des suites d'images entièrement différentes : ce sont l'approche, les opinions, la personnalité qui font la photographie de reportage. Au contraire, dans le cas du photojournalisme, la différence de point de vue ne serait peu ou pas sensible. Le photojournaliste est envoyé par l'agence à un moment précis, dans un pays donné, là où quelque chose se produit. Il doit ramener la photo, le document choc. S'agissant de fixer un événement exceptionnel, unique, irréproductible, le mérite du photojournaliste est sa présence, son sang-froid* (P. de Feynol, Préface du catalogue de l'exposition « Photo-journalisme », festival d'automne à Paris, 1977).

d'un problème (il s'agit d'effectuer une enquête). Le travail d'enquêteur demande que le photographe se familiarise avec tous les aspects du problème (dans le cas où il doit visualiser la situation économique, politique et sociale d'un pays), qu'il recueille des renseignements écrits et oraux, qu'il étudie les causes des phénomènes qui caractérisent la situation. *Il peut procéder de deux façons : a/ réaliser un grand nombre de photos montrant des situations les plus diverses ayant un lien avec le problème qui est le sujet du reportage, grouper les photos réalisées, établir les relations entre elles et compléter le reportage s'il constate que tel ou tel aspect important du problème ne se trouve pas exprimé dans les photos. b/ après avoir bien étudié le problème, dresser une liste précise de tous les aspects qui doivent être visualisés et aller à la recherche des situations correspondantes.*¹⁶⁵ On voit ainsi que la pratique même de la photographie de reportage n'a pas la même signification et ne sollicite pas les mêmes dispositions selon qu'il s'agit de « photojournalisme » ou de « photoreportage » : *le travail d'observateur ou d'enquêteur ne demande pas la même vivacité de tempérament et la même rapidité de réflexes que le travail de témoin; il exige par contre une plus grande culture générale et un goût pour la réflexion.*¹⁶⁶

Un récit en images

Dans sa publication, un reportage photographique semble également avoir comme caractéristique d'associer plusieurs images autour d'un sujet. Plusieurs étapes sont ici à rappeler, afin de souligner à quel point notre idée du « reportage photographique » est le fruit d'une construction. Du point de vue de sa forme, il désigne ainsi dès le XIX^e siècle un récit en images. Selon Anne Cartier-Bresson, la conception du récit en image a été élaborée par Nadar¹⁶⁷ : *lors de son entrevue avec Eugène Chevreul (chimiste et théoricien de la couleur), Nadar avait chargé son fils Paul de prendre vingt-sept clichés grâce à une chambre noire spécialement adaptée à cet effet.*¹⁶⁸ Huit clichés furent publiés dans *Le Journal Illustré* en 1886, qui peuvent sembler relativement statiques, mais qui, présentés ensemble, permettaient de suggérer le déroulement d'une situation. Après 1918, l'Allemagne de Weimar vit se développer un nombre important d'hebdomadaires proposant des reportages photographiques sur des sujets aussi variés que les mouvements sociaux, le cinéma, le sport, ou les découvertes

¹⁶⁵ P. Almazy, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 62.

¹⁶⁷ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 27.

¹⁶⁸ N. Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie, op. cit.*, p. 467.

ethno-géographiques (dont le *Münchner Illustrierte Presse* reste sans doute le meilleur représentant). La conception du reportage photographique comme récit en image s'accompagne alors d'un effort de mise en page : *les photographes ramenèrent alors des documents à recadrer, mettre en page et légender le plus succinctement possible pour constituer des récits en images, permettant de "dissuader le lecteur de lire, pour regarder"*.¹⁶⁹ Toutefois, ce n'est véritablement qu'à partir du milieu des années vingt que le photoreporter peut réaliser des récits vivants, et qu'il peut se déplacer véritablement autour de son sujet, afin d'en décrire plusieurs aspects.¹⁷⁰ A partir des années vingt, quelques photographes semblent plus particulièrement permettre d'envisager des « pratiques visuelles classiques » du reportage photographique, qui se détachent dans l'histoire du photojournalisme. L'apparition d'appareils légers et rapides permit d'abord aux photographes *de se fier à leur intuition, plutôt qu'à de savants calculs, et de travailler au centième de seconde pour réaliser de véritables tranches de vie*.¹⁷¹ Dès lors, on peut affirmer que se développèrent des façons d'envisager le reportage photographique propres aux différents photographes et à leur culture.¹⁷² « L'intuition du photographe » s'ajoute à l'exactitude de la technique d'enregistrement. Le reportage photographique semble alors désigner l'effort d'un opérateur pour saisir l'événement sur le vif ainsi que sa capacité à choisir lui-même les images significatives. Ce qui implique qu'il doit avant tout être capable d'observer et de faire preuve de rapidité pour restituer l'image (qu'il juge) représentative de l'événement ou de la situation. Il doit être capable de visualiser et de synthétiser ce qui l'entoure en vue d'une image. De nombreux ouvrages soulignent par ailleurs que le photographe de reportage doit être capable d'anticiper l'image au moment de la prise de vue (au niveau de son contenu informatif autant qu'au niveau de l'exposition du négatif).¹⁷³ Si la visée du photographe de reportage n'est pas d'abord esthétique, cette forme

¹⁶⁹ J. Molzahn. « Nicht mehr lesen, sehen », *Das kunstblatt*, 12, 1928, p. 79 ; cité par N. Rosenblum, *op. cit.*, p. 466.

¹⁷⁰ *Techniquement, ce qui permet à l'opérateur de se porter au-devant de l'événement (qu'il soit historique ou futile) c'est l'invention des petits formats très maniables et la désacralisation de la prise de vue qui en découle : l'Ermanox à plaques 4,5 x 6 cms en 1924, le Rolleiflex en 1929, le Leica à pellicule 35 mm, inventé en 1923 mais commercialisé surtout à partir de 1930 (M. Frizot, Histoire de voir, t. 3, op. cit., p. 10).*

¹⁷¹ N. Rosenblum, *op. cit.*, p. 465.

¹⁷² Selon Fred Richtin, il faut noter une disparité culturelle entre les magazines européens et les magazines américains dans leur manière de traiter l'information visuelle : *la notion française de « reportage photographique » n'est pas identique, en fait à la conception américaine du « photojournalisme » qui se concentre sur les principaux acteurs de manière plus directe et moins nuancée. Cet écart nous renvoie à une différence fondamentale entre les deux langues. Le français revêtant un caractère plus suggestif que l'anglais parlé aux Etats-Unis qui en règle générale est plus concret (F. Richtin, in M. Frizot (dir.), Nouvelle histoire de la photographie, op. cit., p. 594).*

¹⁷³ Selon Alain Renaud, *le reporter photographe ne devra jamais sacrifier la vérité du sujet, le message à l'esthétisme. Il devra saisir rapidement (très rapidement même) l'essentiel des nombreux éléments qui forment l'information à transmettre. Il devra prévoir, encore plus qu'un photographe traditionnel, ce qui apparaîtra sur la pellicule (A. Renaud, Photoreportage, Paris, éditions de l'Homme, 1979, p. 18).*

d'intuition qu'il possède, alliée à une maîtrise de la technique, peut cependant être qualifiée de « créativité » : *le travail du photographe de reportage consiste à traduire la réalité (le fait), en information (le sujet). La réalité évoluant sans cesse, se modifiant souvent entièrement en l'espace de quelques secondes, on peut dire que le sujet n'existe pas par lui-même. Le cliché dépend plus des conditions de prise de vue et de la créativité de l'opérateur que de la réalité elle-même.*¹⁷⁴

Cette pratique du reportage est illustrée, dès 1928, par l'allemand Erich Salomon¹⁷⁵, qui utilise la photographie pour faire pénétrer le lecteur dans l'intimité des grands de ce monde. *Il appuyait sur le déclencheur à l'insu de ses modèles et livra ainsi des clichés "bruts", qui montrent des modèles pris au dépourvu et des portraits qui frappent par leur naturel.*¹⁷⁶ Par sa pratique, le photoreportage s'oppose ainsi tout d'abord à un effort de composition artistique ou à la recherche d'un rendu plastique de l'image. Par sa production, Erich Salomon illustre une conception du reportage comme recherche de la vérité, mais aussi résultat d'un choix personnel. Le photoreporter devient ainsi, pour le public, l'auteur de ses images. Et dans les années 1930, de nombreux photoreporters semblent souligner une certaine maturité du reportage, dont la pratique est associée au regard d'un photographe. Le reportage photographique dans la presse illustrée hebdomadaire repose désormais sur *un contrat d'association entre celui qui prend la photo en sachant qu'il pourra la montrer et celui qui la reçoit en sachant que derrière l'image agit un regard de plus en plus pertinent.*¹⁷⁷ Plusieurs photographes peuvent ainsi nous permettre de préciser une « pratique classique du photoreportage ». Celle-ci ne se définit pas par un type d'images, mais par une démarche reconnue à tous ces acteurs : ils expriment un « point de vue » sur le monde et construisent des images qui expriment le témoignage visuel d'un être humain. Plus que des images publiées dans la presse, la photographie reportage met ainsi en perspective une activité visuelle particulière, *i.e* un regard photographique.

La photographie de presse possède enfin une dimension politique, dans la mesure où elle peut apparaître comme « productrice » du visible : le médium photographique *rend accessibles à l'oeil humain des aspects du monde jusque-là cachés et, en même temps, de nouvelles formes de connaissance de l'environnement. La photographie, par conséquent, constitue un élément de pouvoir (...) La photographie répand le pouvoir, mais en même temps elle le fait présent (...) La photographie est un moyen de faire sentir ce pouvoir là où l'image se trouve, et de*

¹⁷⁴ *Idem*, p. 38.

¹⁷⁵ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 28.

¹⁷⁶ N. Rosenblum, *op. cit.*, p. 467.

¹⁷⁷ M. Frizot, « la photographie médiatique », *Histoire de Voir*, t. 3, *op. cit.*, p. 7.

*faire sentir que ce qui est fait à cet endroit précis est fait au nom du pouvoir.*¹⁷⁸ Dans cette mesure, les regards photographiques sont bien des dispositifs au sens de Michel Foucault. Mais la photographie de presse accentue également la production d'un rapport d'inégalité face au visible, qui, en définitive, repose sur la structure même de tout regard photographique. Il convient dès lors de distinguer le regard du photographe du regard du spectateur de l'image.¹⁷⁹ Compris comme dispositif, le regard, dans le système de l'information, aboutit ainsi à créer un déséquilibre entre le photoreporter et le spectateur, puisqu'il ne fournit à ce dernier qu'une information elliptique et toujours rédigée selon un point de vue (auquel s'ajoute la sélection du comité de rédaction et la rédaction d'une légende pour accompagner l'image).

3.1.3.2 – La photographie humaniste (1930-1959)

Dans le cadre d'une étude des regards s'exprimant dans le reportage photographique de presse, la « photographie humaniste » peut faire figure de mouvement fondateur. Il semble en effet, comme le dit Michel Frizot, que les photoreporters découvrent dans les années 1930 que *voir est d'abord une affaire personnelle pour être ensuite une option médiatique.*¹⁸⁰ D'une manière générale, le photographe cesse alors d'être le complément du journaliste, il devient un « photojournaliste », capable d'une expression photographique reconnue pour elle-même. Willy Ronis, Izis, Edouard Boubat, René Jacques, Henri Cartier-Bresson ou Robert Doisneau incarnent cette tradition d'une photographie humaniste.¹⁸¹ En réponse à la montée d'un intérêt de plus en plus pressant pour l'humain, qui se manifeste à cette époque, ce mouvement d'origine française peut en effet apparaître comme le creuset d'un nouveau statut pour le photographe de presse, désormais reconnu comme « photoreporter » et comme véritable auteur. Par suite, le travail de chacun d'entre eux peut également apparaître comme une véritable « expression photographique », soulignant un regard personnel et responsable. Nous

¹⁷⁸ R. Esparza, « la réalité manquée », *Image et politique*, Arles, Actes sud, 1998, p. 136.

¹⁷⁹ *La conception plus naïve (ou perverse) du fonctionnement commutatif de la photographie veut placer l'observateur de l'image et l'observateur dans l'image sur un plan d'égalité. Mais la situation est autre, puisque le savoir dont disposent l'un et l'autre est totalement différent. Le photographe observe l'événement et sélectionne un fragment, dans l'espace et dans le temps. Son savoir se réfère alors au continuum dont il a été extrait. En revanche, le savoir du récepteur se limite à l'image et à ce qu'elle lui montre. Par conséquent, il est dans une situation d'infériorité et ressent un certain sentiment d'anxiété, que produit le fait de voir et de ne pas savoir (...) [Le fragment de réalité qui s'offre au récepteur] veut se faire passer à nos yeux pour la réalité. La stratégie communicative des médias transgresse le principe barthésien du "ça a été" pour, grâce à l'ancrage du texte, nous persuader du "ça a été ainsi", pour construire un monde possible d'où certains éléments sont exclus par rapport à l'historique. De cette manière, les médias construisent une société du vicariant, où nous voyons un monde qui a été vu par d'autres (...) Les médias apportent une information que l'on pourrait appeler, en utilisant la terminologie nutritionnelle, pré-digérée, neutralisée déjà dans ses effets (Ibidem.)*

¹⁸⁰ M. Frizot, *Histoire de voir*, t. 3, *op. cit.*, introduction « la photo médiatique ».

¹⁸¹ Cf. quelques exemples de photographes humanistes, annexe 1, pp. 32-33.

avons retenu comme représentative de ce mouvement la période allant des années 1930 à la fin des années 1950, en accord avec Marie de Thézy.¹⁸² Les caractéristiques qui définissent la « photographie humaniste » peuvent, plus généralement, servir à identifier une approche classique (sinon mythologique) du « reportage photographique d'auteur », dont l'influence s'exerce au-delà de la fin des années 1950. Selon cet auteur, au-delà d'une « photographie d'intérêt humain », la « photographie humaniste » peut se caractériser par plusieurs critères : il s'agit d'abord d'une photographie destinée à la presse illustrée. Elle s'identifie ensuite par des sujets photographiques, montrant la poésie de la vie populaire de l'époque. Il s'agit alors d'un mouvement où s'expriment différents tempéraments et orientations individuelles, mais qui semblent tous affirmer une sorte d'éthique du regard. Il s'agit enfin d'un mouvement au sein duquel a émergé la notion d' « auteur photographe », notamment avec l'essor de l'édition de livres photographiques.

En tant que « photographie d'intérêt humain », la photographie humaniste peut se définir par la catégorie du témoignage, et s'oppose tout d'abord à une production artistique.¹⁸³ Ces photographes sont des *chroniqueurs de leur temps*¹⁸⁴, plus que de l'Histoire contemporaine. Le terme humaniste doit ici s'entendre selon une acception restreinte : *il désigne la photographie qui a pour sujet « l'être humain, et la trace qu'il laisse dans la nature et sur les choses ». Il exprime l'attention portée à la personne, à tous les êtres qui, à travers le monde, possèdent en commun ce bien inestimable, la nature humaine (...) A côté des personnes, les photographes s'attachent à montrer comment elles s'inscrivent dans un lieu.*¹⁸⁵ Bien que souvent destinés à la presse, leurs sujets traitent peu de l'actualité : leurs sujets sont *moins l'histoire contemporaine qu'un reflet général de la société et des hommes en tant que personnes (...) Plaçant au centre de tout la figure humaine, cette photographie la considère dans toute son unité [et] oscille entre deux pôles : d'une part la poésie touchante de la vie quotidienne, d'autre part le constat social plus ou moins orienté à des fins de combat politique.*¹⁸⁶ Par ailleurs, étant destinées à être publiées dans la presse illustrée (hebdomadaire avant tout), ces images se doivent d'être lisibles, même en format réduit, et de présenter clairement leur sujet. La photographie humaniste peut ainsi apparaître avant tout comme une

¹⁸² Marie de Thézy, *La photographie humaniste, 1930-1960, histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992.

¹⁸³ *Vers 1930, elle [la photographie] revient à la réalité et se tourne vers l'homme. Elle le découvre au sein des quartiers populaires. La photographie est alors témoignage : elle se fait humaniste (...) La photographie humaniste révèle l'atmosphère de l'époque, ses espoirs, ses angoisses, ses centres d'intérêts, la manière dont elle vit les événements* (Idem, p. 11).

¹⁸⁴ P.-J. Amar, *op. cit.*, p. 63.

¹⁸⁵ M. de Thézy, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸⁶ B. Eveno, cité par P. J. Amar, *op. cit.*, p. 64.

pratique d'illustration : *les photographes prennent conscience du caractère très spécifique des images d'illustration lorsque se manifeste plus ouvertement l'hostilité aux « photographies d'art », faites pour l'exposition. Alors que celles-ci, vues à distance, sont d'un certain format, les premières, remarque Jean-Marie Auradon en 1953, « ont par leur destination même à faire valoir leurs détails, leurs qualités, leur préciosité, soit dans des revues, soit dans les journaux illustrés (...), dans des formats moyens ou petits ».*¹⁸⁷ La destination médiatique de leurs images, mais aussi leur esprit d'indépendance, conduisent également les photographes humanistes à s'organiser eux-mêmes en agences¹⁸⁸, afin de pouvoir présenter leurs images à davantage de journaux et d'éditeurs, tout en continuant à affirmer leur expression personnelle : l'agence Rapho est créée en 1932 et rassemble, autour de Charles Rado, les photographes originaires de l'Europe de l'Est : Brassai, Nora Dumas, Ergy Landau, Ylla, etc. A partir de 1934, Alliance Photo rassemble René Zuber, Pierre Boucher, Pierre Verger, Emeric Feher, Denise Bellon, etc. (Cette dernière agence renaîtra après la guerre sous le nom d'ADEP). L'agence Magnum sera créée en 1947 autour d'Henri Cartier-Bresson et de Robert Capa. Toutefois, Marie de Thézy souligne également que la « photographie humaniste » publiée dans la presse évolue, de 1930 à 1960, en fonction du contexte socio-économique : ainsi, lorsque la crise économique s'installe dans les années 1930 et que la guerre menace, *la photographie dans les magazines tend à se faire pur document. Les grands reporters s'attachent alors à présenter tous les aspects de la vie des hommes.*¹⁸⁹ Et, après la guerre, la photographie de presse sert aussi à *faire prendre conscience aux lecteurs d'une certaine identité nationale, à travers la diversité des régions et des mœurs.*¹⁹⁰ Par ailleurs, plus que des reportages, *les vues que demande la presse aux photographes et à leurs agences sont des photographies « d'évocation ».*¹⁹¹ Ce mouvement est ainsi d'abord subordonné pour une grande part aux besoins de la presse illustrée. Répondant à la demande de celle-ci, s'adressant à un public populaire, de nombreux photographes trouvent, à partir des années 1930, une source de revenus dans la nouvelle profession de « reporter illustrateur ».¹⁹² Pour autant,

¹⁸⁷ M. de Thézy, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸⁸ Si l'on consulte l'Annuaire de la presse, on constate que la rubrique « agence photographique » apparaît seulement en 1929. On en compte alors dix-huit, chiffre qui variera peu, mais il s'agit essentiellement d'images concernant l'actualité. Les studios de portraits sont recensés à part, sous la rubrique « photographie d'art ». Ces deux spécialités ne sont pas du ressort des photographes humanistes, qui pratiquent la photographie dite « d'illustration » (M. de Thézy, *op. cit.*, p. 64).

¹⁸⁹ *Idem*, p. 28.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Idem*, p. 31.

¹⁹² Cette expression, née pendant la guerre, fait de l'illustration « un échelon supérieur du reportage » et l'oppose à la photographie d'art. Un illustrateur, par définition, travaille pour l'édition, comme l'affirme Henri Cartier-Bresson : *notre image finale, c'est celle imprimée. Même si nos épreuves sont belles et parfaitement*

beaucoup travaillent aussi pour la publicité, la mode ou le cinéma. Après la seconde guerre, suite à la disparition de nombreux périodiques¹⁹³, les commandes de reportages deviennent occasionnelles pour les photographes qui ne sont pas liés à un journal ou à une agence photographique. D'une manière générale, les photographes humanistes constituent des archives personnelles, qu'ils proposent (ou que leurs agences proposent) ensuite aux journaux ou aux éditeurs.¹⁹⁴ Il n'en reste pas moins que la photographie humaniste est avant tout une photographie de reportage, dans la mesure où elle n'est pas mise en scène et réalisée sur le terrain. Les photographes humanistes sont des auteurs au sens propre. *Leur vision personnelle du monde est indéniable. Leur travail photographique se situe à la frontière entre le reportage et l'illustration. D'ailleurs, leur production est publiée aussi bien dans des magazines et des revues que dans des livres. Leurs images embrassent tous les secteurs, passant volontiers du portrait à la vie urbaine, des graffiti sur les murs au monde artistique, de la mode à la photographie sociale.*¹⁹⁵ Par leurs sujets, les photographes humanistes s'intéressent aux bals populaires, aux rues des quartiers de Paris, à la vie de leur époque, mais toujours afin d'y révéler l'humanité.¹⁹⁶ Cette attention pour l'homme dans son quotidien conduit les photographes humanistes à arpenter la ville en solitaires, à y guetter une certaine « poésie de la banalité ».¹⁹⁷ Les photographes vont dans les usines et les ateliers, les cuisines des hôtels, les caves des restaurants, les boutiques en tous genres. *Ils traquent leurs semblables partout où ils vivent, chez eux et aussi dans les fêtes foraines, sur les manèges ou les balançoires. L'après-guerre redécouvre les plaisirs de la nuit. Les intellectuels et les artistes dansent jusqu'à l'aube, dans les caves à la mode.*¹⁹⁸ Cette pratique du reportage repose pour la plupart des photographes sur l'idée d'une « rencontre de l'autre », qui, bien qu'elle puisse se traduire en image selon différents styles, commence toujours par le

composées, et elles doivent l'être, ce ne sont pas pour autant des photographies de Salons (cité par M. de Thézy, *op. cit.*, p. 51).

¹⁹³ Selon M. de Thézy, de nombreux périodiques disparaissent autour de 1947, devant l'accroissement des coûts de fabrication et le développement de la concurrence audio-visuelle, mais aussi du fait de nombreuses fusions et regroupements entre les périodiques qui subsistent.

¹⁹⁴ *Le plus souvent, les photographies publiées n'ont pas été faites sur commande : elles sortent des archives des photographes, qui les ont prises au hasard de leur inspiration et de leurs activités. Les innombrables vues de sports d'hiver – qui se lancent alors – sont faites pour le plaisir par Ergy Landau, Willy Ronis, qu'une santé fragile contraignait à des séjours fréquents à la montagne, Pierre Boucher se dépensant avec des amis curieux de ce nouveau sport* (M. de Thézy, *op. cit.*, p. 31).

¹⁹⁵ P.-J. Amar, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹⁶ *Qu'il fixe l'ami, le voisin le plus proche, ou qu'il parte au loin observer d'autres hommes, le photographe humaniste s'efforce toujours, au-delà des apparences, d'en découvrir l'âme. Divers et multiple en son type, en sa race, dans le cadre de vie qu'il a façonné à son usage, à son image, c'est toujours le même homme qu'il convient d'honorer, de révéler à lui-même* (M. de Thézy, *op. cit.*, p. 15).

¹⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁹⁸ *Idem*, p. 16.

respecter.¹⁹⁹ Ce témoignage respectueux de l'autre s'accompagne d'une honnêteté et d'une certaine bonté.²⁰⁰ Cette attitude éthique se traduit également dans les cadrages des photographes humanistes et les conduit à exclure certaines « formes photographiques », tel que le gros plan.²⁰¹ Par ce désir d'authenticité, la photographie humaniste se rattache directement au « réalisme poétique », qui a marqué le cinéma français de 1930 à 1945.²⁰²

Ce mouvement est également marqué par le développement de l'édition de livres de photographie.²⁰³ Bien que le livre illustré ait connu un succès important dans les années vingt, et que certains photographes contemporains soient publiés dans les années 1930, il convient de souligner que l'édition de livres entièrement consacrés à des photographes est encore rare avant la fin des années 1940.²⁰⁴ A partir des années 1950, les éditions Arthaud, puis Robert Delpire, tentent de publier des livres de photographie, mais accompagnés de textes, qui doivent servir les images. La collection *Neuf*, à partir de 1954, entend donner toute leur place aux images (avec *Séville en fête* de Brassai ; *Le Japon* de Werner Bischof ; *D'une Chine à l'autre* d'Henri Cartier-Bresson). *Le photographe est ici « créateur », « reporter intelligent »,*

¹⁹⁹ Henri Cartier-Bresson préfère rester « invisible », arriver « tout doucement, à pas de loup... » Izis s'efforce aussi de ne pas déranger le rêve des promeneurs (...) Edouard Boubat attend toujours de se faire accepter (...) Robert Doisneau avec chacun noue une relation naturelle, spontanée, il dialogue gentiment... Si le photographe ne parvient pas à s'approcher des gens, s'il suscite l'agressivité, alors il se retire (Ibidem).

²⁰⁰ Quel que soit leur sujet, le regard des photographes humanistes est empreint de chaleur humaine. Les choses et les gens sont attachants et vrais. Mais d'une vérité qui n'est qu'un aspect de la réalité, reflet de la vision personnelle du photographe. Ses images expriment la volonté farouche de découvrir chez tous une étincelle de vie, de beauté, de bonté ; de révéler la poésie cachée au cœur du réel le plus terne (Idem, p. 17).

²⁰¹ Le respect de l'autre exclut l'image volée, le gros plan, le détail isolé, dépouillé de son existence propre. Pour atteindre, sinon la vérité, du moins l'authenticité, les photographes cherchent à présenter le sujet, l'homme, dans sa « globalité » (Boubat), dans le « contexte » (Cartier-Bresson) qui lui confère l'épaisseur de la vie, « lui donne de l'importance » (Cartier-Bresson). Ils aiment ainsi prendre de la hauteur pour montrer les passants s'inscrivant dans la ville. Ils prennent volontiers une rue entière, avec ses maisons, ses trottoirs, sa chaussée usée, son « décor significatif ». Ils saisissent aussi les gens dans le geste de leur métier, sur leur lieu de travail, dans le cadre de leurs loisirs. Ils s'efforcent, certes, de renouveler la vision du réel par des angles nouveaux, mais sans jamais brutaliser, dénaturer la réalité. Les personnes sont prises à hauteur du regard, reflet de l'âme. Pas de contreplongée qui pétrifie, pas de regards vides, mais des êtres vivants, qui rêvent ou qui regardent, interrogent, vont parler (Idem, p. 18).

²⁰² Si noire soit-elle, la réalité se colore toujours, dans ces films, d'une chaleur humaine qui imprègne toutes choses, d'une foi en l'homme qui lui donne sa dignité. L'amour illumine, il s'incarne dans des couples inoubliables : Arletty et Louis Jouvet dans *Hôtel du Nord*, Michèle Morgan et Jean Gabin dans *Quai des Brumes*. Une grande parenté d'esprit unit alors le cinéma et la photographie humaniste qui, à travers la presse, s'efforce de toucher le même public, de témoigner pour l'homme dans son existence quotidienne, de donner aux plus humbles matière à rêver (Idem, p. 20).

²⁰³ S'il vit de la presse, la consécration, pour un photographe humaniste, est de voir ses images réunies sous son nom dans un livre personnel. Mais ce type d'ouvrage, dans lequel la photographie est première – le texte venant seulement la prolonger – n'existait pas avant 1930. Il va peu à peu s'imposer au point de susciter, en 1956, ces propos enthousiastes de F. Cali : il faut le dire avec parti pris, si un livre doit caricaturer notre temps, comme le grand in-folio caricature le XVI^e siècle (...) et le broché mal fichu le début du XX^e, ce sera l'album de photographie. Il est, dans l'art du livre et dans son commerce, la grande invention du XX^e siècle... (Idem, p. 32).

²⁰⁴ La plupart des ouvrages personnels publiés par les humanistes datent de la fin des années 1940 et du début des années cinquante. Pierre Jahan en compte huit entre 1946 et 1950, René-Jacques huit également entre 1942 et 1948 (Idem, p. 35).

il exprime « son point de vue ».²⁰⁵ Dès lors, les regards photographiques semblent devenir primordiaux et le « point de vue » du photographe semble garantir la cohérence de son expression, et, dans sa forme publiée, d'un « langage photographique ».²⁰⁶ La plupart de ces livres de photographes permettent de publier de véritables reportages, au sens indiqué par Roger Parry, dans la préface de son livre *Tahiti*, publié chez Gallimard dès 1934 : *un choix déterminé par une sensibilité d'éléments significatifs*.²⁰⁷ Mais, le développement du livre de photographie conduit aussi, paradoxalement, à menacer la photographie humaniste dans son intention même : en poursuivant plus loin l'idée d'une photographie comme langage²⁰⁸, certains maquettistes (tel Pierre Faucheux dès 1949) *détachent l'image de la réalité pour en faire un signe*²⁰⁹, et commencent à mettre en péril l'idéal de témoignage des photographes humanistes.

3.1.3.3 – Robert Capa, Henri Cartier-Bresson et William Eugene Smith : trois figures du photoreporter de presse

Appartenant à cette génération de photographes qui ont débuté dans les années trente et qui découvrent une photographie plus spontanée grâce au Leica, Robert Capa et Henri Cartier-Bresson pratiquent tous les deux le reportage pour la presse, mais ont des approches assez différentes de « la photographie sur le vif ».²¹⁰ Photographes « de terrain », ils ont tous les deux participé à développer des conceptions du rôle et du travail du photoreporter, bien que Robert Capa ait peu écrit sur la photographie et qu'Henri Cartier-Bresson se soit défendu à plusieurs reprises d'être un reporter professionnel.²¹¹ Ce sont ainsi davantage leurs deux vies de photographes et leurs regards qui constituent deux exemples pour des générations de

²⁰⁵ *Idem*, p. 36.

²⁰⁶ Selon la revue *Photo-Monde*, n°42, fév. 1955, à propos du livre d'Henri Cartier-Bresson, *nous assistons là à la création du langage photographique*.

²⁰⁷ R. Parry, cité par M. de Thézy, *op. cit.*, p. 34.

²⁰⁸ Marie de Thézy souligne ainsi les dérives auxquelles le développement du livre de photographie conduit certains maquettistes, s'opposant à l'illustration, au sens où l'entendent les photographes humanistes : *les photographies ne sont pas seulement assemblées entre elles. Elles sont également utilisées, avec des éléments disparates, en des compositions modernes qui servent surtout de couverture. Détachées de leur contexte, recadrées, découpées, elles perdent toute référence au sujet, toute signification en elles-mêmes* (M. de Thézy, *op. cit.*, p.40).

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Cf. nos illustrations, annexe 1, p. 30.

²¹¹ Pour Cartier-Bresson, le photojournalisme était plus une nécessité qu'une fin en soi. C'est d'abord son expérience de photographe qui l'animait et il n'a jamais voulu se soumettre totalement aux impératifs de la profession. Si l'on peut parler de « photojournalisme » en ce qui le concerne, il semble que ce soit bien plus par sa volonté de ne pas être considéré comme un artiste, ni comme un photographe documentaire ; et c'est sans doute dans un sens radicalement éloigné d'une tradition de photographes qui traitent seulement de l'actualité et enregistrent les faits.

photojournalistes. Ils sont aussi à l'origine d'une certaine autonomie du photoreporter, à travers la fondation de Magnum en 1947, première agence photographique à défendre l'indépendance du photoreporter face aux patrons de presse²¹² et aux agences traditionnelles.²¹³ Après la seconde guerre mondiale, dotés de moyens considérables, les photographes américains s'imposent à travers la presse illustrée, notamment avec le magazine *Life*. William Eugene Smith y excelle dans le genre de « l'essai photographique », combinaison d'une trentaine d'images et de textes, qui s'impose comme une forme canonique du reportage de presse.

a/ Robert Capa (1911-1954)

Né André Friedmann, Robert Capa est originaire de Hongrie, où il fut en contact avec les groupes révolutionnaires qu'inspira Lajos Kassak. L'antisémitisme des années trente le pousse à s'exiler à Berlin, où il commence à travailler comme photojournaliste pour l'agence Dephot, puis à Paris. C'est devant la difficulté à trouver du travail que lui vint l'idée du pseudonyme de Robert Capa, qu'il présente comme un « grand photographe américain », afin de forcer le destin. Très vite, il trouve un travail de photojournaliste, notamment pour *Le Soir*, où il rencontre Henri Cartier-Bresson. En 1936, il couvre la guerre d'Espagne, pour *Vu* et *Regards*, afin de témoigner de la résistance du pouvoir républicain face aux rebelles franquistes. Alors que n'existe pas encore le reportage télévisé, il devient ainsi mondialement célèbre par sa photographie d'un républicain espagnol foudroyé sur le flanc d'une sierra.²¹⁴ Sa pratique du photojournalisme se confond avec un engagement contre le fascisme.²¹⁵ En 1938, il se rend six mois en Chine, où il travaille avec Joris Ivens sur un documentaire consacré à la résistance chinoise contre l'invasion japonaise. En 1939, il part pour New York et deviendra

²¹² L'agence Magnum est fondée à New York en 1947, par Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour et George Rodger. Leur permettant de mieux surveiller l'utilisation de leurs images, l'agence est définie comme une coopérative, où chaque photographe reste propriétaire de ses négatifs. *Capa avait une idée fixe (...) Un journaliste n'est rien s'il ne possède pas ses négatifs. La mise en coopérative était la meilleure formule pour préserver ces droits et pour assurer la liberté d'action de chacun des photojournalistes. En somme Capa et ses amis ont inventé le droit d'auteur en photographie* (R. Martinez, cité par P.-J. Amar, *op. cit.*, p. 71).

²¹³ Avant la fondation de Magnum, les agences photographiques travaillant avec la presse se répartissaient en deux groupes : les « agences télégraphiques », qui diffusaient à la fois des dépêches écrites et des images, et les « agences *news* et magazines » (à partir des années trente), qui possèdent leurs propres photographes salariés, mais respectent peu leurs images. Les « agences d'illustration » diffusent quant à elles des images plus spécialisées et n'ayant pas un rapport avec l'actualité.

²¹⁴ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 30.

²¹⁵ *Au même titre que les membres des Brigades Internationales, c'est un partisan qui se fait un devoir de prendre des photographies les plus fortes possibles pour convaincre le reste du monde de faire corps derrière le gouvernement espagnol* (R. Whelam, *Robert Capa, la collection*, Paris, Phaidon, 2001, p. 8).

très vite correspondant de guerre pour *Life*. Il couvrira ainsi le débarquement de Normandie avec les premiers soldats américains à Omaha Beach, le 6 juin 1944.²¹⁶ Dans ses mémoires, intitulées *Juste un peu flou*, il décrit son engagement dans cette opération : *le correspondant de guerre est un joueur qui risque sa mise, c'est-à-dire sa vie, comme il l'entend : il peut la placer sur tel ou tel cheval ou la remettre dans sa poche au tout dernier moment. Je suis joueur et j'ai décidé d'être avec la compagnie E dans la première vague.*²¹⁷ Lors de chaque reportage, Robert Capa veut être au milieu de l'action, au plus près de du sujet. Le témoignage photographique est à ce prix, comme il le résume lui-même dans la célèbre formule : *si l'image n'est pas bonne, c'est que le photographe n'est pas assez près de l'événement.*²¹⁸ Ainsi, plus que d'un style de photographie, *Capa est le fondateur d'une race de photographes pour lesquels le courage, le risque et la présence sont les gages d'une vraie photographie, dénonciatrice et efficiente.*²¹⁹ Se considérant avant tout comme un photojournaliste, Robert Capa représente ainsi l'archétype du photographe intrépide et engagé. *En photographie, Capa n'a qu'un but : être là. Son art consiste à miser sur un moment et sur un lieu, à nouer des relations pour se rendre sur place et à organiser en séquence les événements auxquels il assiste.*²²⁰ S'il recherche sans cesse des *scoops*, cette recherche est ainsi destinée avant tout à témoigner. Parfois, cet objectif ne l'empêche pas de forcer le trait : *la vérité étant, comme chacun sait, difficile à transcrire, je me suis parfois autorisé, pour mieux la servir, à aller un peu au-delà ou à rester un peu en-deçà.*²²¹ Ainsi, les images de Capa étaient à la fois des constatations de présence et le point de départ de légendes de toutes sortes sur les péripéties, les risques et les aventures vécus pour les obtenir.²²² Mais le talent de narrateur qu'il développe dans ses livres ne l'empêche pas d'avoir une réflexion sur la finalité du reportage photographique, sur sa dimension éthique et morale. En 1969, son frère Cornell Capa lui rendra hommage en publiant *Concerned photographers*. L'expression, qui connaîtra une plus grande fortune aux Etats-Unis qu'en France, de « *concerned phototographer* » est difficilement traduisible et désigne un photographe conscient de sa responsabilité de photojournaliste, qui est concerné par son métier, et ne contente pas de rapporter des faits de manière neutre.²²³ Au-delà de l'éthique humaniste, avec

²¹⁶ Dont nous reproduisons une image page suivante.

²¹⁷ Cité par R. Whelam, *op. cit.*, p. 9.

²¹⁸ M. Guérin, *Profession photoreporter*, Paris, centre G. Pompidou / Gallimard, 1988, p. 19.

²¹⁹ M. Frizot, *Histoire de voir*, t. 3, *op. cit.*, p. 24.

²²⁰ C. Boot (dir.), *Magnum, histoires*, Paris, Phaidon, 2005, p. 66.

²²¹ R. Capa, couverture de *Slightly Out of Focus* ; cité par C. Boot, *ibidem*.

²²² R. Esparza, *op. cit.*, p. 141.

²²³ Comme le précise Michel Guérin, *l'expression est difficile à traduire, le terme « engagé » ne correspondant que de manière imparfaite à celui de « concerned ».* Dans un numéro de *Zoom* de 1973, Cornell Capa (...)

Robert Capa, le reportage photographique se définit en effet par le risque et par l'engagement nécessaires au photographe pour témoigner avec force.

b/ Henri Cartier-Bresson (1908-2004)

Se destinant d'abord à être peintre, Henri Cartier-Bresson ne se consacra à la photographie qu'à partir de 1931. Pratiquant une photographie prise « sur le vif », il appartient à la génération des photographes humanistes et partage avec eux une approche de la photographie comme témoignage.²²⁴ Il partage également avec Robert Capa l'affirmation d'un rôle de spectateur engagé.²²⁵ Mais son approche de l'action de photographe s'écarte cependant à la fois des autres photographes humanistes et du photojournalisme sur plusieurs points. On a pu interpréter la production de Cartier-Bresson comme la recherche d'une structure des choses : *avant tout, affirme-t-il, je désirais saisir, dans le cadre d'une seule photo, l'essence même d'une situation dont le processus se déroulait devant mes yeux.*²²⁶ François Soulages interprète cette visée d'une « essence » comme la marque d'un idéalisme : *il faut photographier la structure qui permet au fait vrai d'apparaître et de se poser comme vrai, c'est-à-dire comme révélateur de la réalité profonde. L'acte photographique est dévoilement de la vérité grâce à la structure et aux faits vrais, car significatifs – porteurs de signification.*²²⁷ Il est par la suite conduit à penser que Cartier-Bresson postule une ontologie de type platonicien : *le photographe met à nu l'ordre structuré.*²²⁸ Au-delà des apparences, il y aurait, de toute éternité, des structures profondes. Celles-ci seraient responsables de l'existence des premières, comme les Idées platoniciennes soutiennent les apparences sensibles. Pour le photographe, *l'ordre se révèle à partir du désordre apparent, la structure à partir de la déstructuration saisie par la perception.*²²⁹ Plus qu'une ontologie idéaliste, nous pensons que c'est une intelligence du regard porté sur le devenir du monde qui caractérise l'attitude photographique de Cartier-Bresson. Jusqu'en 1974, sa pratique de l'activité photographique semble en effet indissociable d'une réflexion sur l'exercice du regard

expliquait : c'est un antidote à la notion si galvaudée et rassurante d'objectivité de l'image photographique, synonyme de neutralité et d'absence de toute passion (M. Guérin, op. cit., p. 201).

²²⁴ Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, Marie de Thézy cite à plusieurs reprises le nom de Cartier-Bresson comme exemple dans son étude sur la photographie humaniste.

²²⁵ *Nous ne voulons pas être seulement des spectateurs, ce qui serait un assez mauvais rôle. Nous sommes aussi des acteurs, car, après tout, nous sommes aussi impliqués dans ce monde et dans cette vie, comme dans toutes les grandes époques ! (H. Cartier-Bresson, in D. Masclat, « Un reporter », Photo France, n°7, mai 1951).*

²²⁶ H. Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature*, Chandeigne, 1982, non paginé.

²²⁷ F. Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998, p. 32.

²²⁸ *Idem*, p. 33.

²²⁹ *Ibidem*.

photographique, dont il fait une « façon de vivre ». Cette réflexion culmine avec sa définition de « l'instant décisif », qu'il énonce en 1952 dans la préface de son livre *Images à la sauvette*, mais se nourrit, tout au long de sa vie, d'emprunts à d'autres cultures.

Henri Cartier-Bresson se distingue tout d'abord des autres photographes humanistes de sa génération. Certes, comme les photographes humanistes, il photographie l'homme dans son ancrage social réel. Et il peut même être considéré comme un de leurs meilleurs représentants.²³⁰ Mais il semble tout d'abord qu'il cherche à envisager autrement sa pratique du témoignage : « l'instant décisif » est celui dans lequel se trouvent réunies *la signification d'un fait et l'organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait*.²³¹ Exprimant ainsi la synthèse du fond et de la forme, il dépasse la simple saisie du fait (propre au document photographique), mais s'écarte aussi de l'image anecdotique : *le sujet ne consiste pas à collecter des faits, car les faits en eux-mêmes n'offrent guère d'intérêt. L'important, c'est de choisir parmi eux ; de saisir le fait vrai par rapport à la réalité profonde*.²³² Les instants décisifs propres à Cartier-Bresson *ne visent ni à documenter ni à entrer dans les attentes convenues du pittoresque (...)* [Le regard pittoresque] *postule une harmonie première entre le regard de l'artiste et le regard collectif, et tente de la restaurer, faisant en sorte qu'il n'y ait pas de scène figurée qui ne tienne une place dans l'imaginaire commun sous forme d'anecdote, de micro-récit*.²³³ Contrairement à Robert Doisneau, par exemple, les images d'Henri Cartier-Bresson ne renvoient à aucun univers poétique. Elles ne cherchent pas à évoquer une époque ou une atmosphère sociale.²³⁴ L'exercice du regard, qu'il nomme « tir photographique » ou encore « dessin accéléré », le conduit tout d'abord à

²³⁰ Il incarne le niveau achevé d'un certain idéalisme humaniste qui fut historiquement dominant dans la photographie des années 50 et 60 (...) Cet idéalisme humaniste transparait par exemple dans une de ses déclarations : « [la photographie c'est] un regard qui est en même temps une idée. » (...) les images ne sont que prétexte(s) à ces rêveries du photographe solitaire, ou, comme dans *Visages d'Asie*, à l'observation de l'homme dans sa variété mais surtout dans ce qui fait son essence, son humanité : « [les hommes] nous frappent par leur nouveauté mais aussi par leur familiarité, comme s'il y avait réminiscence. On croit les reconnaître au milieu d'impressions générales un peu comme dans un musée que l'on parcourt pour la première fois, mais dont on connaît cependant certains tableaux par des reproductions... » (J. Kempf, « A propos d'Henri Cartier-Bresson », *Les cahiers de la photographie*, n° spécial Henri Cartier-Bresson, Paris, A.C.C.P., 1986, p. 45).

²³¹ H. Cartier-Bresson, « l'Instant décisif », *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952 ; reproduit dans *Les cahiers de la photographie*, n° spécial Henri Cartier-Bresson, *op. cit.*, p. 20.

²³² *Idem*, p. 13.

²³³ J.-P. Montier, *Henri Cartier-Bresson, l'art sans art*, Paris, Flammarion, 1995, p. 158.

²³⁴ *La tentation du pittoresque est chez lui contrecarrée par l'exigence d'authenticité : celle de la situation qu'il photographie, avec la signification qu'elle a au regard des personnages qui y figurent, et d'autre part celle de sa propre sensibilité, qui requiert la rencontre d'une émotion avec un choc plastique provoqué par les coïncidences formelles rigoureusement agencées (...)* Autant Robert Doisneau cherche à retrouver sa propre histoire dans les images reconstituées de l'enfance de son regard, autant Henri Cartier-Bresson accompagne le devenir qui, à l'instant où il se décide, ne saurait être déjà répertorié, assimilé à du connu (*Idem*, p. 160).

s'écarter de la pratique documentaire, comme collection de faits, pour s'ouvrir entièrement à une expérience du devenir. *Nous travaillons dans le mouvement, une sorte de pressentiment de la vie, et la photographie doit saisir dans le mouvement l'équilibre expressif.*²³⁵ Le photographe est un guetteur, toujours à l'affût, et sa pratique suppose ainsi pour lui *une attente alerte, une anticipation avertie, un pressentiment savamment cultivé des formes de l'imminence.*²³⁶ Cette attitude d'attention (et de tension) d'Henri Cartier-Bresson semble d'abord évoquer la vie de la conscience et l'intuition de la durée, telle qu'elle est exposée par Bergson dans *L'Evolution créatrice*.²³⁷ Toutefois, comme le souligne Jean-Pierre Montier, Henri Cartier-Bresson *ne partage pas la conception vitaliste propre à Bergson. La vie n'est pas pour lui un élan vers une transcendance ; elle se manifeste dans l'immanence, de manière aléatoire, par des instants de perfection que l'intuition sait reconnaître et capter.*²³⁸ Par ailleurs, le surcroît d'implication de Cartier-Bresson s'accompagne aussi, paradoxalement, d'une sorte de distanciation vis-à-vis de lui-même, d'un « oubli de soi ». : *ce qui est merveilleux dans la photographie intuitive, dans la photographie prise sur le vif, c'est cette réaction personnelle, cette réaction de vie, où l'on est soi-même et où l'on s'oublie en même temps pour questionner la réalité et tâcher de la comprendre.*²³⁹ Cet « oubli de soi », du Moi qui est animé par les intérêts immédiats, est primordial pour comprendre sa position. Il s'agit pour lui *d'être en état de rupture avec la perception courante, puisqu'il recrée en lui une situation d'ignorance ou de naïveté face aux comportements et aux codes sociaux qu'il a pourtant appris à percevoir comme naturels ou habituels.*²⁴⁰ Cette véritable discipline du regard semble en effet lui permettre d'adhérer plus complètement à l'écoulement de l'événement qui se présente face à lui : *le photographe participe non à l'événement lui-même, mais au rythme des événements visuels au milieu desquels il est présent.*²⁴¹ Il semble alors qu'il développe, plus généralement, une posture qui implique une lecture de l'événement selon d'autres niveaux, en particulier en fonction d'un sentiment d'appartenance au monde.²⁴²

²³⁵ H. Cartier-Bresson, « L'instant décisif », *Les cahiers de la photographie, op. cit.*, p. 15.

²³⁶ J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 33.

²³⁷ *Cherchons au plus profond de nous-mêmes le point où nous nous sentons le plus intérieur à notre propre vie. C'est dans la pure durée que nous nous replongeons alors, une durée où le passé, toujours en marche, se grossit sans cesse du présent nouveau* (H. Bergson, cité par P. Galassi, in *Henri Cartier-Bresson, premières photos*, Paris, Arthaud, 1991).

²³⁸ J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 34.

²³⁹ « Henri Cartier-Bresson à Arles », *Photo*, n°144, septembre 1979.

²⁴⁰ J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 33.

²⁴¹ *Idem*, p. 81.

²⁴² *Il ne participe pas de la situation à la manière de la plupart des photographes humanistes, sur fond d'une communauté de sentiments avec le sujet photographié (...) C'est moins la notion occidentale d'altruisme que celle, proprement bouddhiste, de compassion (fusion distanciée, pourrait-on dire, sympathie froide, participation elliptique) qui définit au plus juste l'implication d'Henri Cartier-Bresson. A cette forme*

Plus fondamentalement, Cartier-Bresson semble ainsi considérer la photographie comme une véritable façon de vivre, qui, plus qu'une curiosité, renvoie à une expérience du monde. Il s'agit bien d'une « expérience », dans la mesure où le regard photographique est vécu par lui comme une attention portée à la fois au monde et à soi-même. Dès lors, *le respect du sujet doit englober le photographe lui-même : « on doit toujours photographier dans le plus grand respect du sujet et de soi-même »*. Cette notion a une double face. Ni travestir, ni se mentir.²⁴³ Davantage encore, l'activité photographique est comme la recherche d'une coïncidence entre le devenir du monde extérieur et sa propre intériorité.²⁴⁴ Il semble qu'il y ait ainsi pour lui une véritable *dialectique entre vie intérieure et vie extérieure, de sorte que le regard les met l'une et l'autre en harmonie et restaure l'unité du moi et du monde*.²⁴⁵ Plus encore que les photographes humanistes, il semble qu'il ait voulu approfondir et radicaliser une éthique du regard photographique, faite de lucidité et d'honnêteté.²⁴⁶

Henri Cartier-Bresson s'écarte également du photojournalisme, bien que son texte sur « l'instant décisif » ait souvent été compris, par toute une génération de photoreporters, comme un discours sur le reportage de presse.²⁴⁷ Il a lui-même précisé à plusieurs reprises que, bien qu'ayant travaillé pour la presse, il ne se considérait pas comme un photojournaliste.²⁴⁸ Il précise également qu'il a dû apprendre à réaliser des reportages, et que construire « un récit en images » ne faisait pas partie de sa démarche première.²⁴⁹ Il n'a en

d'empathie sans attachement sont inextricablement mêlés accomplissement personnel et expérience de l'appartenance au monde. Faute de quoi, le photographe se fait seulement porteur de message, vecteur d'information, pourvoyeur d'illustrations (Idem, p. 156).

²⁴³ *Idem*, p. 80.

²⁴⁴ Pour Henri Cartier-Bresson, *l'objet de la photographie est de communiquer au public non pas des illustrations de l'actualité, mais l'émotion particulière née de la rencontre entre l'univers intérieur d'un photographe et le monde qui l'entoure : « c'est en vivant que nous nous découvrons, en même temps que nous découvrons le monde extérieur, il nous façonne, mais nous pouvons aussi agir sur lui. Un équilibre doit être établi entre ces deux mondes, l'intérieur et l'extérieur, qui, dans un dialogue constant, n'en forment qu'un, et c'est ce monde qu'il nous faut communiquer » (Idem, p. 141).*

²⁴⁵ *Idem*, p. 34.

²⁴⁶ *Parce qu'il y a des sujets dans tout ce qui se passe dans le monde comme dans notre univers le plus personnel, il suffit d'être lucide vis-à-vis de ce qui se passe et d'être honnête vis-à-vis de ce que nous sentons. Se situer, en somme, par rapport à ce que l'on perçoit (H. Cartier-Bresson, « l'instant décisif », op. cit., p. 13).*

²⁴⁷ L'approche de la photographie développée par Henri Cartier-Bresson semble en effet pouvoir être comprise comme une valorisation de la photographie d'information, qui serait vouée à traduire un message, dans la mesure où il parle de la saisie de la « signification d'un fait » lors du reportage photographique. *Une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait et, de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait.* (H. Cartier-Bresson, « l'instant décisif », op. cit.).

²⁴⁸ Il rappelle en 1995 : *je n'ai jamais été un raconteur d'histoires. Même quand j'avais des commandes, c'était un prétexte pour tenir un journal photographique, car je n'ai jamais cru en la vérité des cinq tables de la loi du photojournalisme : qui, quoi, quand, où, pourquoi (C. Boot (dir.), op. cit., p. 74).*

²⁴⁹ *Faire des reportages photographiques, c'est-à-dire raconter une histoire en plusieurs photos, cette idée ne m'était jamais venue ; ce n'est que plus tard, en regardant le travail de mes amis du métier et les revues*

effet jamais souhaité exercer un métier et devenir un professionnel. Sa pratique de la photographie, comme nous l'avons vu, étant plutôt un « art de vivre », un véritable amateurisme. On peut ainsi penser qu'*il se servait du photojournalisme comme d'un outil sans être pour autant photojournaliste.*²⁵⁰

Par ailleurs, cherchant à saisir des « flagrants délits », Cartier-Bresson ne veut pas pour autant saisir du sensationnel. La photographie de témoignage implique pour lui avant tout une conscience du devenir historique, afin de donner tout son sens à l'instant fugitif. *Tel un géologue, il ne s'intéresse à capter les soubresauts de la croûte événementielle que pour mieux discerner le mouvement profond des plaques historiques.*²⁵¹ Dès lors, l'important n'est pas la saisie de l'actualité, mais que le regard soit situé (comme « mis en perspective ») dans une trame historique et non anecdotique. Ce n'est pas « l'image choc » (le *scoop*) qui l'intéresse, mais l'image qui résume une situation, tant individuelle que collective. Il n'est pas en ce sens un reporter professionnel, dont on attend un document faisant foi de l'immédiate événementialité. A la différence d'un « photographe engagé », il conjugue en réalité deux niveaux d'implication : *le premier est individuel, portant trace d'un sentiment intime de l'événement, l'autre suppose une dimension collective, attestant de la densité si particulière de ces moments qui sont de l'histoire à vif.*²⁵²

C'est ensuite par sa démarche personnelle, qui allie les impératifs du reportage (compris comme une photographie sur le vif et attentive au mouvement du monde) et ceux de l'esthétique (à travers une attention à la composition)²⁵³ que Cartier-Bresson s'écarte du photojournalisme et d'une photographie d'information. Avec lui, la photographie de témoignage ne s'oppose plus à la formulation d'une « esthétique photographique ». *On fait de la peinture tandis que l'on prend une photo.*²⁵⁴ Il souligne à plusieurs reprises que l'essentiel réside dans la composition et que celle-ci suppose de connaître la peinture, la photographie étant un « dessin instantané ».²⁵⁵ En effet, *les leitmotifs visuels grâce auxquels le*

illustrées, et en travaillant à mon tour pour elles que peu à peu j'ai appris à faire un reportage. (H. Cartier-Bresson, « l'instant décisif », *op. cit.*, p. 11). *Je suis plutôt, avec le photo-reportage, à la recherche de la photo unique, à savoir : de la condensation* (« Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora : conversation », *Les cahiers de la photographie*, déjà cité, p. 121).

²⁵⁰ C. Boot (dir.), *op. cit.*, p. 74.

²⁵¹ J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 154.

²⁵² *Idem*, p. 161.

²⁵³ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 30.

²⁵⁴ H. Cartier-Bresson, « L'apprentissage du monde », 1955 ; cité par J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 232.

²⁵⁵ *Une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait. Et cette organisation, cette rigueur, elles vous échappent toujours, si vous ne savez pas ce que c'est qu'un tableau, si vous ne comprenez pas que la composition, la logique, l'équilibre des plans et des valeurs*

photographe compose ses images sont répertoriés dans sa culture visuelle. Dans « l'instant décisif », Henri Cartier-Bresson précise ainsi sa conception du regard photographique, comme articulation des impératifs, habituellement contradictoires, du reportage et de la peinture : cette préface est *un texte sur le regard plutôt que sur la seule photographie. Cette dernière vaut pour le regard qu'elle permet d'exercer sur le réel, différent de celui de la peinture et du dessin mais inséparable d'eux, quoiqu'il ne soit pas concevable d'utiliser ces outils ensemble.*²⁵⁶ Il s'écarte ainsi résolument d'un usage utilitaire de ce procédé, pour en proposer une pratique exigeante, qui peut s'apparenter à la recherche d'une certaine pureté du regard. *Le reportage est une opération progressive de la tête, de l'œil et du cœur pour exprimer un problème, fixer un événement ou des impressions. Un événement est tellement riche qu'on tourne autour pendant qu'il se développe. On en cherche la solution. On la trouve parfois en quelques secondes, parfois elle demande des heures, ou des jours ; il n'y a pas de solution standard ; pas de recette, il faut être prêt, comme au tennis.*²⁵⁷

En définitive, pour Henri Cartier-Bresson, la photographie sur le vif semble donc bien reposer toute entière sur la notion d'« instant décisif », mais à condition de distinguer sa formulation à la fois d'une théorie du bon choix, et d'un manifeste de l'acte créateur en photographie. D'une part, l'« instant décisif », n'illustre pas pour lui une théorie de l'opportunisme journalistique ou du bon choix.²⁵⁸ Il est important de souligner que cette expression ne renvoie pas à la volonté du seul photographe.²⁵⁹ Cet instant est bien plus *un équilibre non pas de l'image mais d'avant l'image, extra-textuel, personnel.*²⁶⁰ On peut ainsi dire que cette expression exprime le moment d'une « prise de forme » accompagnée d'une émotion et d'une conscience dans le regard du photographe.²⁶¹ *La réalité visuelle est saisie à l'instant où elle semble s'organiser spontanément, mais cet instant est autre chose qu'une perception*

sont les seuls moyens de donner un sens à ce qui se fait et se défait sans cesse devant nos yeux. (H. Cartier-Bresson, « l'instant décisif », *op. cit.* ; c'est nous qui soulignons).

²⁵⁶ J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 141.

²⁵⁷ H. Cartier-Bresson, « l'instant décisif », *op. cit.*, p. 11.

²⁵⁸ *L'instant décisif cartier-bressonnien ne résulte pas d'un choix délibéré, et n'est pas non plus empreint d'une volonté d'exprimer, ni porteur d'un message* (J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 149).

²⁵⁹ *Ce n'est pas au photographe seul de décider de l'instant le plus propice au déclenchement de l'appareil, c'est l'instant lui-même qui se présente comme décisif. S'y accomplit fugitivement un état d'équilibre et d'harmonie ne dépendant de l'observateur que s'il sait être disponible pour, d'un seul mouvement, le remarquer et le saisir* (*Idem*, p. 64).

²⁶⁰ J. Kempf, *op. cit.*, p. 38.

²⁶¹ *La composition tient par la coïncidence des rythmes, des formes, des lignes, des volumes, dans un instant capté comme tel, et à partir duquel jaillit une émotion nouvelle, réordonnée dans le cadre de l'image, puisée dans le réel, mais finalement détachée de lui* (J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 230).

*enregistrée, c'est une recomposition fictive, littéralement du jamais-vu.*²⁶² Et, d'autre part, Henri Cartier-Bresson développa toute sa vie une réflexion sur l'activité photographique, remettant constamment en cause le rôle de « l'artiste-créateur ». Il a ainsi d'abord subi l'influence du Surréalisme, auquel il emprunte la notion d'« hasard objectif », en la réinterprétant à sa façon : alors que, pour André Breton, l'esthétique du hasard objectif consiste à penser que l'image *initie à un univers extrasensoriel venant interférer avec le monde perceptible*²⁶³ ; pour Cartier-Bresson, elle évoque surtout la rencontre, ou encore la coïncidence de différents éléments, réunis dans le regard du photographe indépendamment de toute intention et de tout calcul.²⁶⁴ Le hasard objectif ne désigne plus, comme chez André Breton, une apparition fortuite, mais une interdépendance entre l'espace et le temps. *L'expérience de la coïncidence, du hasard objectif tel qu'il l'entend, est une expérience simultanée d'un événement et d'une herméneutique, phénomène conjointement plastique et cognitif.*²⁶⁵ L'esthétique d'Henri Cartier-Bresson semble dès lors s'accorder aussi avec le bouddhisme zen, qui intègre l'accidentel dans la composition de l'œuvre.²⁶⁶ Afin de réfléchir le regard qu'il porte sur le devenir, si essentiel dans sa compréhension de sa propre position de photographe, il n'a pas hésité à méditer les pensées d'autres cultures. L'animisme lui a ainsi fourni une manière d'envisager sa relation au monde autrement qu'à travers un temps orienté vers une fin.²⁶⁷ Cet animisme lui permettra également de penser son existence d'après d'autres catégories que celles de la métaphysique occidentale.²⁶⁸ Il n'y a pas cependant de philosophie préalable à sa démarche : *c'est sa pratique qui induit une conception animiste des*

²⁶² *Idem*, p. 47.

²⁶³ *Idem*, p. 110.

²⁶⁴ L'image ne traduit rien d'autre que le saisissement (au double sens de capture et d'émotion) lié aux coïncidences entre une situation et des formes. Nul message n'en émerge, ni de la part du sujet photographié (...), ni de la part du photographe (*Idem*, p. 112).

²⁶⁵ *Idem*, p. 113.

²⁶⁶ L'œuvre d'art n'est pas seulement ou simplement une représentation de la nature, mais elle est elle-même une œuvre de la nature. La véritable technique implique en effet l'art du naturel, de la simplicité, ou ce que Sabro Hasegawa a appelé « accident contrôlé », de sorte que les tableaux sont composés aussi naturellement que les rochers ou les plantes qu'ils représentent (A. Watts, *Le bouddhisme zen*, Paris, Payot, 1975, p. 192).

²⁶⁷ Au contraire du monothéisme chrétien, pour lequel le temps est orienté vers une fin en fonction de laquelle tout doit s'ordonner, l'animisme ne connaît pas d'eschatologie et développe des conceptions du temps cyclique dans lesquelles le présent absolu et l'éternité se rejoignent. Selon l'écrivain japonais Shuichi Kato : « si le temps n'a ni commencement ni fin, chaque instant peut être considéré comme le centre du temps. La signification du présent n'est pas définie par rapport au futur et au passé. Chaque instant est indépendant. » Cette conception animiste constitue chez Cartier-Bresson le trame d'une philosophie du temps (J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 61).

²⁶⁸ [L'animisme de Cartier-Bresson] repose sur la conviction que le monde est régi par d'autres lois que celles du rationalisme cartésien, des lois que l'intuition doit saisir, non en objectivant le réel, mais en faisant corps avec lui. Cet animisme spontané est en rupture avec la métaphysique occidentale, déjoue la dichotomie entre l'âme et le corps, le spirituel et le matériel. Il s'y conserve un certain sens du sacré et de la transcendance, disséminé dans tout ce qui nous entoure, mais non codifié par des institutions. Cet animisme implique une manière d'être, intuitivement, en relation avec un principe qui innerve notre existence, et par lequel nous sentons que tout ce qui nous entoure est chargé de ce que Hegel appelait *turgor vitae*, « la vie pour ainsi dire turgescence » (*Ibidem*).

*phénomènes visuels, de la place et de la fonction du photographe.*²⁶⁹ Cartier-Bresson n'a cessé en effet de rechercher une pratique intuitive de la photographie. Au contact de la pensée chinoise, il découvre aussi une conception de l'art opposée à celle de l'acte créateur qui domine en occident : l'artiste chinois se doit en effet d'abord d'être un honnête-homme, pour lequel il s'agit *de dégager et retrouver l'unité des choses, de mettre le monde en ordre, de s'accorder au dynamisme de la création.*²⁷⁰ Dès lors, l'artiste doit davantage laisser le monde le pénétrer plutôt que chercher à le métamorphoser.²⁷¹ Ainsi compris, le rapport entre le photographe et le visible *aboutit à inverser les termes de l'agent et de l'agi : la réalité est elle-même facteur de sa propre métamorphose en une image ; le photographe n'a, en apparence, rien fait, sinon permettre cette opération par son effacement.*²⁷² Enfin, au milieu des années soixante, Cartier-Bresson sera fasciné par *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* d'Eugen Herrigel, qu'il reconnaîtra comme un texte essentiel pour penser « l'esthétique photographique ».²⁷³ En effet, comme le précise Jean-Pierre Montier, *tout à la fois exercice spirituel, art de vivre en harmonie avec le cosmos et cérémonie, le tir représente le dépassement du dualisme entre le moyen et la fin, entre le sujet et l'objet. Tel est donc l'enjeu de ce court récit : constituer une nouvelle philosophie du sujet, de son action et, par conséquent, une autre vision de la création et du plaisir artistique.*²⁷⁴ Dès l'exercice de la tension de l'arc (qui ne consiste pas seulement à tirer sur la corde d'avant en arrière, à la manière occidentale), l'archer zen s'intègre au centre de l'arc et accède à un autre état de conscience, dans lequel il est uni avec le monde.²⁷⁵ Le maître explique ensuite au disciple

²⁶⁹ *Idem*, p. 65.

²⁷⁰ S. Leys, *La forêt en feu, essais sur la culture et la politique chinoises*, Paris, Hermann, 1983, p. 14.

²⁷¹ *Créer n'est pas imposer aux choses une métamorphose, mais les laisser s'accomplir en images, à travers l'artiste.* (J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 126). *Tandis que l'artiste occidental s'efforçait de tromper les sens du spectateur, lui offrant des fictions aussi habiles que lui permettaient son talent, pour le peintre chinois, la réussite se mesurait non pas par sa capacité à donner le change, à truquer la réalité, mais bien par sa capacité à convoquer la réalité. La qualité suprême de la peinture n'était pas d'ordre illusionniste, mais d'ordre efficace* (S. Leys, *op. cit.*, p. 28).

²⁷² J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 126.

²⁷³ Si ce texte lui paraît à ce point déterminant, c'est parce qu'il n'est ni un traité sur l'art ni un commentaire savant, mais une expérience vécue (cette dimension est fondamentale) et met en jeu, sans dogmatisme, tous les aspects de la vie humaine. A la fois récit d'un apprentissage technique, remise en question de soi, recherche d'un perfectionnement intérieur, initiation à la beauté et conquête de l'harmonie avec le monde, il appréhende les dimensions spirituelles, matérielles et artistiques qui ont toujours constitué un ensemble dans sa propre expérience de photographe (*Idem*, p. 193).

²⁷⁴ *Idem*, p. 195.

²⁷⁵ *Il déploie, il ouvre l'arc, selon un mouvement double : latéral (il écarte la corde du bois de part et d'autre de lui-même), et vertical (du haut vers le bas, de sorte que son corps vient prendre place à l'intérieur de l'arc ainsi déployé). L'ouverture des bras et l'intégration du tireur au centre de l'arc symbolisent le passage à un état de conscience différent et renvoient à une philosophie de l'action dans laquelle le tireur doit s'intégrer à un ensemble unique comprenant l'arc, la cible, la flèche. L'arc et l'archer ne constituent plus qu'une seule entité : le corps est l'axe et les bras, prolongés de chaque côté par le bois et la corde, évoquent de profil une forme oblongue, symbolisant le Tout. (*Ibidem.*)*

comment bander l'arc sans peine, « en esprit ».²⁷⁶ Introduisant tout à la fois une nouvelle manière de se situer au monde²⁷⁷ et de se débarrasser de toute intention, on comprend dès lors que ce livre ait fasciné Cartier-Bresson. Pour Eugen Herrigel, *nous nous atteignons en visant la cible – le monde extérieur*.²⁷⁸ Compris comme une initiation, le tir à l'arc zen doit permettre d'accéder à « la véritable présence d'esprit », qui est *absence de prise de conscience de soi, effacement de l'ego*²⁷⁹, et d'avoir ainsi à sa disposition l'ensemble de ses représentations mentales.²⁸⁰ *L'archer, loin de s'absenter du monde, se met en posture d'agir sur lui avec la plus grande efficacité possible (...) Tandis que la pensée occidentale pose l'antinomie entre action et méditation, la pensée chinoise les unit ; elle ne disjoint pas l'action véritable de son efficacité (...) Pour être véritablement efficace, une action doit reposer sur un état de vacuité spirituelle qui garantit sa conformité parfaite avec l'ordre du monde.*²⁸¹

« L'instant décisif » pose ainsi en réalité les bases d'une esthétique photographique, qui insiste sur le caractère fructueux de l'instant. Il s'agit bien de l'instant vécu et composé par le photographe, mais celui-ci n'est pas complètement responsable de son accomplissement et doit surtout se tenir prêt, en quelque sorte, à le cueillir. Le statut de l'activité photographique s'en trouve modifiée : *l'appareil photographique apparaît comme l'instrument d'une lucidité supérieure, photographe prend la valeur d'un art de vivre.*²⁸² Et photographe est un moyen de vivre en intelligence avec le monde et en harmonie avec soi-même. Une harmonie qui n'a pas de caractère mystique ; elle n'équivaut pas à un détachement d'avec le monde, mais à sa

²⁷⁶ Par une respiration en quatre temps, sur laquelle l'esprit se concentre, *la nature même de l'opération est modifiée et la puissance nécessaire pour bander l'arc est déployée sans entraîner de tension musculaire ni de sentiment d'effort (...)* [de telle sorte que l'archer soit] *disposé à accueillir le lâcher du coup, ou tout autre événement, sans subir la moindre pression (...), et inversement sans manifester d'intention.* (Idem, p. 196).

²⁷⁷ J.-P. Montier précise que c'est aussi l'exercice même de la respiration qui introduit une nouvelle unité entre le sujet et le monde, indépendamment de la réflexion consciente : *la technique respiratoire n'est qu'une façon de mettre sa vie intérieure au diapason des lois de l'Univers conçu comme un souffle (qi), principe qui ordonne la vie, entendue comme circulation, mouvement et rythme (...)* Grâce à la respiration ainsi réglée, *l'archer ne fait rien d'autre qu'adhérer aux lois organiques de la nature, fusionner avec elles : il peut dès lors prétendre les orienter, et de surcroît, sans fatigue, sans dépense. Le tir n'impose pas l'adresse ou l'habileté puisque son résultat n'est pas pris en compte et qu'il ne s'agit en rien d'améliorer la précision (...)* L'essentiel du travail auquel est invité le tireur est concentré non sur l'extérieur (la cible), mais vers l'intérieur du sujet. Cette première phase de l'initiation a pour fonction de faire comprendre au néophyte qu'il n'y a pas de solution de continuité entre le but visé, l'intention de l'atteindre et le moyen employé. Il est par conséquent inutile d'escompter progresser en ayant recours à des qualités qui relèvent du Moi conscient. Ce serait contraire à la recherche de cet état de fusion ou de symbiose avec le Tout que poursuit le tireur (Idem, p. 197).

²⁷⁸ H. Cartier-Bresson, « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre », 1974 ; cité par J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 231.

²⁷⁹ J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 200.

²⁸⁰ *Ses souvenirs – les images qui habitent son psychisme, etc. – n'entrent plus en conflit avec ses perceptions, tandis qu'il maîtrise ces dernières sans qu'elles l'influencent ni le déterminent* (Ibidem).

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Idem, p. 64.

stylisation.²⁸³ A quoi l'on pourrait ajouter que c'est dans l'exercice du regard photographique que cette harmonie se vit. Cet exercice du regard sur la vie implique une discipline envers soi-même, grâce à laquelle *être soi (...), c'est être hors de soi*.²⁸⁴ Et c'est la nature même de l'instant photographique qui évolue.²⁸⁵

c/ William Eugene Smith (1918-1978)

Pratiquant également le petit format, ce photographe américain débute sa carrière de photoreporter de presse en 1937, avec une double exigence d'authenticité et de création d'images symboliques.²⁸⁶ Il poursuivra ainsi un réalisme documentaire, qu'il tentera de conjuguer avec des aspirations symboliques et narratives. Réalisant des images pour *Life* dès la fin des années trente, il n'y est d'abord considéré par ce journal, à l'instar des autres photoreporters, que comme *un technicien qualifié fournissant un matériau brut sur un sujet*²⁸⁷ : en effet, au sein des magazines de cette époque, ce sont encore les éditeurs qui interprètent les sujets. Cette situation d'« irresponsabilité éditoriale » le conduira à mettre fin en 1942 à un premier engagement avec le journal, mais sera aussi à l'origine d'une autre de ses plus constantes préoccupations : lorsqu'après la seconde guerre mondiale, il sera à nouveau photoreporter pour *Life*, il n'aura de cesse de vouloir être responsable de la totalité de sa production, de la prise de vue à la mise en page. Son désir professionnel d'indépendance le conduira ainsi à bouleverser les règles du jeu entre le photoreporter et le magazine et à approfondir le genre de « l'essai photographique », dont ses réalisations peuvent être considérées comme des archétypes, définissant une véritable « syntaxe visuelle » et incarnant la forme idéale du genre.²⁸⁸

Genre mixte, associant un texte et une trentaine d'images, l'« essai photographique », tel qu'il est publié par *Life* après la guerre, s'étend sur une dizaine de pages. Forme scénarisée du reportage photographique, il développe à l'extrême le « récit en images ». Généralement

²⁸³ *Idem*, p. 207.

²⁸⁴ H. Cartier-Bresson, « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre », 1974 ; cité par J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 231.

²⁸⁵ *Le caractère d'instantané, qui définit le cliché photographique, représente par conséquent non pas une donnée technique, mais sa dimension poétique, puisque de l'instant en tant que tel émerge l'émotion issue de la convergence, ou de la coïncidence, de l'éphémère avec la perfection* (J.-P. Montier, *op. cit.*, p. 32).

²⁸⁶ Il confie, dans une lettre de cette époque : *j'ai cessé de prendre des photographies par simple plaisir. Mais, à la façon des grands maîtres en peinture, je veux des images-symboles. Mon seul but, c'est d'enregistrer la vie du monde, son cours ; ses comédies et ses tragédies. La vie telle quelle, par le biais d'une photographie sans apprêt, authentique.* (Lettre de W.E. Smith à sa mère Nettie, 8 décembre 1936 ; citée par Gilles Mora, *W. Eugene Smith, du côté de l'ombre*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 10).

²⁸⁷ G. Mora, *op. cit.*, p. 11.

²⁸⁸ C. Boot, *Magnum, histoires*, *op. cit.*, p. 434.

imposé par *Life*, le sujet pouvait concerner aussi bien la société américaine que l'actualité internationale. Demandant un traitement visuel approfondi, mais devant aussi répondre à des impératifs commerciaux, il imposait une construction rigoureuse autour d'un élément central. En 1948, lors de son premier « essai photographique » pour *Life*, consacré à la vie quotidienne d'un médecin de campagne, le praticien et la ville autour desquels se construira le reportage avaient été soigneusement sélectionnés par le journal. En arrivant sur les lieux, Eugene Smith possédait un script de réalisation, auquel il ajouta ses propres idées. Il était équipé, outre d'un appareil 35 mm, d'un moyen format carré et d'un format plus large (4 x 5 pouces), destiné à l'étude des paysages et des vues d'ensemble de la ville. Il confiera plus tard qu'à partir de la situation (de sa compréhension du personnage), comme des impératifs de construction (de la mise en page), il était amené à « fabriquer mentalement » l'image dont il a besoin.²⁸⁹ Son travail peut être comparé à celui d'un écrivain, qui construit une véritable « structure dramatique », organisant son essai photographique à partir de son interprétation des faits²⁹⁰ : *son médecin est le héros emblématique d'un drame à épisodes – littéralement, des actes. Les tableaux d'ouverture et de clôture contiennent tous des soliloques : des moments uniques chargés de détails psychologiques et de la description d'un environnement qui donnent un cadre à la pièce (...) Les détails des actes du médecin donnent du poids aux portraits d'ouverture et de clôture, et inversement, la profondeur de sa personnalité se révèle à travers l'ensemble des images.*²⁹¹ Mais, en privilégiant la cohérence interne, et les relations entre les images, l'« essai photographique » amène aussi Eugene Smith à recourir parfois à des mises en scène. Dans cette mesure, c'est l'essai photographique « *The Spanish Village* »²⁹², qu'il réalise en 1951, qui constitue le véritable acte fondateur de sa nouvelle conception du photoreportage de presse : destiné au public américain, il est fort probable qu'il ne voulu pas seulement montrer la misère de l'Espagne dominée par le franquisme, mais qu'il s'attacha délibérément à donner l'image d'une ruralité ancrée dans la nuit des temps, à laquelle les américains seraient plus sensibles (puisqu'ils connaissaient depuis longtemps une agriculture

²⁸⁹ *J'ai d'abord fait très peu d'images. J'ai surtout essayé de comprendre la motivation du médecin, sa personnalité, comment il travaillait, son environnement (...) Sur toutes les histoires longues, il faut être en accord avec son sujet, et je l'étais. Je garde à l'esprit qu'il faut une image qui ouvre et une image qui clôt l'histoire. Ensuite, j'en fabrique mentalement une autre qui se place entre les deux. Parfois, à la fin de la journée, je m'allonge sur mon lit et je fais un croquis des images dont j'ai besoin. Ainsi, je vois comment le travail prend forme en vue de la maquette. Quand une bonne image se présente, je déclenche. Plus tard, je peux trouver une meilleure variante de la même prise de vue, je reprends alors de nombreuses photographies.* (W. Eugène Smith, in *Editor and Publisher*, cité par C. Boot, *op. cit.*, p. 434.)

²⁹⁰ John Szarkowski, soulignera en 1965, lors d'une exposition au M.O.M.A., qu'avec cet exemple, l'essai photographique quitte la narration pour l'interprétation (cité par G. Mora, *op. cit.*, p. 74.)

²⁹¹ C. Boot, *op. cit.*, p. 435.

²⁹² Cf. notre illustration, annexe 1, p. 31.

modernisée). A cette fin, il chercha pendant deux mois le village réunissant les conditions nécessaires pour son reportage ; et il fit poser les habitants de Deleitosa plusieurs fois. Avec cette technique, qui peut être définie, avec Wilson Hicks, comme « *posed-unposed* »²⁹³ (...), *Smith fit d'eux* [des habitants] *des comédiens d'une pièce s'en tenant strictement aux faits.*²⁹⁴ On peut dès lors se demander si cette pratique photographique ne s'écarte pas de la conception traditionnelle du reportage de presse. S'il s'agit bien toujours d'un témoignage (restituant ce qu'Eugene Smith a compris de la situation), les sujets de ses photographies *ne sont que le prétexte, la matière première pour que l'homme à la caméra puisse mener son labeur.*²⁹⁵ Dans ce genre de reportage, l'essentiel est ainsi d'*illustrer le point de vue personnel, intime, du reporter-réalisateur, en tablant sur des effets de réel, mélangeant le vrai et le faux, mettant l'un au service de l'autre.*²⁹⁶ Et on peut être conduit à penser que ce genre de reportage n'est pas un engagement en faveur des populations photographiées, puisqu'il pourrait se dérouler n'importe où, [le photographe] *imposant au monde ses schémas visuels. Peu importe le lieu où il se trouve, la culture qu'il observe.*²⁹⁷ Le recours à la mise en scène dans un reportage fait d'ailleurs partie du travail d'Eugene Smith, qui suivit des cours de mise en scène théâtrale dans ce but.²⁹⁸ Toutefois, il faut souligner qu'Eugene Smith revendiquait ainsi une conception plus subjective du reportage.²⁹⁹ Le recours à la mise en scène correspond pour lui, non à une solution de facilité ou à un désir de travestir la réalité, mais à une conscience de sa responsabilité dans le traitement de son sujet. Ne pouvant pas tout photographier, et cela d'abord pour des raisons techniques, il lui importe, de comprendre son sujet en profondeur, afin de pouvoir créer l'image qui résumera sa compréhension du sujet et qui pourra lui permettre de témoigner avec intégrité. Il s'immergeait pour cela sur les lieux du reportage et en observait attentivement les protagonistes, parfois pendant des mois, afin de mieux restituer son émotion dans ses mises en scène. Il était *une sorte de créateur-scénariste du réel*³⁰⁰, mais par souci d'une transcription honnête de la réalité. Dès lors, à la pseudo-vérité

²⁹³ Ce que l'on peut traduire par « photo préparée sans que cela soit perceptible » (R. Esparza, *op. cit.*, p. 144).

²⁹⁴ W. Hicks, cité par R. Esparza, *ibidem*.

²⁹⁵ R. Esparza, *ibidem*.

²⁹⁶ G. Mora, *op. cit.*, p. 13.

²⁹⁷ R. Esparza, *op. cit.*, p. 144.

²⁹⁸ Il affirme en 1948 : *la majorité des reportages nécessitent une certaine dose de mise en scène, avec un réalisateur qui apporte une cohérence picturale et éditoriale aux images. C'est alors que le photojournalisme est au plus près de la création. Si cela doit favoriser une meilleure communication des faits de l'actualité, il n'y a là rien d'immoral* (W. E. Smith, *Photos Notes*, juin 1948 ; cité par G. Mora, *op. cit.*, p. 13).

²⁹⁹ *Qu'ils se trompent, et qu'ils comprennent mal les conditions de travail de notre profession, ceux qui pensent que le photographe est « sélectif et objectif, mais ne doit en aucun cas interpréter son sujet ». Il n'existe, pour le photojournaliste, d'autre approche que subjective, tant il lui est impossible d'être objectif. Honnête : soit ! Objectif ? Non !* (*Ibidem*).

³⁰⁰ G. Mora, *op. cit.*, p. 13.

du document photographique, Eugene Smith oppose une intégrité dans la composition et la scénarisation du réel à partir de son point de vue personnel.³⁰¹ *La vérité obtenue dans l'essai photographique prend valeur d'une « vérité morale », bien plus essentielle, selon Smith, que la vérité objective (...) Vision personnelle et artifice composent ainsi le nouveau visage du photojournalisme qu'il met au point.*³⁰² Il accentue également parfois cette dramatisation de son essai photographique, en se référant à la peinture classique (notamment avec « *The Spanish Village* » en 1951, et, avec « *Minamata* » en 1974, dans lesquels il semble s'inspirer des clairs-obscurs de la peinture flamande). Plus qu'un effet stylistique ou un « néo-pictorialisme », on peut penser qu'Eugene Smith a ainsi voulu esthétiser ses images, au laboratoire, afin que leur valeur dépasse celle de la simple actualité, et accèdent à une certaine universalité symbolique.³⁰³ L'interprétation du sujet se poursuit au laboratoire, où il traite encore une fois ses images dans le but d'y souligner son émotion initiale face au sujet. Notamment par le noircissement volontaire du tirage, il efface et simplifie le contenu des images, souligne un visage, renforce une expression, en l'isolant parfois de son contexte de prise de vue. *Voici comment je le perçois et le ressens. Et c'est bien légitime, tant la photographie ne porte en elle que peu de réalité, et simplement au niveau de la simple reconnaissance. Au-delà, dans la transmission du sentiment intérieur qui m'habite, je crois que tout ce qui est fidèle à la situation l'est pour la photographie.*³⁰⁴ L'écart qu'Eugene Smith s'autorise par rapport à la réalité donnée trouve ainsi toujours sa justification par référence à un « sentiment intérieur », à un « point de vue » subjectif, développé au contact de la situation. Pour Gilles Mora, l'ombre devient ainsi aussi chez lui *un supplément d'information, un principe de lisibilité par réduction du spectacle réel, pour atteindre au réel spectaculaire, dont Smith adresse au lecteur-spectateur la nouvelle valeur significative. Ainsi du « Spanish Village » de 1952 (où l'ombre et la lumière, consubstantiels à la mythologie castillane, réalisent ici, dans leur tension photographique, les écartèlements propres à l'Espagne*

³⁰¹ Cette acception du point de vue personnel affirmé – et assumé –, Smith la considère comme le seul pacte d'authenticité entre lui, photographe, le réel et le lecteur, dont l'émotion finale est la garantie. Présenté dans la pseudo-objectivité [de l'image] photographique, le document journalistique brut serait un leurre : « le photographe travaille toujours de façon subjective avant et pendant la prise de vue. Le choix de sa technique (au service de son émotion), ce qu'il décide d'enregistrer sur le négatif à l'instant précis de cet enregistrement : voici le mélange des variables d'interprétation qui fourniront le tout à partir duquel le public formulera son jugement. Le photographe doit assumer la responsabilité de son travail et les conséquences de celui-ci. Que ce travail soit une distorsion totale du réel, voici qui est criminel » (G. Mora, *op. cit.*, p. 14).

³⁰² *Ibidem.*

³⁰³ Il confie en 1955 : tous mes efforts convergent vers la transformation de l'actualité factuelle en essence (...) Et il ajoutera : Je ne me suis jamais contenté d'être un photographe de l'enregistrement. Je crois plutôt que, tout en restant fidèle aux particularités de chaque situation, je parviens, dans le meilleur de mon travail, à symboliser l'universel (W. Eugene Smith, cité par Gilles Mora, *op. cit.*, p. 16).

³⁰⁴ J. Hughes, *W. Eugene Smith, the life and work of an american photographer, Shadow and Substance*, Mac Graw-Hill Publishing Compagny, New York, 1989, p. 388.

franquiste).³⁰⁵ L'esthétique d'Eugene Smith semble ainsi souvent indissociable de l'affirmation d'un point de vue subjectif revendiqué par le photoreporter, afin de souligner, avec honnêteté, qu'il n'y a pas d'objectivité en photographie ; que la forme documentaire, dans sa neutralité, ne saurait suffire à témoigner avec force. On peut en effet penser que Smith était conscient de la manière dont ses images seraient transformées par l'industrie de l'information, et qu'il a cherché à en tenir compte.³⁰⁶ Dès lors, il est possible d'affirmer qu'Eugene Smith *est à proprement parler un « concerned photographer »*³⁰⁷, dans la mesure où il oppose la vérité à l'objectivité. Alors qu'il avait quitté *Life* en 1954, une autre critique fût adressée à son esthétique, à l'occasion de sa photographie du bain de Tomoko Uemura, publiée en 1974, lors de son reportage sur Minamata. Cette image, de composition si parfaite qu'elle a pu être comparée à une « icône », pose en effet la question : *comment une telle douleur et une si grande perfection esthétique peuvent-elles coexister ?*³⁰⁸ Et cette question prend plus d'acuité encore, en ce qui concerne sa production, dans la mesure où il est possible de penser, comme nous l'avons vu, que l'esthétique y est préméditée. Mais, là encore, le problème semble mal posé. On peut penser qu'il n'utilisait cette « esthétique » qu'afin de renforcer ses images et de leur permettre d'atteindre ce « symbolisme » qu'il admirait chez les grands peintres, c'est-à-dire une émotion universelle.³⁰⁹ Surtout, comme il le rappelle à plusieurs reprises, son regard ne consiste pas à déformer la réalité vécue dont il témoigne. Mais celui-ci ne saurait non plus rester neutre et se contenter d'enregistrer ce qui se passe : il lui faut, en quelque sorte, surligner l'émotion dont il fut témoin, à travers la création d'une image qui vise à amplifier la force de ce témoignage par une maîtrise de la technique photographique. Plus que la transparence ou l'objectivité du médium, c'est ainsi l'artifice et la technique qui sont porteurs du témoignage (moral) qui s'incarne dans le regard photographique d'Eugene Smith. Tel Baudelaire critiquant les valeurs du « naturel » et du « vrai » dans son « Eloge du maquillage » (ces mêmes valeurs qui sont traditionnellement associées à la photographie depuis le XIX e siècle), on peut penser qu'Eugene Smith a voulu

³⁰⁵ G. Mora, *op. cit.*, p. 17.

³⁰⁶ *Le vrai engagement n'est pas, comme le disait Cornell Capa, avec les opprimés, mais avec les images – qui réduisent le monde à un catalogue de stéréotypes – et avec leur diffusion. Mais les photographes ne peuvent plus continuer à utiliser des discours – comme celui du témoignage ou celui de l'engagement photographique – pour éluder la responsabilité de leur travail, et surtout de l'usage qu'en font les médias. Leur obligation, aujourd'hui, n'est pas de se limiter à photographier « ce qui se passe », mais d'être conscients de la manière dont cela sera transformé en objet de consommation par l'industrie de l'information.* (R. Esparza, art. cité, p. 144).

³⁰⁷ P.-J. Amar, *op. cit.*, p. 77.

³⁰⁸ G. Mora, *op. cit.*, p. 319.

³⁰⁹ Il précise son intention dans la préface de *Minamata* : *Je veux atteindre une interprétation de faits à travers une étude scrupuleuse et la plus extrême sensibilité de la compréhension. Mes images doivent aller au-delà des vérités littérales et, par une exactitude extrême, montrer aussi leur esprit, et encore plus symboliser* (W. Eugene Smith, préface de *Minamata* (1975) ; citée par P.-J. Amar, *op. cit.*, p. 76).

ainsi montrer que la vérité morale est toujours artificielle, reconstruite par la conscience du témoin.

3.1.3.4 – Le reportage documentaire comme alternative au reportage de presse

C'est aussi après 1919 que se définit progressivement une « photographie documentaire ».³¹⁰ Celle-ci ne se limite pas seulement à la production de « documents photographiques », déjà illustrée, comme nous l'avons vu, dès le XIX e siècle. En effet, bien qu'elle prétende montrer les choses telles qu'elles sont, cette pratique ne vise pas seulement un constat ou une description³¹¹, mais se singularise surtout par un « projet photographique ». Elle implique donc le choix d'un sujet et un traitement de celui-ci par le photographe dans la durée. Par rapport au reportage de presse, le reportage documentaire ne cherche pas à construire un récit en images et peut se caractériser par un élargissement de ses sujets : plutôt que de saisir l'événement qui constitue l'actualité, le photographe documentaire cherche à décrire la réalité sociale dans son ensemble, sous ses divers aspects. Cette pratique se distingue ainsi également de la « photographie sociale » des décennies précédentes, produite principalement dans but de dénoncer une injustice sociale.³¹² Le reportage documentaire implique une attitude particulière face au sujet : alors que le photographe de presse, comme nous l'avons vu, cherche à saisir un aspect significatif du fait, *le photographe [documentaire] prend le temps*

³¹⁰ Le terme « documentaire » fut d'abord utilisé, en tant que substantif, par le cinéma. *Le mot n'apparut qu'au cours des années 1930 et fut lié dans l'esprit du public aux documentaires cinématographiques : ceux-ci, sans scénario romancé, décrivaient habituellement la vie de peuples peu connus vivant dans les régions lointaines. Ces films, à la différence des récits de voyages, présentaient un commentaire visuel du monde. Le même genre de communication avait été depuis longtemps réalisé par des photographes, mais jusqu'alors cet art n'avait jamais été reconnu comme une discipline spéciale (La photographie documentaire, op. cit., p. 12).* Olivier Lugon précise que, si le terme est bien apparu, en ce sens, à la fin des années vingt aux Etats-Unis (en 1926, dans un article de John Grierson sur le film de Robert Flaherty *Moana*), *cette application au cinéma, pour désigner un type de film fondé sur la réalité plutôt que sur la construction d'une fiction, est bien antérieure en français, puisque l'idée de « scène documentaire » est attestée dès 1906, et celle de « film documentaire », substantivé en « documentaire » dès 1915 (...) Quoi qu'il en soit, c'est à la fin des années vingt que le terme, fort du nouveau crédit artistique gagné au cinéma, s'applique à la photographie : dès 1928 en tout cas, on le repère aussi bien en France qu'en Allemagne, et peu après, vers 1930, aux Etats-Unis (O. Lugon, op. cit., p. 14).*

³¹¹ Selon Pierre-Jean Amar, la « photographie constat ou descriptive » a pour objet la reproduction de documents, comme c'est le cas pour la carte postale, la photographie industrielle, publicitaire ou scientifique (P.-J. Amar, op. cit., p. 37).

³¹² Bien que l'expression de « photographie documentaire » n'existait pas encore, c'est pourtant à ce genre photographique que la plupart des historiens de la photographie rattachent, *a posteriori*, la « photographie sociale » de Jacob Riis ou de Lewis Hine. Après 1919, c'est surtout l'allemand Auguste Sander, qui avait entrepris de constituer un véritable tableau de la société allemande de Weimar (travail mené de 1910 à 1934), qui est fréquemment cité comme précurseur immédiat de la démarche documentaire, telle qu'elle sera clarifiée par Walker Evans. Eugène Atget, découvert à la fin des années vingt par Berenice Abbott, constitue également un modèle pour la constitution d'un « style documentaire » aux Etats-Unis.

de traiter son sujet et d'en développer les aspects qui lui semblent pertinents pour défendre son point de vue (...) Le photographe cherche à développer « l'angle » sous lequel il a choisi de traiter son sujet.³¹³ Le reportage documentaire correspond ainsi à autre forme d'enquête sur le terrain, plus approfondie. Par ailleurs, à la différence de la photographie humaniste, la photographie documentaire ne cherche pas à capter une poésie dans le quotidien, mais plutôt à révéler une vérité du quotidien, s'attachant aussi bien aux objets qu'aux êtres humains. Il faudra attendre les années trente pour que la « photographie documentaire » fasse l'objet d'une définition précise, de la part de photographes et de critiques. C'est ainsi, notamment autour de Walker Evans³¹⁴, que cette pratique se dote d'une « forme photographique », et s'oppose à la fois à la photographie artistique et à la photographie de presse. Le reportage documentaire semble alors surtout se caractériser par un regard photographique particulier, impersonnel, désintéressé et attentif à sauvegarder le présent de sa disparition imminente. Le « regard documentaire » s'adresse ainsi, dans les années trente, à un spectateur futur, tel un regard d'archiviste. Cependant, s'il s'oppose à une volonté d'esthétiser le réel et s'il réduit l'intervention du photographe au minimum (Walker Evans prônant volontiers un « désintérêt »), le reportage documentaire permet aussi d'exprimer parfois une forme de témoignage sociologique, emprunt d'humanisme (comme ce sera le cas avec Dorothea Lange). En s'opposant à une photographie d'utilité immédiate, cette forme de reportage présente avant tout une alternative au reportage de presse et à la photographie artistique, s'illustrant d'abord dans l'affirmation d'un regard spécifique sur la réalité sociale. Par les qualités intrinsèques d'attention au quotidien et de désintérêt qu'il développe, le regard documentaire semble établir une distance avec le sujet, qui inspirera ensuite de nombreux photoreporters. Dans les années cinquante, Robert Frank et William Klein³¹⁵ renouvelleront, chacun à leur manière, ce « regard documentaire », en étant toujours attentifs à dévoiler cette réalité sociale qui n'intéresse pas la presse. Le regard documentaire s'est alors ancré dans les expériences personnelles de ces photographes, soulignant davantage une participation physique (voire affective) du photographe à la situation. A partir de la fin des années soixante, Lee Friedlander³¹⁶ reviendra à un regard plus proche de la neutralité développée par Walker Evans, enregistrant les signes du réel sans distinction et développant une sorte d' « attention

³¹³ *Idem*, p. 38.

³¹⁴ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 34.

³¹⁵ Cf. nos illustrations, *ibidem*.

³¹⁶ Cf. notre illustration, *idem*, p. 35.

a-sentimentale »³¹⁷, mais qui souligne encore un traitement personnel de son sujet. En définitive, le reportage documentaire peut être considéré comme étant la réalisation photographique d'une « vision d'auteur », indépendante d'une esthétique picturale et des impératifs utilitaires de la presse.³¹⁸ Plus que par une « forme photographique »³¹⁹, c'est par un esprit et un regard particuliers que le reportage de « style documentaire » influencera l'évolution de la photographie de reportage après la seconde guerre mondiale.

a/ La formulation d'un « style documentaire » par Walker Evans

Walker Evans commence à photographier vers 1929, après un séjour en France (1926-1927), où il étudie l'œuvre de Flaubert à la Sorbonne.³²⁰ Bien qu'initialement inspiré par la Nouvelle Vision européenne³²¹, il en vient très vite, dès 1930-1931, à des vues plus descriptives et plus frontales. Cette première recherche d'une pratique plus personnelle de la photographie commence par l'acquisition d'une chambre en 1930, appareil de grand format permettant un très bon rendu des détails, mais conduisant aussi, comme nous l'avons vu, à une pratique plus statique et plus lente de la prise de vue. Cette orientation strictement documentaire correspond aussi très tôt pour lui à une volonté de s'opposer à une photographie artistique, telle qu'elle était représentée par Stieglitz.³²² Dès cette époque, il éprouve également l'envie de se

³¹⁷ Leslie Katz, citée par Loïc Malle, dans son introduction à *Lee Friedlander*, Paris, C.N.P., coll. « Photo Poche », 1987, non paginé.

³¹⁸ *Le photographe a un rôle de témoin et d'observateur mais aussi d'enquêteur des situations politiques, économiques et sociales d'une population ou d'un pays (...) Sa vision, souvent subjective, peut être qualifiée de « vision d'auteur »* (P.-J. Amar, *op. cit.*, p. 39).

³¹⁹ La notion de « forme photographique » désigne ici tous les choix techniques effectués par le photographe qui se retrouvent à l'image. Cf. en particulier l'article d'André Rouillé, « le document photographique en question », *l'Ethnographie*, n°109, Paris, Société Française d'Ethnologie, 1991.

³²⁰ Evans voulait d'abord être écrivain. Son admiration pour Flaubert convient d'être soulignée : toute sa vie, Evans évoquera l'esthétique réaliste qu'il découvre dans *Madame Bovary*. Nous y reviendrons.

³²¹ *Evans, en particulier, à côté d'instantanés de passants, s'attache à construire, de savantes compositions géométriques, quasi abstraites. Le choix des thèmes sacrifie encore à une certaine vénération de la modernité, de la technique et de la métropole (les grues, les chantiers, les gratte-ciel, les câblages métalliques du pont de Brooklyn). (...) Prises au petit format, les images publiées en 1930 par Evans dans des revues d'art ou d'architecture privilégient les gratte-ciel en contreplongée, les compositions diagonales et les détails métalliques « constructivistes »* (O. Lugon, *op. cit.*, p. 79).

³²² Evans fut présenté à Stieglitz en 1928. Pour Evans, Stieglitz représentait une sorte de porte d'entrée pour la photographie américaine. Il rejetait le pictorialisme qu'avait autrefois prôné Stieglitz. *Leur rencontre n'en fut pas moins décisive dans la mesure où elle lui fournit des justifications artistiques, les seules légitimes à ses yeux, pour confirmer son investissement dans la photographie. Celle-ci devint pour lui le vecteur d'un combat esthétique. On pourrait dire qu'Evans devint un photographe strictement documentaire par excès d'intention esthétique – une intention qu'il n'avait pas trouvée le moyen de porter à l'existence dans le champ plus légitime de la littérature. En déniaut à la photographie toute prétention à l'art, il affichait d'abord combien il avait hérité d'une culture légitime puisque c'est en son nom qu'il méprisait les efforts d'imitation de la peinture caractéristiques du pictorialisme* (S. Maresca, *La photographie, miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, p. 94).

concentrer sur des sujets plus ordinaires, de se détourner, par exemple, des gratte-ciel, pour photographier davantage l'architecture vernaculaire. Il réalise ainsi, en 1931, dans le cadre d'une commande, une série de vues de façades de maisons victoriennes des environs de Boston, architecture méconnue et souvent menacée de démolition. Il développe déjà, à cette occasion, les bases d'une véritable « forme documentaire » stricte et exigeante, reposant sur des cadrages simples et une forte luminosité, à même de souligner les détails.³²³ Une sélection de ces images sera exposée au *MoMA* en 1933 et la documentation architecturale deviendra un de ses principaux sujets. Mais, plus généralement, son intérêt semble alors aussi se porter vers les traces de la société dans son ensemble.³²⁴ Dès 1931, il appelle de ses vœux l'application à la société américaine d'un *découpage* [editing] *photographique de la société, un processus clinique* de description sociale.³²⁵ S'exprime alors déjà chez lui la volonté d'une « photographie anti-artistique », et se démarquant également du photojournalisme : il développe un *style documentaire direct, [une] approche documentaire pour elle-même seulement, non pour le journalisme.*³²⁶ En s'opposant au photojournalisme, il entend surtout développer un travail photographique à long terme, à l'écart d'une utilité immédiate. En 1934, Walker Evans détaille encore plus nettement son projet de décrire la société américaine dans une perspective inédite. Il veut ainsi la décrire dans ses nombreux aspects contemporains les plus ordinaires.³²⁷ Il s'oriente vers un *programme de catégorisation* de celle-ci³²⁸, qui se réfère au travail du photographe allemand Auguste Sander³²⁹, et dont l'aboutissement sera,

³²³ *La documentation architecturale (...) joue un rôle essentiel dans la mise en place du « style documentaire » (...) Elle impose un cadre stylistique très strict, qui contraint à une qualité descriptive exceptionnelle et à une apparente sécheresse ; elle contribue à [lui] faire accepter un certain systématisme de l'archive. Mais surtout, elle [lui] fait découvrir par la pratique les riches possibilités esthétiques offertes par ce cadre documentaire d'apparence si stricte (Idem, p. 85).*

³²⁴ *Dès le tournant de la décennie apparaît son intérêt pour les affiches, les enseignes et l'art commercial, ainsi que pour les déchets, avec une première série consacrée à une carcasse de voiture. Tous les traits qui le rendront célèbre à la fin de la décennie sont en place avant 1932 (Idem, p. 80).*

³²⁵ W. Evans, « the Reappearance of Photography », *Hound & Horn*, New York, 1931 ; cité par O. Lugon, *op. cit.*, p. 74. La revue *Hound & Horn* est, selon Olivier Lugon, un des principaux promoteurs, avant la guerre, d'une photographie documentaire, qui s'écarte clairement alors, de la photographie d'art défendue par Stieglitz.

³²⁶ W. Evans, cité par O. Lugon, *op. cit.*, p. 77.

³²⁷ *Je sais que le temps des livres de photos est maintenant venu. Une ville américaine est le meilleur sujet (...) La ville américaine est ce que je recherche. Je peux en utiliser plusieurs, en gardant les choses typiques (...) : Les gens, de toutes classes, entourés de groupes de nouveaux clochards. Les automobiles et le paysage automobile. L'architecture, le goût urbain américain, le commerce, la petite échelle et la grande échelle, l'atmosphère des rues en ville, l'odeur de la rue, les choses repoussantes, les clubs de femmes, la fausse culture, la mauvaise éducation, la religion en déclin. Le cinéma. Les signes de ce que les gens de la ville lisent, mangent, voient pour se divertir, font pour se délasser sans y parvenir. Le sexe. La publicité (W. Evans, lettre inachevée à Ernestine Evans, février 1934 ; citée par O. Lugon, *op. cit.*, p. 89).*

³²⁸ O. Lugon, *op. cit.*, p. 90.

³²⁹ De 1910 à 1934, A. Sander entrepris de photographier de manière systématique tous les types d'hommes qui constituent alors la société allemande. Sander visa ainsi à établir une sorte de « catalogue photographique du peuple allemand » (S. Sontag). Son travail photographique insiste alors sur une certaine objectivité s'appliquant à tous de la même façon : les « images archétypiques » de Sander (comme il les appelait lui-même) supposent

quatre ans plus tard, l'exposition *American Photographs*, présentée au *MoMA* en 1938. Tel qu'il est énoncé en 1934, le projet d'Evans précise également quelques-unes des caractéristiques de la démarche documentaire qu'il poursuit : il s'agit d'une photographie qui est attentive aux « types » qui se manifestent à travers le particulier ; qui vise une certaine « neutralité de point de vue », en présentant des individus « de toutes classes » ; qui s'intéresse à des aspects de la vie sociale qui ne sont pas représentés par la presse. A la même époque, on peut retrouver un projet comparable chez Berenice Abbott avec *Changing New York*.³³⁰ Walker Evans s'intéressera moins à photographier des êtres humains que les signes représentatifs d'une culture vernaculaire, que l'Amérique découvre alors. En outre, par son ampleur, cette démarche visant à développer des archives photographiques de la culture américaine semble appeler, pour son aboutissement, l'appui d'une structure institutionnelle. Ce sera le service Information de l'agence gouvernementale « *Resettlement Administration* » (qui sera rebaptisée « *Farm Security Administration* » en 1937³³¹) qui fournira à Walker Evans cet appui institutionnel. Créée en 1934, cette agence gouvernementale du Ministère de l'Agriculture avait pour but, autour de Roy Stryker, de collecter des documents sur les conditions de vie des populations agricoles des Etats du sud, afin d'illustrer les réformes entreprises par le gouvernement Roosevelt.³³² En tant qu'agence gouvernementale, la division de l'Information de la *F.S.A.* a comme objectifs premiers d'illustrer (et de soutenir) les

une neutralité pseudo-scientifique semblable à celle dont se prévalaient les typologies implicitement partisanes qui fleurirent au XIX e siècle comme la phrénologie, la criminologie, la psychiatrie et l'eugénique. Sander ne choisissait pas tant des individus en fonction de leur caractère représentatif qu'il ne pensait, à juste titre, que l'appareil photo révèle obligatoirement le masque social qui recouvre le visage. Chacun de ses modèles « signifiait » un état, une classe, une profession. Tous sont représentatifs, à un même degré, d'une réalité sociale donnée : la leur. Le regard de Sander n'est pas malveillant ; il est libéral, il ne les juge pas (S. Sontag, Sur la photographie, Paris, C. Bourgois, 1993, p. 80).

³³⁰ Berenice Abbott développe, dès 1931, un projet documentaire intitulé *Changing New York*, pour lequel elle obtient une aide en 1935. Sa réalisation implique toute une équipe et se prolonge au-delà de la prise de vues photographique, par un véritable travail de recherche d'informations et par la constitution de dossiers. *Ils collectent tous les détails possibles sur les objets figurant dans le champ, vont jusqu'à dresser la carte et la description de tous les bâtiments visibles dans le cadre et, pour certains immeubles, la liste des propriétaires successifs ou le plan des appartements, expliquent le fonctionnement de tel ou tel commerce, rassemblent à l'occasion coupures de presse et interviews. A partir de là, les clichés devaient être classés par thème, selon une débauche de rubriques et de sous-rubriques (...) Entrepris – et salué – comme une œuvre artistique personnelle, Changing New York se mue, avec l'aval et même selon les souhaits d'Abbott, en véritable entreprise de documentation municipale dotée d'une lourde structure administrative. Ce passage au collectif, qui sans doute aura permis la réalisation du projet à grande échelle, en aura aussi transformé la nature : avec lui, l'art documentaire rejoint en quelque sorte le foyer instrumental et conservatoire dont, tout à la fois, il émanait et entendait s'extraire (Idem, p. 92).*

³³¹ Par la suite, cette agence gouvernementale sera mentionnée dans notre texte par le sigle *F.S.A.*

³³² Sous la direction de Roy Stryker, plusieurs dizaines de photographes vont chercher, de 1934 à 1943, à décrire la situation des agriculteurs, leur habitat, leur environnement quotidien, et à constituer un fonds d'images pour le ministère de l'agriculture. Selon Olivier Lugon, le cahier des charges de l'agence était cependant très flou, et aurait conduit, dans un premier temps, à tout photographier, mais aurait aussi permis aux photographes de fixer les lignes de leur travail (cf. les déclarations de Stryker, citées par O. Lugon, *op. cit.*, p. 95). Au total, ce sont près de 270 000 photographies qui seront amassées par la *F.S.A.*

réformes entreprises par le gouvernement dans les États du sud, selon une double orientation : elle doit rassembler des archives pour la postérité, mais aussi des documents pour l'information immédiate du public et du Congrès.³³³ À côté d'une mission visant la constitution d'archives, la *F.S.A.* possède une mission de relations publiques et de propagande.³³⁴ Roy Stryker donnait ainsi de nombreuses instructions aux photographes avant leur départ en campagne, leur exposant l'histoire économique de la région où ils se rendaient, où leur dressant, plus prosaïquement, une liste des thèmes à documenter. Beaucoup de photographes, tels Dorothea Lange, y travaillent alors dans une logique d'intervention sociale³³⁵, et y développeront un regard humaniste, emprunt d'un certain sentimentalisme.³³⁶ Edward Steichen se fera, plus tard, le porte-parole auprès du grand public.³³⁷ Cette valorisation d'une photographie humaniste se trouva alors légitimée par un courant sociologique, formé autour de Robert Park à l'université de Chicago, qui valorisait l'« observateur participant », dont les impressions directes seraient le plus fiable des documents.³³⁸ Roy Stryker définira le reportage documentaire, en 1942, comme une expérience vécue, qui entend transmettre *non seulement ce à quoi ressemble un lieu, une chose ou une personne, mais aussi (...) ce que [le spectateur] aurait ressenti à être un témoin véritable de la scène.*³³⁹ Walker Evans, dont le projet photographique est bien différent, ne resta que trois années dans l'équipe de la *F.S.A.* (de 1935 à 1937) et se montra toujours

³³³ Ce sont les buts de la « section historique » de la *Resettlement Administration*, à laquelle la *F.S.A.* est identifiée dès 1935. Comme le rapporte Olivier Lugon, celle-ci se donne pour tâche de travailler « pour le planificateur d'aujourd'hui et l'historien de demain », selon les mots d'Edwin Rosskam en 1940. Le premier rapport annuel en 1936 est très clair. À côté de tâches internes à l'administration (reproductions de plans ou vues de chantiers), il distingue deux missions essentielles pour son agence de documentation : d'une part, un service d'information et de promotion ; d'autre part, une « fonction historique et documentaire » consistant à « perpétuer photographiquement certains aspects de la situation américaine [American scene] qui pourraient se révéler d'une valeur incalculable dans les temps à venir » (O. Lugon, *op. cit.*, p. 334).

³³⁴ Le programme de la *F.S.A.* ressemblait ainsi à de la propagande : il fallait à tout prix montrer la qualité des individus photographiés et l'immense dignité des pauvres. Stryker censura – par perforation des négatifs – plus de cent mille images de la *F.S.A.* qui ne correspondaient pas à cette vision (P.-J. Amar, *op. cit.*, p. 44).

³³⁵ Dorothea Lange réalisait ses photos dans une optique militante, la prise de vue constituait sa manière d'agir (S. Maresca, *op. cit.*, p. 99).

³³⁶ Les images de Lange ont une qualité épique, à laquelle s'ajoute une vitalité profondément humaine et quasi romantique. Ses sujets paraissaient vivants ; ses paysages eux-mêmes constituaient de poignants témoignages des souffrances endurées par les anciens fermiers qui avaient été chassés de leurs terres dévastées. Si jamais photographies réussirent à convaincre, ce furent bien celles de Dorothea Lange. Les images qu'elle prit des fermiers sans abri, victimes des tempêtes de poussière, par exemple, sont considérées comme ayant joué un rôle prépondérant dans les décisions gouvernementales qui ouvrirent des camps aux immigrants en 1935 (*La photographie documentaire, op. cit.*, p. 78).

³³⁷ Regardez les visages des hommes et des femmes de ces pages. Écoutez l'histoire qu'ils racontent, ils vous laisseront un sentiment d'expérience vécue que vous n'oublierez pas ; et les bébés, et les enfants ; des images mystérieuses, qui nous parlent de faim, de saleté, et qui sont adorables, déchirantes ; et puis il y a les histoires violentes de ces hommes et de ces femmes, forts et décharnés, au temps des inondations et de la sécheresse (E. Steichen, *US Camera 1939* ; cité par O. Lugon, *op. cit.*, p. 105).

³³⁸ O. Lugon, *op. cit.*, p. 106.

³³⁹ R. Stryker, cité par O. Lugon, *op. cit.*, p. 106.

retenant à collaborer à une entreprise qu'il assimilait à de la propagande.³⁴⁰ Etant déjà reconnu comme un des meilleurs promoteurs d'une « forme documentaire », il y jouit cependant d'emblée d'une certaine autorité et son rôle y sera décisif, auprès de Roy Stryker (et malgré ses conflits avec celui-ci), dans la formulation d'une approche documentaire de la réalité sociale par la photographie.³⁴¹ Mais Walker Evans n'apportera pas une grande quantité d'images à l'agence et utilisera plutôt les moyens qu'elle lui procure afin de documenter son projet personnel.³⁴² Paradoxalement, c'est au sein d'une structure institutionnelle qui poursuit des objectifs très éloignés des siens, qu'il réussit à développer et à faire reconnaître davantage son projet documentaire. Plus qu'une « forme documentaire », c'est aussi un regard documentaire qui s'identifie alors, dans une tension avec la simple « fonction documentaire », qui constitue alors la raison d'être de la F.S.A.³⁴³

Lorsqu'il entre dans l'équipe de la F.S.A., la « forme documentaire » d'Evans était déjà définie et reposait sur plusieurs caractéristiques, précisées par Olivier Lugon, dans son livre *le style documentaire* : la luminosité des images, leur netteté, leur présentation en séries, l'anonymat du photographe, le refus de l'émotion et la frontalité des prises de vue. Dominée par une extrême simplicité formelle, la photographie documentaire, telle qu'il la pratique, s'oppose d'abord ainsi à la photographie d'art, représentée par le pictorialisme, mais aussi par

³⁴⁰ Dès son arrivée à la F.S.A., en 1935, Walker Evans écrit dans une note : « *Ne jamais assumer les déclarations ou les corvées photographiques du gouvernement (...) – c'est un pur enregistrement, pas de la propagande. (...) PAS DE POLITIQUE quelle qu'elle soit* » (O. Lugon, *op. cit.*, p. 33).

³⁴¹ Walker Evans n'est pas seulement convoqué comme exécutant mais jouit d'un statut privilégié, celui de « *Senior Information Specialist* », mieux payé, plus indépendant, et ayant virtuellement fonction de conseiller. Il acquiert, semble-t-il, une très grande autorité sur Stryker qui, le considérant comme « *l'un des meilleurs photographes de ce pays pour documenter photographiquement l'histoire américaine* », paraît prêt à beaucoup de sacrifices pour le garder. « *Il a été extrêmement important pour moi d'avoir Walker Evans au début (...), j'ai acquis une ligne de conduite (...), une discipline* » (...) Evans forme Stryker aussi bien par les images qu'il lui montre que par les conversations qu'il a avec lui (*Idem*, p. 96). Après sa première campagne pour le compte de l'agence, les images ramenées par Evans vont avoir « *un profond effet sur Roy Stryker* », qui demande aux autres photographes d'étudier de près le travail d'Evans (...) Cet impact dépasse l'influence stylistique individuelle et s'étend à la conception même du projet, s'agissant en particulier de l'ouverture thématique de l'ensemble, qu'Evans impose très tôt (*Idem*, pp. 96-97).

³⁴² Autant Evans va marquer la FSA, autant lui-même va peu s'y investir (...) il professe un mépris souverain pour les visées immédiates de l'agence et profite au maximum de son statut privilégié, de sa liberté et de son salaire pour faire à sa guise les photos qu'il désire, continuant à amasser le matériel de ce qui deviendra American Photographs (*Idem*, p. 100).

³⁴³ Le discours élaboré autour du projet de la F.S.A. est plein d'affirmations comme celle de Roy Stryker, son directeur, pour qui la photo est étrangère aux questionnements esthétiques car elle a à voir uniquement avec les faits. La seule chose qui comptait pour Stryker était le changement social. Il ne voyait dans la photographie qu'un moyen pour y arriver. Le photographe, de son côté, n'est qu'un instrument, une force de travail qui fournit le bien nécessaire pour réussir ce changement social : les images apportées comme preuve (R. Esparza, *op. cit.*, p. 140).

la Nouvelle Vision ou la *Straight photography*.³⁴⁴ Par la netteté et la luminosité, et du fait qu'il s'écarte de toute option formelle, il transforme la nature même de l'image photographique : *une photographie ne s'offre plus comme un tableau, une pure organisation globale, un agencement unifié de lignes et de matières (...) La photographie est d'abord conçue comme un ensemble de détails à scruter également, une somme considérable d'informations à déchiffrer.*³⁴⁵ La présentation des images en série se démarque, par ailleurs, de toute assimilation au photojournalisme.³⁴⁶ Mais la série n'est pas, pour lui, *une somme d'instantanés, à une multiplicité de points de vue et d'instantanés chargés de reconstituer un contexte et une durée.*³⁴⁷ Plus généralement, ses photographies sont essentiellement destinées au livre et au catalogue systématisé. L'anonymat du photographe est, quant à lui, lié à l'intérêt, ancré dans le projet de Walker Evans, pour l'art vernaculaire.³⁴⁸ Mais il est aussi lié au désir d'enregistrer les choses « telles qu'elles sont ». Ce leitmotiv va en effet le conduire à envisager une sorte de *participation active du motif*³⁴⁹, jusque dans sa photographie d'objets inanimés. Il va développer l'idée que les choses (pots, tiroirs, pneus, assiettes, bibelots...) se présentent à lui dans des « arrangements inconscients », qui sont en quelque sorte la manifestation première de l'art vernaculaire, une sorte de disposition des objets qui résulterait naturellement de la culture.³⁵⁰ *L'environnement humain tout entier, vêtements, logement,*

³⁴⁴ Olivier Lugon précise ainsi que, bien qu'elle accorde une importance première à la netteté, la *Straight Photography*, telle qu'elle est représentée par Weston ou Strand aux Etats-Unis, se réfère encore à celle-ci en tant que valeur « quasi picturale » : *Strand la revendique, en 1923, pour les « différenciations de textures », « la subtilité des tonalités » qu'elle permet (...) La conquête des détails ne se mène pas tant pour voir plus et mieux la réalité photographiée que pour produire des images aux tonalités, au dessin et aux textures plus riches. (...) Par l'emploi de la chambre et par la conquête de la netteté, Evans et Abbott pensent non pas intégrer le clinquant d'une photographie de plus en plus publicitaire mais s'aligner sur les usages modestes de la documentation d'architecture et d'archive (...) netteté « archivée » d'une tout autre nature et qui offre un modèle de substitution à cette photographie de luxe* (O. Lugon, *op. cit.*, p. 131). Olivier Lugon parle encore du remplacement d'une « conception tactile » de la netteté, par une « conception clinique » de celle-ci, avec la photographie documentaire de Walker Evans (*Idem*, p. 136).

³⁴⁵ *Idem*, p. 132.

³⁴⁶ *Ce n'est pas la réalité qu'elle [la série] cherche à reconstruire à partir de la somme de ses fragments mais, à partir des éléments spécifiques que sont les images, des édifices esthétiques et conceptuels inédits, des ensembles artificiels autonomes* (*Idem*, p. 250).

³⁴⁷ *Idem*, p. 248.

³⁴⁸ Comme le souligne Olivier Lugon, une découverte et une mise en valeur du vernaculaire marquent les années trente aux Etats-Unis, auxquelles participe activement Walker Evans : *il n'est certes pas le premier photographe à s'intéresser à cet art anonyme (...) Il est pourtant le premier à placer cet objet (...) au cœur de son œuvre. Les affiches et les enseignes, le graphisme commercial et les dessins muraux, l'architecture provinciale, l'ornementation industrialisée et les sculptures commémoratives constituent, bien plus que les individus et les paysages, l'essentiel d'American Photographs. Or, pour Evans, cet art anonyme est non seulement un thème, mais un modèle* (*Idem*, p. 148). Evans louerait l'impersonnalité comme un critère de qualité, tels les photographes-artisans du XIX^e siècle, qui s'effaçaient derrière la production de leurs images.

³⁴⁹ *Idem*, p. 168.

³⁵⁰ *La mise en forme de l'image est bien chez Evans partiellement le produit, préexistant à la prise de vue, de la volonté d'un tiers, l'enregistrement d'un ordre trouvé, soigneusement composé par d'autres avant l'arrivée du photographe. Architecture, aménagements domestiques ou productions vernaculaires, les sujets qu'il privilégie ont pour propriété d'être presque toujours l'œuvre d'un individu ou d'une collectivité, absents au moment de la*

actions, est désormais regardé comme une « composition », la grande œuvre des non-artistes, et la vie elle-même comme un « motif visuel » arrangé par eux.³⁵¹ Son refus de l'émotion face au sujet s'oppose à la démarche des photographes humanistes : il souligne ainsi un certain « désintéret » pour le sujet, lié à sa volonté d'une stricte description, mais aussi à l'affirmation d'un regard non soumis à l'information.³⁵² Plus généralement, il se réfère à l'esthétique de Gustave Flaubert, pour expliquer cette « neutralité » du photographe.³⁵³ Cet auteur estime en effet que l'émotion et la jouissance des sensations éloigne du réel³⁵⁴ et affirme qu'*il ne faut pas s'écrire*.³⁵⁵ Il développe une esthétique de la pure observation³⁵⁶, dans laquelle l'écrivain met ses sentiments entre parenthèses et s'interdit toute affectation à l'encontre de son sujet. Enfin, en pratiquant systématiquement des prises de vue frontales, Walker Evans souligne sa volonté de produire des images-types³⁵⁷ et de renoncer également à tout effort de composition devant le sujet.³⁵⁸ La « forme documentaire », telle qu'elle est définie par lui, semble ainsi se réduire à un ensemble d'options valorisant le pur enregistrement photographique, et s'opposant à toute créativité de la part du photographe. Cependant, s'il s'oppose à la

prise mais partageant avec le photographe la paternité de l'image. C'est ce qu'Evans nomme « arrangements inconscients », expression par laquelle il entend des agencements échappant non pas à toute volonté d'ordre, mais à toute ambition artistique reconnue : la décoration d'une maison, l'ornement d'une commode ou d'une cheminée, la présentation des marchandises dans un magasin, le jeu des affiches sur un mur – ce que Roy Stryker appelle « natures mortes toutes faites [ready-made still-lives] (...) C'est sans changement possible que les uns et les autres s'offrent à son appareil selon un arrangement minutieux, imposé tout fait (Idem, p. 171).

³⁵¹ *Idem*, p. 186.

³⁵² L'introduction d'*American Photographs* de 1961 précise : *L'image objective de l'Amérique dans les années trente faite par Evans n'était ni journalistique ni politique dans sa technique et dans son intention. Elle était (...), d'une certaine façon, dénuée d'implication [disinterested] (citée par O. Lugon, op. cit., p. 33). Se soumettre au tout, ne plus rechercher l'effet spectaculaire, l'expression personnelle, se situer au-delà de l'impact et de l'usage immédiats, c'est revendiquer une attitude désintéressée et une certaine noblesse de vue (Idem, p. 285).*

³⁵³ *L'esthétique de Flaubert est absolument la mienne (...) son réalisme et son naturalisme, et son objectivité de traitement ; la non-apparition de l'auteur, la non-subjectivité (W. Evans, cité par O. Lugon, op. cit., p. 78). Et : une manifestation et une subjectivité effacée de l'auteur. Cela s'applique à la lettre à la façon dont j'entends utiliser mon appareil-photo... (W. Evans, cité par G. Mora, Walker Evans, La soif du regard, Paris, Le Seuil, 1993, p. 20).*

³⁵⁴ C'est le personnage d'Emma Bovary qui sert d'exemple type. *Sa personnalité trouble sa vision du monde. Elle voit mal car elle cherche le bonheur dans l'émotion, dans l'exaltation de la sensibilité et des sens, dans une expansion de son moi, et dans la reconnaissance des autres (...) Emma est une anti-artiste. Elle est incapable de cette disponibilité qui caractérise l'artiste. Celui-ci, au contraire, est ouvert au spectacle du monde quel qu'il soit car, solitaire, il sait s'en retirer d'une certaine façon même lorsqu'il y est présent (G. Séginger, Flaubert, une éthique de l'art pur, Liège, Sedes, 2000, p. 70).*

³⁵⁵ G. Flaubert, Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857 ; citée par G. Séginger, *op. cit.*, p. 71.

³⁵⁶ *Le regard s'absorbe dans la contemplation de l'objet, et trouve, par ce rapport silencieux au monde, un infini dans les choses les plus simples. En définissant l'art pur comme représentation – ce qui montre au lieu de dire, tel est le sens que Flaubert donne à ce terme – il renie surtout une conception de la littérature comme parole (Idem, p. 60).*

³⁵⁷ Olivier Lugon souligne ainsi en quoi la frontalité est moins chez lui un outil qu'un « signe documentaire » : *Si elle ne restitue pas plus d'informations qu'une autre vue, elle tend, à défaut, à défaut, vers un statut d'image-type, qui permettrait d'affirmer la superfluité des autres vues ; de chaque objet, elle donnerait l'image générique qui résumerait et annulerait toutes les autres (O. Lugon, op. cit., p. 177).*

³⁵⁸ *Avec cette vue doublement frontale et intégrale, le photographe documentaire réduit effectivement son intervention compositionnelle à presque rien – l'angle de vue lui est imposé par la position de l'objet, le cadrage par sa forme. (Idem, p. 180.)*

photographie d'art, traditionnellement inspirée par la peinture, il s'y oppose, comme Flaubert s'oppose au romantisme, au nom d'un autre idéal artistique.³⁵⁹ Walker Evans a ainsi, ni plus ni moins, modifié la valeur de la photographie documentaire, et l'a en particulier dégagée d'une stricte valeur testimoniale, pour en faire le fondement d'une esthétique de la description pure et impersonnelle, en se revendiquant clairement d'un « style documentaire ».³⁶⁰

Toutefois, comme le remarque Olivier Lugon, l'identification d'un « style documentaire » dans la pratique de Walker Evans ne suppose pas uniquement des éléments formels liés aux images, mais aussi d'autres éléments plus « sociologiques », comme la mise en place, dans les années trente, d'une histoire de la photographie, ou encore le développement d'un intérêt nouveau pour une photographie plus banale, qui devient alors une « catégorie esthétique ».³⁶¹ Plus fondamentalement, le reportage de « style documentaire » implique un certain regard sur le présent. Celui-ci souligne d'abord, dans le reportage photographique, une « option archivale »³⁶², et s'écarte de la seule représentation de l'actualité événementielle. Ce regard s'affirme avant tout comme reconnaissance de l'être-là du sujet, des caractères qui le rendent uniques. Il se développe comme un regard de collectionneur, qui accumule les vues, en étant attentif à chacune dans ce qu'elle a de particulier.³⁶³ Par là, il permet en quelque sorte, de *racheter l'ordinaire, le banal, l'humble*.³⁶⁴ Mais ce regard suppose aussi une intention de conservation patrimoniale, par laquelle il s'adresse à un spectateur à venir³⁶⁵, ce qui modifie la valeur de l'attention portée au présent. Walker Evans nous invite, selon Lincoln Kirstein, à

³⁵⁹ On peut ainsi affirmer, avec Sylvain Maresca, qu'Evans devint un photographe strictement documentaire *par excès d'intention esthétique : en déniait à la photo toute prétention à l'art, il affichait combien il avait hérité d'une culture légitime (peinture, littérature), puisque c'est en son nom qu'il méprisait les efforts d'imitation de la peinture, si caractéristiques du pictorialisme (...)* Evans avait besoin d'explicitier une idéologie de rupture avec l'art pour justifier son orientation vers une photo purement descriptive. Il effectua une véritable critique de l'art par la photographie (S. Maresca, *op. cit.*, p. 95).

³⁶⁰ « Documentaire ? Voilà un mot très recherché et trompeur. Et pas vraiment clair. (...) Le terme exact devrait être style documentaire [documentary style]. Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi, l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style. » (W. Evans, cité par O. Lugon, *op. cit.*, p. 18).

³⁶¹ Si l'on peut légitimement parler d'une vague de « style documentaire » entre les deux guerres, ce n'est pas seulement qu'apparaissent des images de ce type – elles existaient de longue date –, mais surtout qu'elles trouvent soudain un nom, un encadrement théorique, qu'elles émergent comme catégorie esthétique (O. Lugon, *op. cit.*, p. 26).

³⁶² Selon l'expression d'O. Lugon.

³⁶³ L'approche du photographe – comme celle du collectionneur – est a-systématique, et même anti-systématique. L'enthousiasme d'un photographe pour un sujet n'a rien à voir essentiellement avec son contenu ou sa valeur, avec ce qui permet de le classer. C'est avant tout une affirmation de l'être-là du sujet ; de sa justesse (la justesse d'une expression sur un visage, de la disposition d'un groupe d'objets) qui est l'équivalent du critère d'authenticité du collectionneur ; de sa quiddité : les caractères qui le rendent uniques, quels qu'ils soient (S. Sontag, *op. cit.*, p. 100).

³⁶⁴ *Idem*, p. 46.

³⁶⁵ Le spectateur supposé des images documentaires serait moins le contemporain qu'un public à venir auquel elles seraient chargées de fournir des informations historiques sur l'époque photographiée. (O. Lugon, *op. cit.*, p. 333.)

contempler une époque à l'instant qui précède son effondrement.³⁶⁶ Ce « regard documentaire », que l'on retrouve à la même époque chez Berenice Abbott, peut d'abord se justifier par la prise de conscience (moderne) d'un renouvellement permanent, mais n'implique par pour les photographes un engagement pour la sauvegarde des objets montrés.³⁶⁷ *Le photographe n'est plus défini comme un artiste, un journaliste ou un réformateur social, mais comme un historien.*³⁶⁸ Walker Evans place aussi les thématiques de l'usure et du déchet au cœur de son travail. Il accorde ainsi une attention privilégiée, non à ce qui peut paraître « insignifiant », mais au processus même de la perte et de la disparition. Et c'est précisément par là qu'il fonde une qualité de regard particulière : le présent y est vu en train de disparaître³⁶⁹, « mis en abîme » en quelque sorte dans l'image photographique (qui est elle-même une trace), fondant ainsi, dans le présent, un « regard rétrospectif ».³⁷⁰ Le regard photographique sollicite un dédoublement, un intérêt d'ordre archéologique qui vient doubler l'attention au présent.³⁷¹ Dorothea Lange définira la photographie documentaire en 1940, en précisant qu'elle *est faite avant tout pour dresser l'archive du changement.*³⁷² Et Berenice Abbott soulignera cette responsabilité du photographe, qui est d'inventer le passé.³⁷³ Par son « intérêt archéologique » pour le présent, ce regard documentaire installe donc une sorte de *distance temporelle, de position surplombante*³⁷⁴, par laquelle il introduit, à l'écart du modèle du reportage de presse (mais supposant cependant l'affirmation de la photographie dans la presse³⁷⁵), un nouveau paradigme au cœur de l'enregistrement photographique : le modèle de

³⁶⁶ L. Kirstein, postface à W. Evans, 1938 ; cité par O. Lugon, *op. cit.*, p. 344.

³⁶⁷ *La volonté de sauvegarder un patrimoine menacé, toute profonde qu'elle ait été, n'a jamais amené les photographes à se battre pour la préservation réelle des objets montrés et à concevoir leurs images comme des instruments pour convaincre de cette nécessité. Leurs œuvres documentaires ne sont pas pensées comme des incitations à la conservation, elles sont cette conservation* (O. Lugon, *op. cit.*, p. 340).

³⁶⁸ *Idem*, p. 338.

³⁶⁹ *C'est précisément le changement permanent qu'Abbott se donne pour but de saisir : ce « tempo de la métropole [qui] n'est pas celui de l'éternité, ou même du temps, mais celui de l'instant en train de disparaître » (...) Quant à Walker Evans, de façon plus radicale encore, il aurait choisi, selon Kirstein, « la désintégration et ses contrastes comme thème ». Lui-même affirmera, en se référant à Proust, avoir été « intéressé par ce qui est en train de s'évanouir dans l'histoire »* (*Idem*, p. 341).

³⁷⁰ O. Lugon, *op. cit.*, pp. 343 et suivantes.

³⁷¹ *La figure du spectateur de l'avenir pour lequel on prétend travailler paraît constituer, plus que le destinataire des images, une instance imaginaire opérant dans le présent, un modèle de regard pour la contemplation immédiate. C'est au contemporain que, par ce renvoi constant, on demande d'endosser le regard de la postérité : lui-même devrait porter au présent un intérêt d'ordre archéologique, éprouver une sorte de nostalgie instantanée* (*Idem*, p. 343).

³⁷² Citée par O. Lugon, *op. cit.*, p. 342.

³⁷³ *Le photographe est l'être contemporain par excellence ; à travers son regard, le maintenant devient du passé* (B. Abbott, citée par S. Sontag, *op. cit.*, p. 89).

³⁷⁴ O. Lugon, *op. cit.*, p. 343.

³⁷⁵ *C'est en partie parce qu'il a pu faire l'apprentissage de sa propre position de spectateur de l'avenir que le contemporain est en mesure de projeter sur son époque un regard surplombant* (*Idem*, p. 357).

*l'observateur temporellement distancié.*³⁷⁶ Le reportage documentaire s'oppose ainsi au reportage de presse, dans sa pratique même, en tant qu'il est animé par un autre regard que celui qui représente l'actualité du temps présent.³⁷⁷ Mais la presse illustrée joue cependant un rôle déterminant dans ce dispositif, en tant qu'« arrière-plan » de l'émergence de l'entreprise documentaire dans les années trente.³⁷⁸ Par ailleurs, si le regard rétrospectif occupe bien, dans la photographie documentaire, une « fonction esthétique »³⁷⁹, il convient aussi de souligner que son intérêt dépasse le seul domaine de l'art. En soulignant *la perception d'un temps double*³⁸⁰, ce regard documentaire peut en effet fonder un autre modèle de témoignage que celui développé par la photographie de presse. Désormais, ce n'est plus l'enregistrement de l'évènement et sa liaison à une narration qui fondent le témoignage³⁸¹, mais la clarté de la vision, le projet et la discipline descriptive que s'impose le photographe documentaire. Le témoignage n'est pas seulement un genre photographique, mais il résulte du regard documentaire lui-même. Animé par ce regard de « style documentaire », l'enregistrement des « arrangements inconscients » des objets témoigne en effet de la culture vernaculaire, qui, sinon, resterait fugitive et insaisissable. C'est l'activité photographique elle-même, grâce à ce « style documentaire » développé par Walker Evans, qui « sauve » les traces de ces habitudes du quotidien, de ces manières de disposer les objets, et les donne à voir au public. Le regard documentaire apparaît ici à la fois comme un « dispositif de retrait » (par la « distanciation temporelle » que le photographe-archiviste introduit dans son rapport avec son sujet), et comme la condition d'un « contact direct » avec le réel (parce que le photographe y met son vécu émotionnel entre parenthèses et se fait simple « observateur »). Ce regard permet à une sorte de « témoignage non narratif » de se manifester. C'est par le strict investissement descriptif du regard que la photographie documentaire « témoigne » et permet de révéler les marques de la culture dans la vie quotidienne. Le regard de Walker Evans se rapproche de

³⁷⁶ *Idem*, p. 356.

³⁷⁷ *Le reproche qu'Evans fait aux photographies d'actualité les plus communes est que, si elles « deviennent valables en elles-mêmes avec le temps », elles ne le deviennent « qu'avec le temps, une fois séparées de leur contexte immédiat », et que leurs auteurs n'ont pas conscience de cette valeur rétrospective* (O. Lugon, *op. cit.*, p. 343).

³⁷⁸ *Cela n'était possible que dans l'Amérique des années trente. A cette époque, un bouleversement se produisait : on passait de la culture où on lit à celle où on regarde. Les livres et les magazines occupaient le devant de la scène. Les nouveaux périodiques tels que Life et Look transformaient les habitudes de lecture de la société. Il faut tenir compte de cet arrière-plan pour comprendre l'ample et moderne mise en jeu de la photographie par la Resettlement Administration - plus tard : FSA* (G. Mora, *op. cit.*, p. 10).

³⁷⁹ *Idem*, p. 343.

³⁸⁰ *Idem*, p. 354.

³⁸¹ Le « témoignage photographique » est habituellement réduit à la photographie de presse, où la photographie s'insère dans une narration : *il se définit par l'insertion de l'image dans une narration qui se veut véridique et qui est souvent liée à des prises de position idéologiques ou éthiques. La règle du témoignage implique donc toujours l'agencement d'une image et d'un message para-ictonique, qui est au moins en partie narratif* (J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 139).

l'aspiration esthétique de Flaubert et s'oppose, dans son fonctionnement même, au regard des photographes humanistes, qui cherchent à exprimer l'émotion d'une rencontre dans leurs images.³⁸² Si le regard documentaire peut se comprendre comme le résultat du projet de Walker Evans, on peut penser qu'il est aussi déterminé en grande partie par son recours à la chambre photographique³⁸³, qui favorise une expérience de contemplation distanciée.³⁸⁴ Il affirma ce regard de « style documentaire » en opposition à la pratique du reportage qui était définie par la *F.S.A.*, qui visait avant tout une simple « fonction documentaire »³⁸⁵ (et qui finit par être la cause de son départ de l'agence) : c'est ainsi, paradoxalement, la « fonction documentaire » assumée par la *F.S.A.* qui le conduisit à souligner la possibilité d'un regard de « style documentaire », opposé par principe à celui du photojournalisme.³⁸⁶ Tel qu'il était envisagé par Roy Stryker, le reportage documentaire ne s'opposait en effet qu'en partie au reportage de presse.³⁸⁷ Les reportages documentaires, au début de la *F.S.A.*, étaient aussi imprégnés par le modèle narratif des reportages de presse (à partir de 1939, l'agence fournira même à la presse des *picture-stories*. Ce qui se traduira par l'élaboration, avant la prise de vues, de véritables scénarios, destinés à réaliser des récits cohérents et à renforcer l'impact du message.³⁸⁸) Et cette « fonction documentaire » perdurera au sein de la *F.S.A.*, même si,

³⁸² Deux conceptions de la vérité photographique semblent ainsi s'affronter : la vérité subjective des photographes humanistes, qui est avant tout liée à une correspondance (entre leur émotion vécue et celle qui est transcrite dans l'image), et la vérité impersonnelle des photographies documentaires (qui se révèle aux photographes dans la mesure où ils ne s'investissent pas émotionnellement, sur le modèle de l'*aletheia* chez les grecs).

³⁸³ Evans utilisait une chambre d'atelier format 20,3 x 25,4 cm, réglée à très faible ouverture. (*La photographie documentaire, op. cit.*, p. 69).

³⁸⁴ Henri Van Lier rappelle ainsi que la visualisation de l'image avec les chambres photographiques de l'époque, de grand format, était assez détaillée *pour présenter (rendre présent) une image explorable en tout sens (...)* Ces plaques étaient dépolies, ce qui permettait d'y suivre avec exactitude la balance de la lumière (...) On y voyait tout renversé haut-bas, de sorte que les vides entre les objets étaient saisis aussi bien que les pleins, que leurs coïncidence ou désaccords avec le plan de la plaque sautaient aux yeux, qu'on y percevait le poids ou l'impondérabilité plastiques de chaque élément. (H. Van Lier, *Histoire photographique de la photographie*, Paris, ACCP, 1992, p. 99).

³⁸⁵ C'est-à-dire, en l'occurrence, qui avait surtout comme but de fournir des documents photographiques pour illustrer le bien-fondé des réformes entreprises par l'administration Roosevelt

³⁸⁶ Le reportage de « style documentaire » se singularisant avant tout, pour les photographes documentaires, par un « projet », dans une perspective à long terme : *Le projet, vision globale qui transcende la contingence de chaque prise, réduit la part de hasard qui minait la légitimité de l'art photographique pour le rapprocher de l'entreprise concertée du peintre, de l'écrivain ou du cinéaste.* (O. Lugon, *op. cit.*, p. 253). Dans le cas de W. Evans, le « projet », comme nous l'avons vu, n'organise pas seulement un reportage (une campagne photographique), mais oriente toute sa pratique, de 1934 à 1938, autour du projet qui aboutira à l'exposition *American Photographs*.

³⁸⁷ Roy Stryker, qui restera marqué par sa collaboration avec W. Evans, tenta de préciser ce qui distinguait les photographies documentaires des photographies d'actualité : *les photographies d'actualité sont le nom et le verbe ; notre type de photographie est l'adjectif et l'adverbe.* (R. Stryker, cité par S. Maresca, *op. cit.*, p. 75). En voulant ainsi les distinguer, il nous semble qu'il insiste aussi surtout sur leur rôle complémentaire.

³⁸⁸ *La formule du shooting script va jouir d'un prestige immense, Stryker la désignant comme « la chose la plus importante au monde pour un photographe ». Elle semble incarner plus que toute autre l'avenir de la photographie, et du documentaire en particulier, de par l'impression de maîtrise qu'elle confère à l'ensemble du*

devant la profusion des images, les responsables du fonds documentaire ont souhaité régulièrement le valoriser comme un fonds d'archives. Comme nous l'avons vu, la simple « fonction documentaire » de la *F.S.A.* ne fut pas assumée par Walker Evans (qui privilégiait l'« option archivale » et un « style documentaire »). En dernière analyse, plus qu'une opposition au photojournalisme ou à la politique, il semble également qu'Evans ait été sensible au fait que les reportages photographiques produits par la *F.S.A.*, en remplissant uniquement une « fonction documentaire », échappaient à leurs producteurs. En définissant un « style documentaire », il se considérait davantage comme un auteur.³⁸⁹ La constitution d'un « regard de style documentaire » renvoie ainsi à un ensemble de conditions, qui constituent un dispositif anthropotechnique, en tant qu'agencement d'éléments hétérogènes.

Entre 1938 et 1941, Walker Evans réalise une série de portraits de voyageurs anonymes dans le métro de New York. Cette série insiste encore une fois sur la neutralité du photographe et sur l'auto-présentation des corps et des vêtements.³⁹⁰ Son appareil (un moyen format posé sur ses genoux et dissimulé dans son manteau) saisit ces personnes de façon systématique, frontalement, et sans cadrage spécifique. Il a alors *volontairement opéré sur des sujets absorbés dans un entre-deux, celui du transit entre un lieu et un autre, alors que les visages fatigués portent la trace du relâchement, de l'indifférence.*³⁹¹ A une neutralité expressive du

*processus photographique et, partant, aux effets susceptibles d'être produits sur le spectateur, toutes choses qui semblaient jusque là régies par le hasard. Presque tous les textes consacrés au documentaire [à partir de 1938] y font référence : on ne s'aperçoit pas qu'en voulant mieux contrôler l'image documentaire afin de la rendre plus efficace, de telles méthodes conduisent à la négation de son principe fondateur, consistant à saisir les choses telles qu'elles se donnent. En 1942, dans The Complete Photographer, c'est sans scrupule qu'Arthur Rothstein défend « la mise en scène dans les récits photographiques » (« Direction in the Picture Story »), la mise en scène n'étant qu'une conséquence obligée de cette logique de maîtrise narrative et de shooting scripts : il faut bien contraindre un peu la réalité contingente pour la faire entrer dans un scénario préalablement écrit pour elle. Rothstein préconise de manipuler, au sens propre, le motif à photographier afin de pouvoir manipuler ensuite, au sens figuré, la réception du spectateur : « La mise en scène implique non seulement d'influencer le sujet présent devant l'appareil, mais aussi la personne qui regardera le tirage final ». (...) l'image doit néanmoins paraître parfaitement spontanée et naturelle, le réalisme documentaire devenant un simple vernis apposable sur de pures fictions : « L'idée de mise en scène de la part du photographe atteint sa plus grande valeur quand ses procédés sont aussi peu discernables que possible par le spectateur. » On quitte le principe documentaire pour entrer dans ce qu'Evans se refusait à faire : le jeu de la propagande et de la manipulation (O. Lugon, *op. cit.*, p. 108).*

³⁸⁹ Les photographies de la *F.S.A.* échappent en partie à leurs producteurs, dans la mesure où l'administration les investit *a posteriori* d'une valeur politique. C'est d'ailleurs en grande partie sur ce point qu'Evans s'opposa en définitive à la *F.S.A.*, voulant aussi être reconnu comme l'auteur de ses photographies (voir, par exemple, O. Lugon, *op. cit.*, p. 285).

³⁹⁰ Les vêtements portés par ces personnes soulignent pour Evans (comme l'ameublement ou le rangement domestique dans les photographies réalisées pour la *F.S.A.*) comme une forme de composition imputable au modèle, comme les « insignes de son être ». Les vêtements n'expriment pas seulement le goût de l'individu, mais conservent aussi le souvenir des gestes répétés, des habitudes et des efforts, qui ont façonné l'individu en même temps que ses habits. Au niveau de chaque portrait, Evans ne traque pas des expressions incontrôlées du modèle, ne cherche pas à traduire sa psychologie, mais se contente d'accompagner celui-ci dans son auto-présentation. Chaque visage est pour lui la trace d'une existence, d'un quotidien qu'il affiche par lui-même, sans qu'il soit nécessaire de l'interpréter.

³⁹¹ G. Mora, *op. cit.*, p. 142.

côté du modèle, qui est à l'inverse de la pose, répond la recherche symétrique d'impersonnalité du côté du photographe.³⁹² Le photographe peut ainsi se rapprocher d'un « enregistrement pur », qui réduit son intervention au minimum. Le regard photographique tend ici à s'identifier à celui de l'appareil, à un regard sans pensées et sans émotions. Et c'est la recherche de ce regard mécanique qui semble constituer le projet photographique de Walker Evans.³⁹³ Mais l'impersonnalité du photographe est bien encore l'expression d'une volonté d'anonymat, compatible avec un travail d'auteur.

Avec Walker Evans, la photographie documentaire semble en définitive conduire à une re-définition du rôle du photographe et de la nature du regard photographique, tels qu'ils s'étaient développés depuis la diffusion de la photographie instantanée (vers 1880) jusqu'à la Nouvelle Vision (dans les années 1920-1930) : l'exigence de spontanéité et de liberté des cadrages devient secondaire et celle de netteté redevient prépondérante. La clarté et la netteté confèrent toute leur valeur à l'enregistrement et permettent au photographe de sauvegarder les signes les plus infimes de la culture vernaculaire. Walker Evans s'oppose à l'usage journalistique de la photographie : celle-ci ne doit pas rechercher le témoignage poignant et l'image à usage immédiat, mais servir la constitution d'archives. La photographie semble ainsi permettre de saisir le quotidien sans préjugés et dans tous ses détails, mais au prix d'une discipline du photographe, plutôt que d'une non-intervention.³⁹⁴ La « forme documentaire » met ainsi en perspective un regard particulier, qui se caractérise comme expérience impersonnelle et non émotionnelle³⁹⁵ et fonde le paradigme de « l'observateur temporellement distancié ». Le regard documentaire de Walker Evans repose, non seulement

³⁹² *Dès lors que ces modèles « sont tout le monde » [selon une expression d'Evans], sans aucune particularité individuelle, il n'y a plus de raison, il n'est même plus possible pour le photographe de choisir de façon signifiante tel individu, ou tel moment particulier, plutôt que tel autre. Il est obligé de sélectionner de façon indifférente, c'est-à-dire mécanique (O. Lugon, op. cit., p. 154).*

³⁹³ *Cette série est une sélection de sujets fondée sur le hasard, fût-il impur, de la loterie (...). Le lieu a été choisi pour des raisons pratiques seulement, pour la rigidité des conditions techniques de travail. La pureté absolue de cette forme de photographie – la méthode de l'enregistrement – n'a pas été véritablement atteinte ici, mais elle est présente en tant que but inaccompli : je voulais pouvoir affirmer de façon nette que soixante-deux personnes sont venues l'une après l'autre, sans le savoir, devant un appareil enregistreur impersonnel et fixe, durant un temps donné, et que tous les individus qui sont entrés dans le cadre ont été photographiés, et photographiés sans qu'aucune volonté humaine ne sélectionne le moment de l'exposition. Je prétends que cette série d'images est l'approximation la plus poussée du type d'enregistrement pur que les outils, le matériel et l'intelligence pratique à ma disposition pouvaient accomplir (W. Evans, cité par O. Lugon, *ibidem*).*

³⁹⁴ Olivier Lugon remarque que l'on a cherché à rapprocher la photographie documentaire de Walker Evans du *ready-made* de Marcel Duchamp, le geste de l'artiste semblant, dans les deux cas, se limiter à l'acte de sélection ou à une décision instauratrice. Il précise qu'en réalité Walker Evans s'éloigne de ce principe artistique : d'une part, il se rapproche plutôt d'un art de la collection ; d'autre part, il ne manifeste pas, comme Duchamp, une volonté d'indifférence esthétique et maintient un facteur de goût comme critère de sélection (après la prise de vue, le photographe, comme collectionneur, n'amasse et ne montre que les objets qui l'intéresse).

³⁹⁵ Comme nous l'avons vu, les photographes documentaires considèrent la photographie dans une perspective « clinique ».

sur une maîtrise formelle, mais sur une justification intellectuelle, qu'il trouve dans l'éthique de la description développée par Gustave Flaubert. Ce photographe développe une véritable stratégie de vision, reposant sur un projet photographique assumé, qui consiste à se prémunir contre toute interférence de sa subjectivité et contre toute expression personnelle. Un tel regard n'a pu être identifié en son temps qu'en fonction d'un certain contexte sociologique et médiatique : il s'appuyait en effet sur l'« arrière-plan » d'une large diffusion de la photographie par la presse, même s'il tranchait nettement avec celle-ci.³⁹⁶ Il coïncidait d'autre part avec un contexte intellectuel aux Etats-Unis, les années trente étant marquées par la découverte de la culture populaire. La même époque voit aussi le développement de nouvelles méthodes en sociologie, le reportage photographique étant associé parfois à une enquête.³⁹⁷

b/ Le reportage documentaire comme participation à une situation : William Klein et Robert Frank

Au milieu des années cinquante, William Klein et Robert Frank illustrent une nouvelle manière de pratiquer le reportage photographique. On a souvent rapproché ces deux photographes en raison des libertés qu'ils se donnent vis-à-vis de l'image photographique en général, quant à son contenu et quant à son traitement : dans les images de Robert Frank, les cadrages sont souvent déséquilibrés, englobant des ombres ou des silhouettes qui ne semblent rien apporter à la scène ; dans celles de William Klein, les corps et les visages sont souvent tranchés par les bords du cadre, et les contrastes sont souvent exacerbés. Enfin, ces deux auteurs n'hésitent pas à montrer des images floues et comportant beaucoup de grain. Tous deux remettent ainsi en cause la « forme documentaire » telle qu'elle a été précisée par Walker Evans (cadrage frontal, forte luminosité, netteté soulignant tous les détails). Toutefois, ces deux photographes pratiquent encore un reportage documentaire, dans la mesure où c'est

³⁹⁶ Sylvain Maresca souligne que, dans les années vingt, la presse utilisait peu de photographies pour illustrer des problèmes économiques ou sociaux. *L'image d'actualité se devait encore d'être pour l'essentiel valorisante, ce qui la cantonnait à des domaines valorisés comme l'univers des célébrités ou la politique* (S. Maresca, *op. cit.*, p. 87).

³⁹⁷ Sylvain Maresca évoque ce « retour des sociologues à l'empirie et au terrain national », qui accompagna le travail de la F.S.A. : *la photographie leur apparaissait comme une excellente technique d'observation, autant sinon plus par l'obligation où elle les mettait d'aller regarder les choses de plus près sur place que par le pouvoir de révélation proprement dit des images produites. Le goût de Paul Taylor pour les reportages de Dorothea Lange, qu'il accompagnait dans ses déplacements (ils s'étaient mariés en 1935), semble inspiré d'abord par l'attrait des voyages sur le terrain au cours desquels il interviewait les personnes qu'elle photographiait. « Nous employons l'appareil photo comme un outil de recherche, écrivent-ils dans l'introduction de leur livre sur les migrations agricoles. Par le triple moyen des photographies, des notes et du texte, nous restituons les thèmes qui se dégagent de nos longues observations sur le terrain »* (S. Maresca, *op. cit.*, p. 86).

bien la réalité sociale, dans ce qu'elle a de plus fugitif, qu'ils cherchent à saisir. C'est aussi le reportage photographique tel qu'il est défini par Henri Cartier-Bresson (qui avait valeur de modèle et de dogme photographique dans les années cinquante), qui est visé par ces deux photographes.³⁹⁸ S'opposant à tout modèle photographique, Frank et Klein s'impliquent au contraire dans leurs images, participent à la situation qu'ils photographient. Ils développent par ailleurs un regard laissant plus de place à l'affectivité : s'opposant à l'impersonnalité documentaire de Walker Evans, ils valorisent au contraire leurs propres réactions subjectives.

Diplômé de sociologie à la Sorbonne, William Klein a aussi suivi des cours de peinture avec Fernand Léger, avant de commencer à photographier.³⁹⁹ Il pratique une photographie sur le vif, et s'intéresse essentiellement à la vie dans les grandes métropoles (New York, Rome, Tokyo et Moscou). Pour réaliser son livre sur sa ville natale de New York, en 1954/1955, il utilise son appareil photographique *comme une arme vengeresse*⁴⁰⁰ et il expérimente un regard photographique imprégné d'affectivité. S'impliquant physiquement en allant au contact de ceux qu'il photographie, il illustre une nouvelle pratique du reportage documentaire, désignée comme « *street photography* », cherchant à rendre le frémissement de la vie urbaine. Par l'usage du grand-angle, particulièrement fréquent chez lui, il happe des

³⁹⁸ En tant que reporter, Henri Cartier-Bresson semble guetter une organisation dans la réalité extérieure, se manifestant à lui dans « l'instant décisif », et qui désigne, comme nous l'avons vu, un équilibre entre plusieurs niveaux d'exigence de la part du photographe : la « signification d'un fait » et « l'organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait » sont deux choses nécessaires, comme deux impératifs que le photographe doit saisir simultanément. Le photographe semble ainsi devoir regarder la scène se dérouler (et éventuellement s'y adapter par des déplacements) de façon à capturer la coïncidence de ces deux dimensions. Dès lors, le photographe ne crée pas un ordre, mais il le reconnaît. Cependant, par là-même, le photographe semble rester extérieur à la scène lors de la prise de vue.

³⁹⁹ William Klein est né à New York en 1928. *Venu à Paris pour étudier la peinture, il trouvait pesantes les traditions de modernisme en place. La photographie était tentante, non seulement parce qu'il l'avait découverte par hasard, mais aussi parce que son pouvoir tenait à l'accidentel ; c'était ce qu'il cherchait : une forme d'art dans laquelle la témérité puisse être créative. Il allait faire de son mieux, ainsi qu'il l'admit plus tard, pour « brutaliser » le matériel et « briser toutes les lois ». Iconoclaste de nature, Klein aimait aussi la photographie parce que, n'étant pas considérée comme un art noble, elle permettait de choquer les spectateurs pour qui le raffinement et la sensibilité étaient les clés de toute expérience artistique. Il voulait que ses photographies aient l'énergie et l'effronterie d'un pamphlet et essayait de rendre l'image « aussi vulgaire et brutale que les News », se référant par là au Daily News de New York, le journal à scandale de son enfance (C. Westerbeck, « sur la route et dans la rue, l'après guerre aux Etats-Unis », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, déjà cité, p. 644).*

⁴⁰⁰ William Klein revient ainsi à New York pendant huit mois *pour rendre la monnaie de sa pièce à une ville dont la dureté et la richesse ostentatoire lui ont fait ressentir, enfant, un sentiment d'exclusion (L'art des Etats-Unis, Paris, Citadelles / Mazenod, p. 445). Enfant juif et pauvre d'un dur quartier d'irlandais et d'italiens, terrorisé par les gangs de rue, il avait eu besoin de fuir New York. Quand il y revint au début des années 50, la photographie était pour lui une « arme » avec laquelle il se « vengeait ». Il voulait que ses photos révèlent la brutalité de la vie de la rue et il devait faire preuve d'un instinct de combat aussi âpre que les émotions primaires qu'il voulait dévoiler dans ses sujets. C'est pourquoi le « chance witness » devait être également un « transe witness » ; il s'agissait de laisser ses images remonter de son inconscient, pour retrouver les instincts presque libidinaux des sujets (C. Westerbeck, *op. cit.*, p. 644).*

ensembles, encombre ses images de signes divers. Se définissant comme *un témoin de hasard*⁴⁰¹, il accepte le tout-venant, se noie dans la foule, il joue avec les gens qu'il vise, rit et court avec eux dans les manifestations. Il les prend souvent par surprise, en improvisant.⁴⁰² Sa démarche consiste alors à se frotter aux choses d'un point de vue physique, à s'immerger dans la scène qui se joue⁴⁰³, à se laisser envahir par ce qu'il éprouve au contact de celle-ci.⁴⁰⁴ William Klein s'oppose ainsi à l'impersonnalité du photographe, prônée par Walker Evans : à l'inverse de celui-ci, il privilégie sa spontanéité face au monde. Il *n'avait qu'une envie (...)* : *photographier ses réactions face à tout ce qu'il voyait – vulgaire, horrible ou banal.*⁴⁰⁵ Il accorde ainsi une place importante au hasard, à l'accidentel, à l'imprévu, qu'il s'agit de combiner avec un certain contrôle.⁴⁰⁶ Pour lui, *le geste de photographier est un moment de transe où l'on peut saisir plusieurs centaines de choses qui se passent en même temps et que l'on sent, que l'on voit, consciemment ou non.*⁴⁰⁷ Plus qu'un acte de « saisie » ou de « prise » de vue, il convient ainsi de souligner que photographier est pour lui un « geste ». Ce terme rapporte le fait de photographier à quelque chose qui concerne les mouvements les plus ordinaires de notre corps. L'action de photographier est ainsi associée à un vécu personnel. Cette interprétation existentielle de la photographie semble d'ailleurs renforcée ici par l'utilisation de la notion de « moment », qui, par contraste avec celle d'« instant » (qui aurait désigné un temps plus objectif et plus mesurable), désigne avant tout un temps vécu et associé à une situation dans le quotidien. William Klein avoue ne pas être entièrement conscient de tout ce qui se joue dans ce « geste de photographier » : il reconnaît qu'une part d'inconscient

⁴⁰¹ Le titre de son premier livre, publié en 1956, est *Life is good and good for you in New York : Trance Witness Revels*. Ce qui peut se traduire par : « la vie est bonne et bonne pour toi à New York : un témoin en transe se délecte ». Alors que « life is good and good for you » parodie un slogan publicitaire des années 50, « trance witness revels » est une série de jeux de mots à partir de l'expression « chance witness reveals » (« un témoin providentiel se manifeste »), lieu commun abondamment utilisé par la presse à sensations. Ce titre résumait à la perfection l'attitude de Klein par rapport à la photographie (Ibidem).

⁴⁰² « Les grands maîtres de la photographie », *Photo*, Paris, Filipacchi, 1982, p. 5.

⁴⁰³ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 34.

⁴⁰⁴ Pour William Klein, *l'acte photographique est autant physique que culturel. La photo, pour lui, est une décharge d'énergie, sensuelle, violente. D'où le bouleversement du cadrage traditionnel, l'introduction à tous les niveaux, du hasard, de la déformation et du bougé. Après avoir fait bouger la géométrie, Klein a été le premier à développer, dans la « street photography », ce frémissement de la vie qui est le bougé* (A. Jouffroy, *I grandi fotografi*, Fabbri, 1983 ; cité par C. Caujolle, *William Klein*, Paris, Centre National de la Photographie, coll. « Photo poche », 1985, non paginé).

⁴⁰⁵ P. Borhan, *Voyons voir, William Klein*, Paris, Créatis, 1980, p. 99.

⁴⁰⁶ *Ce qui fait le propre d'une certaine photo, c'est une conjecture à peine contrôlée* (W. Klein, in P. Borhan, *op. cit.*, p. 103). *Un bon photographe ne voit pas tout ce qui se passe, mais il a suffisamment d'antennes pour savoir, sentir que ce qui se passe est dans le sens de sa photographie* (Idem, p. 106).

⁴⁰⁷ W. Klein, cité par C. Caujolle, *op. cit.*, non paginé.

est en jeu dans le geste de photographeur.⁴⁰⁸ Enfin, le « geste de photographeur » est associé à une « transe », c'est-à-dire à un état où l'affectivité submerge le photographe, l'empêchant presque d'analyser la situation, de se placer en position de recul, ou d'extériorité, par rapport à elle. Alors qu'Henri Cartier-Bresson avait plutôt une démarche bouddhiste, recherchant une harmonie, un instant d'éternité, de sérénité, d'ascèse ; William Klein serait plutôt taoïste, en soulignant des tensions à l'œuvre, le flux des choses. Mais surtout, il semble qu'il cherche à s'immerger dans ce flux (visuellement, intellectuellement et affectivement), à participer à cette scène ; là où Cartier-Bresson se situait plutôt en observateur extérieur. William Klein s'oppose ainsi à la théorie de « l'instant décisif », qui fait du photographe un chasseur d'images, à l'affût d'un ordre secret dans le désordre du monde⁴⁰⁹, et qu'il remplace par *le sujet décideur : c'est à l'artiste de décréter ce que sera une photo et non au temps d'en décider*.⁴¹⁰ Pour lui, au contraire de Cartier-Bresson, *tous les instants sont décisifs*.⁴¹¹ William Klein souligne aussi le fait que toute photographie est construite par le photographe. Une photo ne se prend pas, elle se fait, par un geste poétique (fabricateur) dont la liberté est infinie.⁴¹² De plus, Klein ne se contente pas d'exprimer une totale liberté lors de la prise de vue, mais il reprend aussi ses négatifs, renforce des contrastes au tirage par divers procédés. Son leitmotiv consiste ainsi à expérimenter tout ce qui est techniquement possible, sans se limiter à une forme photographique plus qu'une autre. Son regard semble ainsi se développer en dehors de tout code photographique (lié, par exemple, à la diffusion des images dans la presse). Libéré de toute contrainte, William Klein nous donne ainsi à voir son seul regard photographique. Celui-ci ne nous renvoie à rien d'autre qu'à des moments particuliers vécus par lui : son regard n'est pas un dispositif destiné à souligner une quelconque généralité dans le particulier, et il ne veut pas non plus souligner une intention psychologique dans un portrait, ou encore formuler un message. A l'encontre d'un regard humaniste, il développe ainsi un « regard documentaire », qui révèle le tissu social et propose une archéologie du

⁴⁰⁸ *Il y a la part de la pensée et la part de l'instinct. C'est ça, le geste photographique réussi. C'est la somme de toutes les intentions, conscientes, subconscientes... On peut s'étonner que cette transmission soit possible. Mais elle l'est. Il n'y a pas de limite à ce que l'on peut mettre dans une photographie* (P. Borhan, *op. cit.*, p. 106).

⁴⁰⁹ *J'allais en direction opposée [à Cartier-Bresson], abandonnant le mythe de l'objectivité.* (W. Klein, cité par F. Soulages, *Esthétique de la photographie, op. cit.*, p. 69).

⁴¹⁰ F. Soulages, *ibidem*.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² A propos de son livre sur New York, publié en 1956, William Klein précise : *photomaton, paparazzo, tabloïd, pastiche, art-brut, anti-photo... je n'étais pas limité par un format photographique ou des tabous ; j'essayais tout. Grain, flou, décadrages, déformations, accidents. Je déclenchais au hasard (...) faisant rendre tout ce qu'il pouvait à ce procédé. Je fonçais tête baissée, dans tout ce qu'il ne fallait pas faire en photo (...) J'avais le sentiment que les peintres s'étaient libérés des règles : pourquoi pas les photographes ?* (*Ibidem*).

monde urbain et de ses signes.⁴¹³ Avec lui, le regard documentaire ne se singularise pas par une forme photographique, mais par une position d'observateur, une posture, qui, comme chez Walker Evans, s'affirme en rupture avec le point de vue développé par la presse.

Avec son ouvrage *Les Américains*, publié en 1958, Robert Frank signe également un reportage documentaire⁴¹⁴ sur la société américaine, qui semble se référer, par sa construction, au catalogue de Walker Evans *American Photographs*.⁴¹⁵ Mais, ayant quitté une situation de photographe à *Harper's Bazaar*, Frank semble avoir été ici animé, comme William Klein, par un *esprit de rébellion personnelle*⁴¹⁶, lorsqu'il effectua cette déambulation photographique d'un an à travers les Etats-Unis qui devait révolutionner le traitement du reportage.⁴¹⁷ Comme ce dernier, il souligne un regard photographique subjectif⁴¹⁸, spontané et intuitif ; il utilise aussi le grand-angle, ce qui le conduit à se rapprocher davantage encore de ses sujets et à s'intégrer physiquement à la situation.⁴¹⁹ En valorisant également le flou, il semble souligner

⁴¹³ William Klein est un lecteur de son environnement, un lecteur des signes sociaux, politiques, esthétiques, matériels, de l'environnement, un lecteur de ses propres photographies. On comprend mieux alors sa manière de photographier : Klein prend son appareil, ou ses images, quand il en a envie ou comme d'autres prennent un livre. Faiseur de livres, il lit, à son propre rythme, le livre informel des alentours. Qui dit lecteur, dans le domaine du visuel, dit archéologue, décrypteur de signes, des néons de New York aux idéogrammes de Tokyo ou aux badges de militants communistes ou chrétiens. Plutôt que de dire le monde, vieille illusion humaniste encore véhiculée par la photographie, Klein s'attache à le lire pour écrire une histoire de signes qui, aujourd'hui, s'entrechoquent partout, environnant des visages dont la dimension psychologique finalement importe moins que celle de révélateur d'une situation codée. Le grand angle qui happe des ensembles, des espaces, des groupes, le flash ouvert qui met en relief des détails, participent de cette lecture et laissent traîner le reste (C. Caujolle, William Klein, *op. cit.*, non paginé).

⁴¹⁴ Je désire réaliser un document contemporain authentique, dont l'impact visuel soit tel qu'il se passe d'un quelconque commentaire (R. Frank, « A Statement », *Les Cahiers de la photographie*, n°11-12, Paris, ACCP, 1983).

⁴¹⁵ La thématique et la méthode consistant à faire des séquences de photos, adoptées dans *Les Américains*, peuvent faire penser, selon Gilles Mora, au catalogue *American Photographs* de Walker Evans, qui était devenu un ouvrage classique, même si le point de vue de Robert Frank différait énormément de celui de Walker Evans (G. Mora, *Walker Evans, la soif du regard*, *op. cit.*, p. 27).

⁴¹⁶ *L'art des Etats-Unis*, *op. cit.*, p. 445.

⁴¹⁷ Ce long voyage à travers les Etats-Unis a révolutionné le reportage. Ou comment le « monde réel » sert de matériau à l'imaginaire du photographe. Robert Frank a dépassé le reportage en renonçant à l'objectivité du regard et a donné de l'Amérique le plus important témoignage photographique jamais réalisé.(...) Avec Frank, c'est toute une génération de photographes américains qui vont affirmer leur regard sur le monde, le plus souvent à partir de scènes de la vie quotidienne : Lee Friedlander, Garry Winogrand, Diane Arbus, William Klein. Est-ce encore du photojournalisme ? Peu importe. Robert Frank a influencé des générations de photographes à la recherche d'un traitement différent, plus en profondeur, de l'actualité (M. Guérin, *Profession photoreporter*, *op. cit.*, p. 161).

⁴¹⁸ Ma vision est subjective. Je n'ai donc pas pris en compte certains aspects de la vie et de la société. (...) Je ne m'attends pas à ce que le spectateur épouse mon point de vue. (R. Frank, « A Statement », *op. cit.*).

⁴¹⁹ R. Frank utilise un grand angle monté sur son Leica, l'obligeant à s'intégrer aux situations photographiées. Le grand angle permet d'opérer sans se soucier constamment de la mise au point ou de la baisse de luminosité. Mais il éloigne les objets, amenant le photographe à compenser cela par une plus grande intégration physique à son sujet (Stuart Alexander, traduit par G. Mora, « Robert Frank et les expressionnistes abstraits : New York connections », *Les Cahiers de la photographie*, n°11-12, *op. cit.*, p. 38).

que *l'image doit garder la trace* « vibratoire » de son acte de naissance.⁴²⁰ Libérées des conventions et sans retenues, ses images ont d'abord déconcertées, par l'audace des cadrages, mais aussi par la difficulté à leur assigner un point de vue.⁴²¹ Son approche se singularise aussi par son caractère direct, anti-esthétique⁴²², voire son âpreté, qui peut faire penser aux photographies de Weegee.⁴²³ Plutôt que des « instants décisifs », Robert Frank souligne en quelque sorte des « tranches de vie », en privilégiant des moments apparemment insignifiants. Débarrassé de tout préjugé et de toute idéologie, il montre des objets anodins, des non-lieux, des moments « *in-between* », sans consistance et sans enjeux. Mais il s'agit aussi pour lui d'exprimer son émotion devant le sujet. En projetant ses états d'âme, il semble nous donner à lire son monde intérieur, et souligne que *le seul vrai sujet de la photographie, c'est le photographe*.⁴²⁴ C'est dès lors son propre regard photographique qui est son véritable sujet. Ce regard est parfois amusé, parfois désinvolte⁴²⁵, parfois critique... Il semble qu'il se contente d'enregistrer ses réactions devant la culture américaine, au fil de ses états d'âme, où un sentiment d'absence et de vide semble l'emporter.⁴²⁶ Face à la culture de masse qui domine alors aux Etats-Unis⁴²⁷, à un matérialisme et à une absence de sens critique, sa démarche photographique s'inscrit dans tout un mouvement de « sous-cultures » qui émerge en réaction à ce conformisme : musiciens de Jazz, peintres expressionnistes-abstraites, poètes

⁴²⁰ S. Tisseron, *les mystères de la chambre claire*, op. cit., p. 76.

⁴²¹ A la publication du livre de Frank, *les critiques aussi bien que les mordus de la photographie sont déconcertés (...)* ; ils ne parviennent pas à déterminer quelle est la position politique du photographe, pour qui ou pour quoi il agit, s'il se pose ou non en réformateur social. En existentialiste venu d'outre Atlantique, Frank jette un regard neuf sur un continent supposé plein de promesses et y voit un pays vide, n'offrant que des distractions superficielles et où les vies se consomment sans signification (*L'art des Etats-Unis*, op. cit., p. 446). Jugé comme anti-photographique, l'ouvrage de Frank fut également perçu comme anti-américain, et l'on peut penser qu'il montrait en effet des images que l'on ne voulait pas voir, parce qu'elles remettaient en cause l'idée de « la société d'abondance » aux Etats-Unis et l'idéologie de l'*american way of life*.

⁴²² En cela, Robert Frank aurait été inspiré par les premières photos de Walker Evans, prises entre 1928 et 1931 (G. Mora, *in Walker Evans*, Paris, Centre National de la Photographie, coll. « Photo Poche », 1990, introduction, non paginée). Robert Evans aurait d'ailleurs aidé Robert Frank à ses débuts (soit en 1942).

⁴²³ Photographe indépendant depuis 1935, Weegee se fait connaître par ses photographies d'événements violents, sans composition ni perspective, prises la nuit au flash. Etant équipé d'une radio lui permettant de suivre les communications entre policiers, il cherchait avant tout le scoop, arrivant souvent sur les lieux en même temps que la police. *Il donne des images très contrastées, d'un espace plat et décoloré où les formes prennent une allure sculpturale* (M. Frizot, *Histoire de voir*, t. III, op. cit., p. 26).

⁴²⁴ *L'art des Etats-Unis*, op. cit., p. 447.

⁴²⁵ Arnaud Class parle d'un « regard trainant », pour désigner une certaine fatigue et nonchalance, qui semble habiter le regard de Frank. Il s'agit aussi de désigner un regard qui s'intéresse à autre chose qu'aux « instants décisifs », qui regarde à côté (A. Class, « Les lignes de sa main », *Les cahiers de la photographie*, n° 11-12, op. cit., pp. 51-56).

⁴²⁶ *C'était la première fois que je voyageais à travers ce pays. J'y sentis quelque chose comme une menace cachée (...)* on n'y trouvait aucune chaleur humaine (R. Frank, cité par A. Class, *ibidem*).

⁴²⁷ Les années cinquante sont dominées aux Etats-Unis par la presse illustrée (*Life* et *Look*), la télévision et la radio, mais aussi le cinéma hollywoodien. Frank connaissait bien ce monde de la presse illustrée et fut d'ailleurs engagé par *Harper's Bazaar* en 1947 et fut photographe *free-lance* auprès de *Fortune*, *Life*, *Look*, *Mc Calls*. Il fit aussi des photographies publicitaires pour le *new York Times*.

de la *Beat Generation*⁴²⁸, sentent alors la nécessité de se rebeller contre la culture dominante. Cependant, Robert Frank n'a pas cherché à dénoncer quoi que ce soit : il ne se sent tenu par aucune mission, et veut seulement montrer les choses telles qu'elles sont. S'il peut suggérer par ses images que quelque chose va mal dans la société d'abondance, il veut surtout proposer une vision claire des faits, qui se contente de constater.⁴²⁹ C'est par la lucidité et la clarté du regard du photographe qu'il s'agit toujours de « photographie documentaire ». Mais, ce qui devient le paradigme du regard documentaire, c'est « le regard qui traîne » (*proche de notre façon de voir ordinaire*), plutôt que le regard frontal. Contre l'anonymat du photographe, laissant toute sa place au sujet photographié, c'est le photographe qui réagit.⁴³⁰ Ce photographe se place, en définitive, dans une situation de visibilité proche de celle que nous vivons tous, proche d'un « ordinaire quotidien sur le plan visuel » pourrait-on dire.⁴³¹ Comme William Klein, Robert Frank accepte les accidents (une ombre, un passant), ne cherche pas à développer une « forme photographique » particulière, et semble vouloir surtout exprimer sa propre position dans la situation.⁴³² Et, comme les peintres expressionnistes abstraits qu'il côtoie (De Kooning, Frank Kline, Jasper Johns, Jackson Pollock), il évite toute préméditation.⁴³³ Comme eux, il transforme en maîtrise les accidents possibles : la giclure de

⁴²⁸ Son périple à travers les Etats-Unis semble avoir été inspiré par le livre de Jack Kerouac, *on the road*. En 1953, Frank devient l'ami de Kerouac et de Ginsberg. Kerouac préfacera d'ailleurs *Les Américains* de Robert Frank.

⁴²⁹ *Pour produire un document contemporain authentique, l'impact visuel doit être tel qu'il rende l'explication nulle* (R. Frank, cité par S. Sontag, *op. cit.*, p. 137).

⁴³⁰ A. Class, *op. cit.* cité, p. 52.

⁴³¹ On peut ainsi penser que l'image floue, développée par Frank et Klein, permet de souligner le caractère éphémère, situé et dynamique de la perception : *l'image floue témoigne du caractère éphémère de la perception : l'objet sitôt aperçu est déjà irrémédiablement perdu. Elle donne l'objet du souvenir comme lié à son environnement par la fluidité de ses contours : en cela, elle mime une caractéristique de notre mémoire qui est que la trace visuelle d'un événement reste toujours liée pour nous à l'ensemble des composantes non visuelles du souvenir. Enfin et surtout, l'image floue inverse le rapport habituellement reconnu pour être celui de la photographie à la durée. Dans la mesure où la photographie ne possède pas d'indice de temporalité, le flou est autant le signe d'un devenir que celui d'un effacement. L'instant de la photographie floue n'est en cela identifiable à aucun autre. Il est celui du vacillement entre une finitude tragique et une éternité transfigurée. La photographie floue nous parle moins du passé que de l'avenir* (S. Tisseron, *op. cit.*, p. 77).

⁴³² A la fin des années cinquante, un journaliste à *The Nation* écrit : *ces jeunes photographes se proposent de présenter une situation vue du dedans. Il ne s'agit pas de juger, mais d'exprimer. L'enregistrement d'un moment fugitif semble être le véhicule approprié pour une société qui a perdu en général le sens des rapports.*

⁴³³ *Mes images n'obéissent à aucune préméditation, ne sont pas composées à l'avance* (R. Frank, « A Statement », *op. cit.*). *Frank travaillait de façon rapide et intuitive. Il parle d'un « truc » consistant à lancer son appareil en l'air, le retardateur armé, laissant la photographie se prendre seule (...) On trouve le même attrait pour le hasard et l'intuition chez les expressionnistes abstraits, comparable à « l'action painting ». Les peintres se préoccupaient beaucoup d'exprimer le déroulement vrai de la pensée, et de pouvoir donner dans leur œuvre libre cours à l'inconscient ou au pré-conscient. Comme ils étaient très attachés à cette idée, il est possible que Frank en ait tiré en partie sa façon de photographier à toute vitesse. Il avait d'ailleurs la plus grande méfiance envers les œuvres trop sciemment contrôlées. Lui aussi pensait qu'une utilisation automatique, intuitive et émotionnelle de son médium était une méthode directe et honnête. Ainsi que le disait son ami Frank Kline : « Si ce que vous voulez signifier apparaît au moment où vous le réalisez, ça n'en signifiera que mieux. »* *Les*

peinture qui est responsable de la toile chez Jackson Pollock correspond chez lui à l'éclat de lumière dans l'objectif. Dans la photographie « bar à Gallup »⁴³⁴, la silhouette qui vient encombrer le tiers droit de l'image est un accident accepté, qui vient structurer l'image sur le plan de la lumière. Comme les expressionnistes abstraits, Robert Frank considère l'image comme un espace qui se structure dans l'action.

Chez lui, le regard documentaire s'oppose à la maîtrise, pour être ouvert à l'expérience *in situ* du photographe.⁴³⁵ Il semble ainsi souligner le fait que *les moments pleins de sens que chasse Cartier-Bresson n'existent pas, mais que c'est nous qui y mettons des significations ; que la photographie ne consiste pas à surprendre un monde en flagrant délit de concorder avec nos idées, mais à surprendre un monde tel qu'il est en lui-même ; absurde ; monde d'avant la pensée et le sens (...)* Débarrassée de la tâche de souligner une signification, la photographie vise à montrer l'existence qui déborde toujours ce que l'on attend ou ce que l'on dit, l'existence qui bave en dehors des idées.⁴³⁶ S'attachant avant tout à saisir des « tranches de vie », il semble souligner que, dans ce but, *il n'y a pas de point de vue qui serait supérieur à un autre dès lors qu'il s'agit de saisir un bout de réalité.*⁴³⁷ Photographier consiste à s'ouvrir au quelconque, mais sans pour autant renoncer à l'expression de soi : pour lui, *la photo reste toujours la réaction instinctive de l'opérateur vis-à-vis de lui-même.*⁴³⁸ Dans les histoires de la photographie, Robert Frank est souvent présenté comme un photographe qui place au premier plan sa subjectivité face aux choses. Il affirme ainsi, à l'inverse de Walker Evans, *qu'un photographe n'a qu'un sujet, lui-même.*⁴³⁹ Son reportage sur *Les Américains* peut ainsi être compris comme un reportage sur son propre périple, un reportage qui mêle, pour la première fois, l'autobiographie et la photographie documentaire.⁴⁴⁰ Toutefois, ce que l'on peut décrire comme une part de subjectivité dans ses photographies peut également être compris comme une objectivité extrême : *Frank souligne l'inachevé, le flou, le crasseux, l'indistinct, qui font le réel de notre façon de regarder.*⁴⁴¹ Et on peut aussi, paradoxalement,

photographies obtenues par cette méthode de « tir rapide » se caractérisent par une immédiateté et une force brute apparentées à un tableau gestuel vigoureusement exécuté (Stuart Alexander, *op. cit.*, p. 37).

⁴³⁴ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 34.

⁴³⁵ Frank semble nous dire qu'il n'y a pas de regard plus vulgaire ou plus aveugle que le regard de maîtrise, celui qui entend figer grossièrement le flux changeant du temps et des formes en une image close et totalisante, et qu'il n'est pas de beauté et d'émotion véritables, dans une image, que donnée de surcroît, car toute beauté qui se programme ou qui se construit ne peut être que vulgaire (A. Bergala, *op. cit.*, p. 12).

⁴³⁶ A. Class, *op. cit.*, p. 55.

⁴³⁷ A. Bergala, *op. cit.*, p. 12.

⁴³⁸ R. Frank, « Statement » de 1958 ; cité dans *L'Art des Etats-Unis*, *op. cit.*, p. 447.

⁴³⁹ *Ibidem.*

⁴⁴⁰ C'est notamment l'interprétation que Raymond Depardon fera du reportage de Robert Frank, selon Michel Guérin, *Raymond Depardon*, Paris, Nathan, 1999, introduction non paginée.

⁴⁴¹ A. Class, *op. cit.*, p. 56.

considérer par suite, que, se plaçant dans une situation d'observateur ordinaire, il vise aussi, comme Walker Evans, une sorte d'effacement de soi.⁴⁴² En définitive, Robert Frank s'oppose surtout à une conception du regard photographique qui veut surprendre le bel ordre du monde dans un « instant décisif ». En s'intéressant davantage à des moments « *in-between* » (entre ceux qui sont pleins de sens et d'harmonie), il semble s'intéresser davantage à « l'envers du décor ». Cet intérêt le pousse même parfois à figurer encore plus nettement le dispositif photographique lui-même, comme dans l'image représentant un plateau de télévision. Alors qu'habituellement le photographe est toujours absent de l'image, et que les marques de lui-même qu'il peut y disposer en sont bannies⁴⁴³, ici, le photographe, par le cameraman interposé, est présent dans le cadre de l'image. On peut penser qu'il photographie ainsi l'acte même du cadrage photographique, en soulignant son caractère volontaire et créatif, mais aussi son ancrage culturel.⁴⁴⁴ Par là, il nous invite à réfléchir sur la façon même dont le réel est photographiquement mis en image. Nous montrant l'acte du cadrage, il nous désigne le regard photographique en tant que dispositif opérationnel.

En définitive, il semble que les regards photographiques que développent William Klein et Robert Frank soient motivés par une réaction à un contexte visuel dominant, celui de la presse illustrée (qui connaît son apogée dans les années cinquante), celui d'une culture de masse et d'une photographie soumise à des règles de composition et à des conventions communicationnelles. Dans cette mesure, le livre de photographies leur apparaît comme le

⁴⁴² *L'exigence d'effacement de soi se retrouve également (...) [dans] l'approche anti-scientifique formulée dans le credo de Robert Frank : s'il est une chose que la photo doit contenir, c'est l'humanité de l'instant. » [cette conception propose] de faire du photographe une sorte d'observateur idéal : (...) quelqu'un qui regarde « avec simplicité, comme par les yeux de l'homme de la rue » (S. Sontag, op. cit., p. 149).*

⁴⁴³ Il s'agit ici d'une convention tacite, qui conduit les photographes habituellement à ne pas photographier leur ombre, leur reflet, ni leur doigt devant l'objectif ; c'est-à-dire en définitive à ne pas être présents à l'image.

⁴⁴⁴ *Le cadre photographique est ici centrifuge : il ne renvoie pas à l'intérieur de l'image, mais au contraire ne fait que souligner sa restriction et se dénonce finalement en se montrant à l'image. Il renvoie à son hors champ. En ce sens, la photographie de l'écran de télévision est un métalangage. Elle parle de l'image tout comme la langue par sa fonction métalinguistique peut parler d'elle-même, de sa syntaxe, de ses structures grammaticales. Le cadre dans le cadre signifie l'existence de la photographie et non pas celle de sa représentation (...) Le cadre classique ne doit pas être vu, et doit, si possible, se faire oublier ; il participe à la magie de la photographie par laquelle on se laisse vite persuader qu'elle nous dit toute la vérité, rien que cette vérité pourtant « arrachée au réel ». Le cadre de la modernité photographique présent dans l'image de Frank nous dit au contraire que ce n'est pas le sujet qui est important (...) mais son découpage dans l'espace photographique. Or ce découpage là, que l'on ne peut imputer qu'au cadre, est dit grâce à l'écran de télévision. En dénonçant le cadre TV comme restrictif, Frank dénonce en même temps le cadre de sa propre photo. Mais il dit aussi que chaque cadrage est un choix volontaire, un acte créatif, même si celui-ci est souvent le résultat de la répétition de notre propre culture d'images. Ce n'est pas en effet l'œil physique qui choisit le cadre, mais la mémoire de l'œil culturel qui reproduit alors les formes académiques du cadrage. En échappant à cet académisme, en photographiant l'acte même du cadrage, Robert Frank donne à la photographie le statut d'un métalangage sur l'image en général (...) Ce que l'on regarde chez Frank, c'est le cadre et l'image cadrée. Le spectateur n'est plus seul face à l'écran, prêt à s'identifier au premier personnage venu ; Robert Frank l'accompagne en lui montrant le cadre de et dans la photographie qui devient l'espace distancié de notre société, qui prévient une civilisation de sa trop grande dépendance face aux réels télévisés et photographiques (F. Lambert, « télégrammes », *Les Cahiers de la photographie*, n° 19, Paris, ACCP, 1989, p. 10).*

nouveau lieu pour diffuser une photographie en dehors de tout conformisme et sans être soumis aux contraintes des comités éditoriaux des revues. Abolissant la distance spatiale et temporelle, qui était constitutive du regard documentaire chez Walker Evans, ils cherchent avant tout à expérimenter, grâce à des appareils de petit format, une participation à des situations sociales. Libérant le cadrage photographique, ils soulignent encore cependant une intention documentaire, en cela que leur démarche photographique refuse d'aboutir à un récit en images, pour privilégier un simple constat. En plaçant la subjectivité et la situation au cœur de leur pratique du reportage, ils remettent en cause la prétention à l'objectivité au sein du reportage documentaire, de la même façon que les *concerned photographers* (de Robert Capa à Eugene Smith) l'avaient remise en cause au sein du reportage de presse, mais ils ouvrent aussi la voie à un autre type de reportage photographique. On peut ainsi considérer que Robert Frank et William Klein ont développé une sorte de critique (au sens kantien) de la photographie par la photographie, en soulignant la possibilité d'un regard photographique libéré des normes formelles et ancré dans l'expérience vécue du photographe.

c/ Le regard « a-sentimental » de Lee Friedlander

Sous la référence au concept de « *Social Landscape* »⁴⁴⁵, on assiste, à partir des années soixante, au développement d'une photographie documentaire qui traite de l'environnement urbain contemporain et des multiples objets créés par l'homme. C'est dans ce cadre que Lee Friedlander réalise, avec un appareil de petit format, une sorte de synthèse des aspirations documentaires de Walker Evans et de Robert Frank.⁴⁴⁶ Comme Evans, il affirme une vision impersonnelle, un regard dénué de tout affect ; mais, comme Robert Frank, il accepte également les accidents qui parasitent la pureté du cadrage à la prise de vue. Face aux modèles photographiques (liés au photojournalisme ou à la photographie artistique), qui

⁴⁴⁵ Titre d'une exposition collective à Rochester en 1966. L'expression de « *Social Landscape* » est due à Nathan Lyons : *la vision qu'a Friedlander n'est pas celle d'un historien ou d'un observateur désabusé. C'est plutôt un commentaire martelé des spécimens insensés qu'on rencontre parmi les gens, les choses et les faits de l'environnement quotidien que s'est créé l'homme, le « paysage social » comme l'appelait Nathan Lyons.* (N. Callaway, « Lee Friedlander : les cent façons de voir », *Connaissance des arts*, n° 336, fév. 1980, p. 46).

⁴⁴⁶ *La spécificité de sa vision s'est élaborée vers les années 60 à partir de deux foyers : la reprise et le dépassement de la tradition du paysage urbain au croisement de la rigueur d'Evans et de la déambulation presque tragique de Robert Frank d'une part ; d'autre part, l'appartenance incontestable du photographe à son époque, celle de la fin de la beat generation et des débuts du pop* (L. Malle, introduction à *Lee Friedlander*, op. cit., non paginée).

visent, au moyen de l'appareil, à simplifier notre vision⁴⁴⁷, ce photographe semble privilégier les éléments spécifiques du regard photographique et accepter, en particulier, le foisonnement des informations, tels qu'ils se révèlent notamment dans la pratique amateur.⁴⁴⁸ Le photographe tend ainsi à laisser faire l'appareil, soulignant son aptitude à capter tous les détails. Radicalisant l'ouverture à l'imprévu développée par Robert Frank, Lee Friedlander s'en remet à *la singularité du visible enregistrable*, « *ce que l'appareil peut consommer de largeur, de profondeur et de lumière* » (...) *il n'impose aucun ordre, aucune hiérarchie mais comprime l'espace jusqu'à la saturation.*⁴⁴⁹ Comme William Klein, il tend ainsi à surcharger ses images de signes, acceptant les rapprochements fortuits. Mais, plus que des signes, ce sont des surfaces, des fragments d'étendue, qui sont ainsi juxtaposés sur un même plan, quelle que soit leur nature.⁴⁵⁰ Lee Friedlander semble ainsi souligner que *les éléments insignifiants, apparemment fortuits, deviennent cohérents quand ils sont rassemblés en une image*⁴⁵¹, et que *ce qui fait la valeur d'une chose n'est pas sa beauté, sa grandeur ou sa pertinence, mais son aptitude à construire avec d'autres une image intéressante.*⁴⁵² De cette façon, il rejoint le jugement de Marcel Proust sur la photographie, capable de donner une même légitimité aux perspectives les plus incongrues.⁴⁵³ Dans cette perspective, le photographe semble ainsi explorer les différentes facettes de la vision procurée par l'appareil photographique.

On peut par la suite proposer plusieurs interprétations du regard de Lee Friedlander. En premier lieu, il semble percevoir la réalité en *adoptant le fractionnement pour principe*

⁴⁴⁷ John Szarkowski soulignait ainsi dans les années soixante que *les photographes des soixante-dix dernières années ont mis toute leur énergie à dépouiller le foisonnement d'informations qu'enregistre la camera si on la laisse faire, pour donner la préférence à des images plus... simples* (cité par N. Callaway, *op. cit.*, p. 46).

⁴⁴⁸ *La grande innovation de Friedlander a été de voir, dans la myriade d'« accidents » liés à la photographie instantanée de l'amateur, tous les éléments esthétiques et picturaux inhérents à l'expression photographique. Il a exploité la distorsion des perspectives, le raccourci, le flou des premiers plans, le déséquilibre et les hauts coupés d'une façon réfléchie et créative. Il en résulte une image où se mêlent calcul et spontanéité en une intense et saisissante mosaïque de formes, de plans et d'espaces superposés* (*Ibidem*).

⁴⁴⁹ M. Frizot, *Histoire de voir*, t. III, p. 112.

⁴⁵⁰ Ce traitement de l'image comme plan, mettant tous les objets au même niveau, n'est pas sans rappeler Walker Evans.

⁴⁵¹ N. Callaway, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁵² *Idem*, p. 48.

⁴⁵³ *les dernières applications de la photographie – qui couchent au pied d'une cathédrale toutes les maisons qui nous parurent si souvent, de près, presque aussi hautes que les tours, font successivement manœuvrer comme un régiment, par files, en ordre dispersé, en masses serrées, les mêmes monuments, rapprochent l'une contre l'autre les deux colonnes de la Piazzetta tout à l'heure si distantes, éloignent la proche Salute, et dans un fond pâle et dégradé réussissent à faire tenir un horizon immense sous l'arche d'un pont, dans l'embrasure d'une fenêtre, entre les feuilles d'un arbre situé au premier plan et d'un ton plus vigoureux, donnent successivement pour cadre à une même église les arcades de toutes les autres – je ne vois que cela qui puisse, autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyions une chose à aspect défini, les cents autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime* (M. Proust, *Du côté de Guermantes*). Ce passage est cité par Friedlander en préface d'un de ses livres de photographies (N. Callaway, *op. cit.*, p. 44).

créateur.⁴⁵⁴ Les reflets se mêlent au jeu d’empiètement des signes dans les espaces urbains⁴⁵⁵ : *il orchestre les reflets de vitrines, les miroirs improvisés, les images en incrustation, les ombres métamorphosées par l’objet sur lequel elles se projettent (autoportraits)*.⁴⁵⁶ Cette esthétique du puzzle peut faire penser aux collages des artistes pop de l’époque (Roy Lichtenstein, Andy Warhol, James Rosenquist)⁴⁵⁷, ou au cubisme. On peut dire aussi que Friedlander *traite des ambivalences d’espace, des difficultés d’interprétation visuelle, de la confusion optique et des similitudes d’indices formels*.⁴⁵⁸ Loïc Malle suggère cependant une autre interprétation, qui le situe dans *une perspective bien plus moderne, voire contemporaine, de l’indifférenciation, de la surinformation, de la neutralité et du télescopage par une sorte d’opération de parataxe*.⁴⁵⁹ Lee Friedlander semble traiter les paysages urbains américains comme des juxtapositions de signes, comme des codes saturés, qui deviennent tous équivalents. En second lieu, son regard se caractérise avant tout par sa non-implication : *la vision du photographe participe presque ici d’une attitude de distraction*.⁴⁶⁰ A travers ces accumulations, le regard photographique semble refuser de structurer l’image, d’effectuer le moindre choix, pour accueillir des images fragmentées. Aucun projet intellectuel ne semble en effet sous-jacent à son activité photographique, à la fois éloignée du reportage de presse et de l’esthétisation d’un sujet. Il ne fait ainsi que repérer *les étrangetés indéfinissables, et souvent très temporaires, des espaces urbains, comme des apparitions de signes éphémères d’une présence espiègle et incontrôlée*.⁴⁶¹ A propos de son livre *American Monument*, Leslie Katz désigne son regard comme *l’attention a-sentimentale (...) que portent les oiseaux, les enfants, les gardiens, les admirateurs privés ou peut-être le photographe* » *aux monuments d’un square, car « chaque photographie est perçue plus que conçue*.⁴⁶² C’est en effet la non-implication du photographe, plus encore que le caractère impersonnel de son regard documentaire, qu’il semble souligner. On peut ainsi dire que son regard se singularise par un

⁴⁵⁴ L. Malle, *op. cit.*, non paginé.

⁴⁵⁵ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 35.

⁴⁵⁶ M. Frizot, *histoire de voir*, t. III, p. 112.

⁴⁵⁷ *Chaque élément qui, dans la vision traditionnelle, se structure en premier plan et arrière-plan, s’imbrique dans l’autre, créant ainsi une perturbation qui semble fractionner et/ou diffracter l’image en milliers de détails : la grille ou le vitrage, les signalisations routières ou les téléphones publics, les fenêtres, les miroirs et les vitres, la foule ou les chevelures, les rhizomes de branchages renvoient à une sorte d’obstruction de la lisibilité comme s’il s’agissait d’un collage* (L. Malle, introduction, *op. cit.*)

⁴⁵⁸ M. Frizot, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁵⁹ L. Malle, introduction, *op. cit.*.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ M. Frizot, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁶² L. Malle, *op. cit.*.

retrait, un refus de s'appropriier les choses.⁴⁶³ En troisième lieu, c'est aussi le sens de l'instantané photographique qui est renouvelé par Lee Friedlander. Il définit celui-ci comme *cette parcelle de temps pendant laquelle tout ce que la camera peut happer et saisir de souffle et de lumière est rendu avec une étonnante précision.*⁴⁶⁴ L'instantané photographique n'est pas ramené à autre chose que lui-même et la visibilité y est saisie avant d'être analysée. Dès lors, il est possible de dire que *dans la fraction de seconde du snapshot, l'instantané n'est plus seulement ce qui s'est produit à un instant donné devant le photographe, mais ce qu'il a identifié comme l'émergence larvée d'un langage purement visuel.*⁴⁶⁵

C'est aussi avec son livre *American Monument* que Lee Friedlander revendique sa filiation avec Walker Evans, filiation que l'on peut apercevoir dans le temps qu'il consacre à son sujet⁴⁶⁶ et dans la distance qu'il développe avec lui. Cependant, plus que « l'option archivale » de Walker Evans, Lee Friedlander illustre en réalité, par la photographie, une sorte de critique de la validité du document photographique. Appliqué à la saisie des monuments de l'histoire américaine, le document photographique semble manquer de consistance ontologique. Mais les monuments y apparaissent aussi *en tant que sujet photographié débarrassé des prétentions idéologiques et commémoratives de la statuaire.*⁴⁶⁷ Bien qu'il s'intéresse, comme Evans, à la culture américaine, il semble que le projet documentaire soit surtout pour lui l'occasion d'explorer un regard photographique, plutôt que de mettre en valeur ces monuments.

Lee Friedlander adopte ainsi un nouveau style documentaire⁴⁶⁸, dénué de sentimentalisme et en rupture avec les documents humanistes qui triomphent dans les années cinquante.⁴⁶⁹ Les « anti-photographies » ou « faux-instantanés » de ce photographe s'opposent également à la tradition classique de la photographie américaine, représentée par Edward Weston ou Ansel Adams, et aux « *concerned photographers* » de la génération précédente : Lee Friedlander s'écarte de « la tradition anthropocentrique »⁴⁷⁰ qui avait dominé le reportage depuis la fin de la seconde guerre, pour tendre son appareil *comme un miroir à la société américaine.*⁴⁷¹ Il propose ainsi une autre méthode pour le reportage photographique, en ne cherchant plus

⁴⁶³ [Dans ses différents travaux], *il existe une constante vision non thésaurisatrice que régit une posture de retrait émotionnel et sémantique (Ibidem).*

⁴⁶⁴ N. Callaway, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁶⁵ M. Frizot, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁶⁶ Friedlander travaille le projet d'*American Monuments* de 1966 à 1976.

⁴⁶⁷ L. Malle, introduction, *op. cit.*

⁴⁶⁸ Ce renouvellement du style documentaire est souligné en 1967 par l'exposition « New Documents », organisée par John Szarkowski au Museum of Modern Art de New York, qui réunit des photographies de Lee Friedlander, Diane Arbus et Garry Winogrand.

⁴⁶⁹ La photographie humaniste triomphe aux Etats-Unis dans les années cinquante, notamment avec l'exposition « *The Family of Man* », organisée par Edward Steichen au M.O.M.A. de New York en 1955.

⁴⁷⁰ L. Malle, introduction, *op. cit.*

⁴⁷¹ P. Roegiers, *op. cit.*, p. 223.

l'information avec son appareil, mais en attendant en quelque sorte *qu'elle entre dans le cadre*.⁴⁷²

3.1.3.5 – Les regards photographiques dans le reportage ethnologique depuis 1914

L'ethnologie, en tant qu'étude scientifique de groupes sociaux étrangers, existe depuis le XIX^e siècle.⁴⁷³ Les premiers travaux publiés relevaient toutefois davantage d'une ethnographie, c'est-à-dire d'une description à visée encyclopédique, en chapitres séparés, des différentes facettes et activités du groupe « primitif » (telles que son adaptation à l'environnement, ses croyances religieuses, ses outils, ou encore ses mœurs sexuelles).⁴⁷⁴ Ces écrits résultaient souvent d'une interprétation à distance des différents matériaux réunis par les voyageurs, missionnaires, négociants, ou encore par des officiers coloniaux.⁴⁷⁵ Dès le milieu du XIX^e siècle, des photographies ont aussi été réalisées au cours d'expéditions dans les colonies. Mais les reportages photographiques à caractère ethnographique, qui montrent davantage qu'une ambiance pittoresque, restent relativement rares.⁴⁷⁶ Les images réalisées de l'Orient illustrent davantage l'imaginaire national du XIX^e siècle vis-à-vis de cet ailleurs⁴⁷⁷, qu'elles ne permettent de découvrir les modes de vie des populations autochtones.⁴⁷⁸ A des difficultés

⁴⁷² J. Gaumy, cité par M. Guérin, *Profession photoreporter, op. cit.*, p. 63.

⁴⁷³ Selon Claude Lévi-Strauss, l'ethnologie se constitue dans le dernier quart du XIX^e siècle (E. Garrigues, « le savoir ethnographique de la photographie », *L'Ethnographie*, n° 109, *op. cit.*, p. 34). Si on peut considérer que les premiers textes qui prennent l'homme comme objet d'étude sont liés à la Révolution française (notamment à partir de 1801), ceux-ci ne sont pas encore « ethnologiques » au sens scientifique du mot (*Idem*, p. 31).

⁴⁷⁴ C'est ainsi l'absence de problématique d'ensemble qui caractérise ces premiers écrits ethnographiques : *Encyclopédique et décousue, la présentation des observations l'était inévitablement puisque d'ordinaire les anciens ethnographes ne se forgeaient pas une problématique et ne pouvaient donc que mettre sur un même plan toutes les réalités étudiées* (M. Panoff, introduction à B. Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, 1989, p. IV).

⁴⁷⁵ *Dans un premier temps, l'anthropologue est essentiellement un compilateur, un homme de cabinet, qui compare entre elles les informations dont il dispose, de sources diverses, plus ou moins sûres, concernant les ethnies qu'il se propose d'étudier* (C.-H. Favrod, *Etranges étrangers*, Paris, C.N.P., coll. « Photo Poche », 1989, introduction non paginée).

⁴⁷⁶ Le plus souvent, les photographies de la fin du XIX^e siècle qui ont un caractère de « reportage », sont celles prises dans les rues, où des autochtones semblent être photographiés comme par hasard : des images de John Thomson, prises en Chine dans les années 1870, ou encore des images de Jean Geiser, réalisées dans la Casbah d'Alger à la même époque, montrent ainsi des passants, mais semblent surtout avoir été prises pour la perspective architecturale. Signalons cependant quelques images d'Ermé Désiré, réalisées au Caire, également vers 1870, qui montrent les échoppes d'artisans locaux dans les bazars ou les souks (menuisier, épicier, tailleur...). Cf. M. Khemir, *L'orientalisme*, Paris, C.N.P., coll. « Photo Poche », 1994.

⁴⁷⁷ Cf. quelques exemples de ces premières photographies ethnographiques, annexe 1, pp. 36-37.

⁴⁷⁸ *La vision de l'Occident pour l'Orient au XIX^e siècle était souvent empreinte de clichés et de stéréotypes. L'Orient était, celui du Liban évoqué par Lady Stanhope et des premières photographies de ce pays sur les temples de Baalbeck avant que les photographes ne soient fascinés par le costume oriental et les portraits des jeunes femmes druzes, de Champollion, de l'expédition de Bonaparte (...), c'était aussi Damas et ses palais, Alger et ses villas mauresques, Constantinople et ses harems (...). Tant de noms évocateurs pour le bourgeois*

techniques (la photographie au collodion nécessitant le transport d'un encombrant matériel, mais réagissant également à la chaleur), venaient aussi s'ajouter des raisons plus culturelles dans les pays musulmans.⁴⁷⁹ Plus fondamentalement encore, la plupart des photographes du XIX^e siècle semblent avoir voulu « orientaliser l'Orient », à l'instar de la peinture, reconstituant des scènes de genre en studio.⁴⁸⁰ Et les premiers reportages ethnographiques ne semblent pas avoir fait exception à cette pratique de recreation de scènes d'intérieur en studio⁴⁸¹, dans laquelle le regard photographique reflète l'idéologie coloniale. Ainsi, par exemple, en ce qui concerne le travail à prétention ethnographique sur l'Algérie réalisé par le photographe français Félix Moulin en 1856, André Rouillé souligne la construction d'une « forme photographique », où les choix techniques sont directement commandés par l'idéologie du photographe et de la société à laquelle ses images sont destinées.⁴⁸² De surcroît,

européen de l'époque (...) Pour les premiers photographes travaillant en Algérie, l'intérêt était d'abord ethnographique, alors qu'en ce qui concerne les photographes visitant le Moyen-Orient leur intérêt se portait d'abord sur les vestiges du passé (...) la présence de l'homme se réduisait à une présence accessoire, nécessaire au cliché pour indiquer l'échelle des sites. Cette façon d'exclure systématiquement les individus des photographies pendant au moins la première décennie, de 1850 à 1860, n'était pas une attitude involontaire. Elle n'est pas née seulement de la peur de rater les photographies à cause de la longueur de la pose, mais répond à un regard qui loin d'être innocent cherchait à mettre en valeur un passé historique et glorieux.(...) Mais très vite la vision orientaliste parfois même exotique va supplanter cette vision romantique. L'Orient désert et berceau de la civilisation deviendra peu à peu l'Orient brillant et haut en couleur des Mille et Une Nuits (...) Depuis le XVIII^e siècle, le désert au sens propre fait partie des ingrédients exotiques de la littérature française et occidentale. Ce désert toujours présent est pourtant multiple. Il y a le désert aux résonances bibliques et celui de Fromentin ou de Gide qui n'est autre que l'Oasis. Alors que pour les Anglais le désert est synonyme d'Arabie, pour les Français c'est le Sahara comme espace mythique accueillant et réparateur de certaines misères humaines (...) Mis à part les photographies des oasis au XIX^e siècle, il faut attendre le début du XX^e siècle avec Lehnert et Landrock pour voir les premières photographies de ce désert découvert pourtant avec l'expansion coloniale (M. Khemir, op. cit., introduction non paginée).

⁴⁷⁹ Wilhem Hammerschmidt (photographe allemand installé au Caire de 1860 à 1865) fut ainsi, par exemple, agressé en tentant de photographier des caravanes en route vers La Mecque, ce qui contribua à définir une attitude hostile des musulmans envers la photographie. Félix-Jacques Moulin dit ainsi qu'il avait à redouter « la répugnance des Arabes à laisser reproduire leur image » (*Ibidem*). Selon Khemir, il convient cependant de nuancer la prise en compte d'une hostilité culturelle envers l'image dans les pays musulmans : *assimiler la photographie à l'ensemble de l'image dans le monde musulman était une façon bien rapide de se débarrasser de la question. Il faut rappeler que si l'interdit de l'image n'a pas été explicite dans le Coran, il a été vécu en tant que tel et a eu, du moins, une incidence sur les arts plastiques. Mais à étudier de près l'histoire du monde médiéval, on constate que les différentes dynasties ont toujours créé des images et que les souverains de toutes les dynasties ont eu leurs ateliers et leurs artistes (Ibidem).*

⁴⁸⁰ *Le studio devint ainsi le lieu privilégié où sont accumulés de multiples accessoires : tapis, tentures, éventails, narguilés, sofas, armes. Ces objets servaient de décors aux scènes les plus insolites et participaient à leur façon à créer ces rêves de papier (Ibidem).*

⁴⁸¹ Quand elles n'étaient pas réalisées en studio, les photographies étaient réalisées la plupart du temps devant un fond blanc (souvent un simple drap) et les portraits étaient ainsi décontextualisés, privilégiant une « anthropologie physique ».

⁴⁸² A. Rouillé montre en effet que Moulin n'est pas neutre dans cette entreprise, en particulier quand il s'agit de photographier des individus : s'adressant à un certain public qui soutient l'entreprise coloniale française, son rapport aux individus est idéologiquement marqué et cela se retrouve dans la « forme photographique » qu'il adopte pour réaliser ses portraits. Un lieutenant français n'est pas photographié du même point de vue qu'un petit arabe. Au cours de l'acte photographique, *le photographe obéit à des inflexions subjectives et intimes qui, pour être ressenties comme individuelles, ne semblent pas moins constituer une synthèse complexe entre son individualité propre, entre le profil de ses spectateurs supposés, entre les valeurs attachées à l'objet de son*

au début du XX^e siècle, les indigènes étaient *systématiquement photographiés de face et de profil, en tête, en pied, de trois quarts, ou même en gros plan sur certains détails de leur anatomie : ils étaient présentés et catalogués « objectivement » comme des « types » à l'intérieur d'une « taxinomie »*.⁴⁸³ Ces photographies exprimaient donc davantage une « convention » qu'une réelle découverte de l'autre.⁴⁸⁴ On peut dès lors soutenir que la « photographie ethnologique » n'est pas un genre autonome.⁴⁸⁵ Cependant, à partir de Bronislaw Malinowski⁴⁸⁶, qui place « la pratique du terrain » au centre du travail ethnographique (dans ses enquêtes réalisées entre 1914 et 1918), la pratique photographique acquiert indiscutablement une place de premier ordre dans le travail ethnographique. L'immersion prolongée dans l'ethnie étudiée, qu'il place au centre de son approche de l'ethnologie, fonde également l'ethnologie scientifique moderne.⁴⁸⁷ Si elle ne se limite pas à la pratique photographique, elle étend considérablement le champ du regard photographique en ethnologie, et nombre d'ethnologues après lui réaliseront des reportages photographiques, afin de documenter leurs enquêtes de terrain.⁴⁸⁸ S'agit-il alors d'une forme spécifique de photoreportage ? Par ailleurs, tous les ethnologues accordent-ils la même valeur à celui-ci ? Nous étudierons plus particulièrement les pratiques du reportage photographique de Margaret Mead et Gregory Bateson⁴⁸⁹, ou encore celle de Claude Lévi-Strauss.⁴⁹⁰ Suite à Malinowski,

image, entre le réseau des signes (particulièrement des photographies) liées à l'objet, et entre les effets signifiants des moyens techniques du procédé. La forme photographique est la résultante de toutes ces forces éminemment sociales que le photographe doit en un instant articuler (A. Rouillé, « le document photographique en question », L'Ethnographie n° 109, op. cit., p. 94).

⁴⁸³ S. Tornay, « photographie et traitement d'autrui : réflexions d'un ethnographe », *L'Ethnographie* n° 109, op. cit., p. 103.

⁴⁸⁴ Selon S. Tornay, *la notion de « convention » permet de comprendre le style et la finalité des photographies ethnologiques : d'une époque à l'autre, chaque nation développe ses obsessions et les traduit en images (Idem, p. 103).*

⁴⁸⁵ *La « photographie ethnographique » n'est ni un genre autonome, ni un style homogène ; on y met ce qu'on veut, suivant la sensibilité des sujets, de la pellicule, le style de l'auteur, la mode et l'esthétique du moment, le climat intellectuel et politique. Les critères intentionnels semblent bien dominer les critères « objectifs » dans ce qui fait (ou ferait) la spécificité de la photographie ethnographique (Idem, p. 97).*

⁴⁸⁶ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 38.

⁴⁸⁷ *On situe la naissance de l'ethnologie scientifique moderne aux expériences concrètes de terrain de Malinowski pendant la guerre de 14-18 (E. Garrigues, « le savoir ethnographique de la photographie », L'Ethnographie, n° 109, op. cit., p. 34).*

⁴⁸⁸ Ces reportages photographiques ne sont pas publiés pour la plupart, et la photographie est surtout utilisée comme technique de documentation préalable à la rédaction d'un écrit. Dans le meilleur des cas, quelques-uns de ces documents photographiques sont utilisés comme illustrations.

⁴⁸⁹ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 38. Entre 1935 et 1939, Margaret Mead et Gregory Bateson utilisent abondamment la photographie dans leur étude ethnologique à Bali, qui aboutira au livre *Balinese Character, a photographic analysis*, publié en 1942 par l'Académie des Sciences de New York.

⁴⁹⁰ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 39. Considéré comme un des fondateurs de « l'anthropologie sociale et culturelle » et développant une approche structuraliste de l'ethnologie, Lévi-Strauss effectue, à partir des années qui précèdent la seconde guerre mondiale, de nombreux séjours au Brésil, qui aboutiront au livre *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955. Ce livre est également illustré de photographies réalisées par Lévi-Strauss. Ses photographies des indiens brésiliens donneront également lieu à une autre parution : *Saudades do Brasil*, Paris, Plon, 1994.

l'ethnologie développe aussi, progressivement, une réflexion critique sur les conditions de l'observation en sciences humaines, en développant notamment le modèle de « l'observation-participante ».⁴⁹¹ Il semble alors intéressant de s'interroger sur le rôle et la valeur du regard photographique dans la pratique ethnologique. En quoi un regard direct – tel qu'il est supposé exister dans la pratique du reportage photographique - ajoute-t-il une valeur au travail ethnologique ? Mais aussi, en quoi l'approche participative de l'observation renouvelle-t-elle la compréhension du regard photographique ?

a/ Bronislaw Malinowski et *Les Argonautes du Pacifique occidental*

La principale caractéristique de la méthode introduite par Bronislaw Malinowski est son choix délibéré, pour étudier la société mélanésienne, de partager le quotidien de ces hommes pendant une période suffisante afin de participer à la vie même de la communauté et de pouvoir ainsi l'observer comme de l'intérieur.⁴⁹² On peut alors d'abord penser qu'il trouva dans la photographie un moyen idéal d'enregistrer ses observations. Selon Emmanuel Garrigues, *au-delà du document (...), [la photographie] peut enregistrer nombre d'activités techniques, de gestes (...)* Elle peut permettre de faire des répertoires, des catalogues de tous les objets, elle peut décrire, faire tout un travail ethnographique indispensable.⁴⁹³ Cet auteur souligne aussi que Malinowski ne se contente pas d'utiliser son appareil photographique comme un carnet de notes.⁴⁹⁴ Et, de fait, il a réellement développé une pratique quasi-

⁴⁹¹ Selon Daniel Céfai, *l'autorité du théoricien-enquêteur réussit à s'établir entre 1920 et 1950. Le singulier amalgame entre l'expérience personnelle vécue intensément et l'analyse scientifique (...) s'impose comme la méthode par excellence : l'observation participative. Interprétée différemment, mise en question presque partout, elle demeure peut-être le principal trait distinctif de l'anthropologie professionnelle* (D. Céfai, *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2003, p. 273).

⁴⁹² *Alors que les enquêteurs se contentaient, avant lui, de séjourner quelques mois, sinon quelques semaines seulement auprès du groupe étudié en logeant chez le planteur ou le missionnaire voisin, et de faire questionner par interprète quelques informateurs choisis, c'est tout autre chose qu'il allait réussir pour sa part. Vivant près de deux années dans un village mélanésien et devenu rapidement capable de converser dans leur langue avec ses hôtes, Malinowski a pu suivre le train-train et les crimes de la vie quotidienne, surprendre bien des propos qui ne lui étaient pas destinés, connaître le point de vue des diverses parties à un conflit et en découvrir les enjeux. Il avait donc pour informateurs la communauté entière, adultes et enfants, sans nulle sélection préalable. Sa participation régulière aux fêtes de ceux qui l'entouraient devait lui révéler transgressions et accommodements avec les normes qu'un observateur superficiel aurait pu prendre pour le sésame de la vie sociale. Au lieu des textes codifiés ou même hiératiques recueillis sous la dictée d'érudits autochtones comme ceux des Indiens d'Amérique qu'avait obtenus Boas par exemple, c'est toute l'effervescence spontanée du groupe qui devenait ainsi objet d'étude* (M. Panoff, *op. cit.*, p. II).

⁴⁹³ E. Garrigues, *L'écriture photographique, essai de sociologie visuelle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 128.

⁴⁹⁴ *[Les photographies] sont prétextes à des rencontres avec des informateurs ; elles lui servent d'introduction à des observations de pratiques, ou à enregistrer ces dernières (...)* [la photographie] est prétexte à des échanges, à des négociations (...), à amorcer des entretiens, et même simplement « à faire quelque chose » les jours où Malinowski semble dépressif et ne sait plus, temporairement, par quel bout prendre son terrain (E. Garrigues, « le savoir ethnographique de la photographie », *op. cit.*, p. 40.)

quotidienne de la photographie, comme on peut le constater à la lecture de son *Journal d'ethnologue*.⁴⁹⁵ Dès lors, il semble possible de survaloriser le travail photographique de l'ethnologue et, par exemple, de penser que le regard photographique engagé dans la pratique ethnographique acquiert un nouveau rôle : selon Emmanuel Garrigues, le regard photographique semble ainsi être porteur d'une dimension véritablement heuristique. Du moins, ce regard semble être associé au travail de découverte lui-même, sa pratique photographique pouvant être à l'origine d'une nouvelle orientation de son enquête. Cependant, comme ce dernier le précise lui-même dans son introduction des *Argonautes du Pacifique occidental*, sa méthode pour l'enquête ethnographique implique plus précisément que l'ethnologue ait *des visées réellement scientifiques*.⁴⁹⁶ Cela signifie pour lui que le travail ethnographique ne doit pas se contenter de décrire la vie sociale de l'ethnie observée, mais que l'ethnologue doit aussi engager son observation en fonction d'une problématique, qu'il ne doit pas hésiter à modifier (l'ethnologue doit être capable de *conformer ses théories aux faits*.⁴⁹⁷) Plus généralement encore, son idéal fondamental est surtout de *donner un plan clair et cohérent de la structure sociale*⁴⁹⁸, ce qui implique qu'il se livre à *une étude complète des phénomènes, et non pas à une recherche du sensationnel, de l'original, ou encore moins de l'amusant et du bizarre*.⁴⁹⁹ Il souligne ainsi que c'est *la culture tribale dans son intégralité et sous tous ses aspects [qui] doit être passée au crible*.⁵⁰⁰ L'ethnologue doit explorer la vie ordinaire de l'ethnie étudiée, sans négliger les faits qu'il nomme *les impondérables de la vie authentique*.⁵⁰¹ Sa démarche scientifique consiste alors, afin de formuler scientifiquement ces faits, à chercher à mettre à jour, à partir d'eux, *l'attitude mentale qu'ils expriment, plutôt que de se borner, comme le font couramment les observateurs non qualifiés, à noter des détails*

⁴⁹⁵ B. Malinowski, *Journal d'ethnologue*, Paris, Le Seuil, 1985. Ce journal a été écrit par Malinowski entre 1914 et 1918, au moment où il réalisait son travail sur la société mélanésienne. On y apprend que Malinowski avait emporté avec lui un important matériel de prise de vue comme de développement. A de très nombreuses reprises, Malinowski note qu'il a pris des photos, ou qu'il en a développé. On y apprend également que Malinowski utilisait, selon les circonstances, une chambre photographique avec des plaques au collodion ou un appareil à rouleaux pour une photographie instantanée. Il semble cependant ne pas attacher davantage d'importance à ce que ces images lui révèlent et au regard photographique lui-même, qui ne fait pas l'objet de réflexions particulières.

⁴⁹⁶ B. Malinowski, *Les Argonautes du pacifique occidental*, op. cit., p. 62.

⁴⁹⁷ *Idem*, p. 65.

⁴⁹⁸ *Idem*, p. 67.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ Par cette expression, Malinowski désigne *des choses comme la routine du travail quotidien, les détails des soins corporels, la manière de prendre sa nourriture et de la préparer ; le style de la conversation et de la vie sociale autour des feux du village, l'existence d'amitiés solides ou d'inimitiés, de courants de sympathie et de haines entre les habitants ; les vanités et les ambitions personnelles qui transparaissent dans la conduite de l'individu et dans les réactions émotives de ceux qui l'entourent, et qui, pour discrètes qu'elles soient, ne sauraient tromper* (*Idem*, p. 75).

d'une manière superficielle.⁵⁰² On voit dès lors que l'ethnographe ne se contente pas d'établir un simple constat de type naturaliste⁵⁰³, ou un simple relevé visuel des faits.⁵⁰⁴ Par la suite, son observation semble excéder le cadre du seul regard photographique effectivement porté sur le terrain. Plus précisément, celui-ci est comme « encadré » par le travail interprétatif, qui est à la fois à son origine et à son terme. Ce regard semble être englobé dans un véritable « cycle d'observation », qui peut se décomposer en plusieurs étapes.⁵⁰⁵ Il convient ainsi souligner que l'observation ethnographique ne semble pas pouvoir se réduire à la seule expérience d'un regard photographique. Par ailleurs, plus encore que le recours au document photographique comme source d'un surcroît de visibilité⁵⁰⁶, Malinowski semble surtout souligner, dans sa méthodologie de l'enquête de terrain, que c'est l'expérience vécue de l'ethnologue qui lui permet de comprendre la vie sociale à laquelle il essaie de prendre part. Et, de ce point de vue, la pratique de la photographie constituerait plutôt un obstacle à son

⁵⁰² *Ibidem.*

⁵⁰³ Une observation systématique est dite “naturaliste” si elle étudie le comportement d'individus dans les circonstances de leur vie journalière (R. C. Kohn et P. Nègre, *Les voies de l'observation, repères pour les pratiques de recherches en sciences humaines*, Paris, Nathan, 1991, p. 41).

⁵⁰⁴ L'acte photographique implique en effet la présence isomorphe sur l'image de tous les traits qui ont reçu l'empreinte lumineuse, qu'ils soient intentionnels ou non, importants ou accessoires, qu'ils concernent un élément focalisateur ou des détails. (...) Par le mécanisme physico-chimique de l'empreinte lumineuse dont elle participe, la photographie (...) est ainsi trace d'un réel. En tant que témoignage irréfutable de l'existence de l'objet photographié, l'image photographique contient donc une puissance de désignation qui lui assure sa qualité heuristique de base : montrer, attirer notre attention sur un objet, une thématique (A. Piette, « la photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain*, n° 18, Paris, Editions du patrimoine, mars 1992, p. 131). En même temps qu'elle atteste, par sa dimension indiciaire, la nécessaire existence du référent photographié, chaque image indique aussi, en deçà de toute abstraction conceptuelle, la singularité de celui-ci en tant qu'être individuel ou objet particulier (*Idem*, p. 133).

⁵⁰⁵ On peut, avec A. Piette, distinguer jusqu'à sept étapes de ce cycle d'observation : 1. La connaissance préliminaire du contexte duquel on sélectionne et on identifie un événement spécifique, 2. le repère d'un point de signification particulier pour diriger l'observation selon des limites physiques, spatiales ou temporelles déterminées, 3. l'acte photographique proprement dit entre ce point focalisateur et les événements de la scène à l'intérieur de ses limites, 3. une note écrite précisant les circonstances et une description de la photographie, l'intention du photographe, mais aussi les individus impliqués par l'événement, les observations et discussions sur la scène en question, 5. le regroupement de photographies et leur codage selon l'événement qu'elles représentent, 6. la ré-observation de ces ensembles photographiés qui va faire apparaître des éléments contrastés et faire surgir diverses interrogations, 7. l'interview d'informateurs sur base des images capables de confirmer des hypothèses de départ mais aussi de stimuler des nouvelles données qui vont engendrer un nouveau cycle d'observation, à partir d'un autre événement connecté au premier et assurer ainsi la dimension systématique de la recherche (*Ibidem*).

⁵⁰⁶ La photographie semble en effet permettre une vision non sélective et un nouveau point de vue sur l'objet étudié dans son contexte : cette perception de la totalité de la situation cadrée permet un accès à plus de détails que ne le permettrait l'œil nu, c'est-à-dire à des traits imprévus, cachés, inconscients, capables de développer un point de vue nouveau, à la limite blasphémateur sur le sujet étudié : la fugacité des mouvements, les excédents gestuels et insignifiants, dans les coulisses aussi bien que sur la scène, pendant les temps faibles ou les temps forts. De l'œil nu trop sélectif, glissant facilement d'un objet à l'autre, évitant ce qui le dérange et d'une prise de notes nécessairement rapide, il ressort souvent un homme sans face, sans émotion, sans mouvement, sans notes (...) [avec la photographie], tous les éléments secondaires ou marginaux (gestes, objets ou personnes extérieurs à l'action principale) indiquent au chercheur un ensemble de non-dits « dont les effets de résonance, d'évocation, de réminiscence » peuvent être riches de signification (Desbois, 1982) et donner à la description ethnographique une sensibilité différente (*Idem*, p. 131).

insertion dans le groupe, marquant sans doute sa différence aux yeux des indigènes. Parmi les méthodes qu'il entend mettre en œuvre pour son immersion parmi ceux-ci, il est remarquable que, dans les *Argonautes du Pacifique occidental*, Malinowski note qu'il faut surtout s'efforcer de parler leur langue, afin de privilégier les discussions avec eux.⁵⁰⁷ Une toute autre lecture du travail de Malinowski semble cependant également possible, qui privilégie son travail d'écriture et qui présente avant tout les *Argonautes du Pacifique occidental* comme l'invention, sur le plan littéraire, de la figure de « l'anthropologue comme héros »⁵⁰⁸ : *Malinowski nous fournit le prototype du nouvel « anthropologue » -- accroupi près d'un feu de camp, regardant, écoutant et interrogeant, participant à la vie trobriandaise qu'il enregistre et interprète.*⁵⁰⁹ Il convient par la suite de souligner tout le travail de construction littéraire *a posteriori* du récit ethnologique de Malinowski⁵¹⁰, vis-à-vis duquel les photographies jouent, après coup, le rôle de preuves. En définitive, l'autorité du récit ethnographique semble reposer sur l'unité de l'expérience subjective de l'ethnologue, fondement ambigu de son interprétation.⁵¹¹ Le rôle fondamental de cette expérience du terrain

⁵⁰⁷ *Il n'est pas mauvais non plus que dans ce genre de travail, l'ethnographe abandonne quelquefois sa caméra, son bloc-notes et son crayon, pour se joindre à ce qui se passe. Il peut prendre part aux jeux des indigènes, les accompagner dans leurs visites et leurs promenades, s'asseoir, écouter, participer à leurs conversations (...) De ces plongeurs dans la vie indigène – que j'ai renouvelés à maintes reprises autant pour l'étude elle-même que par besoin de compagnie humaine – j'ai rapporté chaque fois le sentiment très net que leur conduite, leur manière d'être à l'occasion de toutes sortes de transactions tribales, me devenaient plus claires et plus intelligibles qu'auparavant* (B. Malinowski, *Les Argonautes...*, op. cit., p. 78).

⁵⁰⁸ L'expression est due à Susan Sontag, parlant de Lévi-Strauss. Mais, comme le souligne Céfai, Malinowski semble s'être déjà donné ce rôle avec *Les Argonautes...* (D. Céfai, op. cit., p. 125).

⁵⁰⁹ *Idem*, p. 269.

⁵¹⁰ Céfai rappelle ainsi les différentes techniques littéraires mises à jour dans l'écriture de Malinowski : *Stocking a bien analysé les différents artifices littéraires des Argonautes : les constructions narratives faites pour persuader, l'utilisation de la voix active dans le « présent ethnographique », les dramatisations trompeuses de la participation de l'auteur à la vie triobriandaise. Telles étaient les techniques utilisées par Malinowski pour que « sa propre expérience de l'expérience indigène devienne aussi l'expérience du lecteur »* (*Idem.*, p. 269).

⁵¹¹ Il convient en effet de souligner avec Céfai que si, avec Malinowski, l'expérience du chercheur observant et participant se trouve au centre du travail de terrain, sa transcription littéraire (sous la forme d'un récit) implique de réfléchir sur le sens de cette « expérience » et sur la manière dont elle peut servir de fondement à l'interprétation ethnographique : *de cette expérience résulte, de manière non spécifiée, une représentation textuelle dont l'observateur participant est l'auteur. Cette présentation textuelle obscurcit autant qu'elle révèle ce que l'auteur cherche à représenter. Mais son postulat principal, à savoir que l'expérience du chercheur peut servir de source d'unification de l'autorité sur le terrain, mérite d'être pris au sérieux. L'autorité de l'expérience est fondée sur un « flair » pour le contexte étranger, une sorte de bon sens sédimenté ou de sensibilité pour le style d'un peuple ou d'un lieu (...). Il est bien entendu difficile de se prononcer au sujet de l'expérience. C'est un don, ou une absence de don, comme l'« intuition » dont l'invocation a souvent des relents de mystification. Néanmoins, on devrait résister à la tentation de traduire toute expérience porteuse de sens en interprétation. Si elles se trouvent dans un rapport réciproque, elles ne sont pas identiques pour autant. Pour notre propos, il est raisonnable de les dissocier, ne serait-ce qu'en raison de l'appel à l'expérience lorsqu'on cherche à valider l'autorité ethnographique. La notion générale de Verstehen contient l'argument le plus sérieux en faveur du rôle de l'expérience dans les sciences historiques et culturelles. Dans la perspective influente de Dilthey, la compréhension des autres émerge, à l'origine, du simple fait de la coexistence dans un monde partagé. Mais ce monde de l'expérience, ce sol intersubjectif des formes objectives de la connaissance, est précisément ce qui fait défaut ou qui est problématique dans la situation de l'ethnographe pénétrant une culture étrangère. Ainsi, pendant les premiers mois sur le terrain, et probablement tout au long de la recherche,*

chez l'ethnologue ne doit pas faire oublier que l'écriture ethnologique n'est pas totalement autobiographique, mais est essentiellement une narration destinée à susciter l'imagination du lecteur.⁵¹² Il semble aussi, à la lecture de son *Journal d'ethnologue*, qu'il y ait un décalage entre le personnage de « l'ethnologue », mis en scène par Malinowski dans ses écrits, et son engagement réel sur le terrain. S'il a bien noué des liens avec les indigènes, s'il a participé (à sa façon) à la vie du village, il semble aussi qu'il se réfugiait parfois (contrairement à ce qu'il affirme dans *Les Argonautes*..) dans la propriété d'un compatriote, ou dans la lecture de romans, de manière à échapper à l'agitation qui l'entourait, mais aussi à des périodes dépressives. L'homme Malinowski semble enfin avoir maintenu une subjectivité occidentale tout au long de son séjour.⁵¹³ L'idéal de « l'observateur-participant », s'il peut servir de

ce qui se produit de fait est un processus d'apprentissage de langage, au sens le plus large. La « sphère commune » de Dilthey doit être instaurée et réinstaurée en bâtissant un monde d'expérience partagée à partir duquel les « faits », les « textes », les « événements » et leurs interprétations seront construits. Ce processus de vivre soi-même dans l'univers expressif d'autrui est toujours, de son point de vue, un projet de nature subjective. Mais il devient rapidement dépendant de ce qu'il appelle les « expressions durablement établies », les formes stables auxquelles la compréhension peut se référer (...) Pour Dilthey, l'expérience est étroitement liée à l'interprétation – il est l'un des premiers théoriciens à comparer la compréhension des formes culturelles à la lecture de « textes ». Mais cette sorte de lecture ou d'exégèse ne peut se produire sans une participation intense et personnelle, un être-chez-soi actif dans l'univers commun. A la suite de Dilthey, l'expérience ethnographique peut être vue comme l'échafaudage d'un monde de sens commun, qui s'appuie sur des styles intuitifs de sentiment, de perception, de conjecture. Cette activité fait usage d'indices, de traces, de gestes et de fragments de sens avant d'élaborer des interprétations approfondies et définitives (Idem, pp. 274-275). C'est précisément en raison de la difficulté qu'il y a à cerner l'« expérience » que celle-ci a servi de garantie effective à l'autorité ethnographique. Naturellement, le terme lui-même évoque une présence participante, un contact sensible avec le monde qu'il s'agit de comprendre, un rapport avec son peuple, une perception concrète ; d'autre part, elle suggère une connaissance cumulative qui va en s'approfondissant (...) L'autorité de l'ethnologue se fonde sur sa sensibilité ou son flair, réels mais ineffables. Mais, notons-le, ce « monde », conçu comme création de l'expérience, apparaît subjectif plutôt que dialogique ou intersubjectif. L'ethnologue accumule sa connaissance personnelle du terrain. La forme possessive, « mon ethnie », était jusqu'à récemment utilisée couramment dans les cercles d'anthropologues ; l'expression signifie de fait « mon expérience » (Idem, p. 277).

⁵¹² Selon Céfai, Malinowski doit en cela, du point de vue littéraire, beaucoup à Frazer : *du début à la fin de son ouvrage, Malinowski recourt au « rapport entre scène et action » de Frazer pour placer le lecteur en imagination au cœur de l'environnement physique des événements qu'il reconstruit (...) Ce qui est peut-être plus important encore est le procédé que l'on pourrait qualifier d'« équation entre auteur et lecteur » : « Imaginez-vous soudain débarqué, avec tout votre attirail, seul sur une plage tropicale, proche d'un village indigène, tandis que le canot qui vous a amené s'éloigne à l'horizon ». Engagé dans l'exkursus méthodologique d'ouverture de Malinowski, au style autobiographique ambigu, nous sommes encouragés non seulement à participer à ses « tribulations » ethnographiques, mais aussi – si nous acceptons l'autorité légitimée par son expérience – à l'accompagner lui et les Trobriandais dans leurs « entreprises périlleuses et difficiles » (Idem, p. 123).*

⁵¹³ On en trouve un témoignage en particulier dans les rares descriptions de sentiments liés à des observations visuelles, ressentis devant des « couchers de soleil », qu'il évoque régulièrement dans son *Journal d'ethnologue* comme un décor exotique, et qui témoignent d'une compréhension esthétique du paysage, caractéristique de l'attitude occidentale comme nous l'avons vu dans notre partie « Le regard et le paysage ». Ainsi le 22.11.1917, il note par exemple, de manière caractéristique : *un merveilleux coucher de soleil somptueusement irisé (...) des verts et des bleus ténébreux, cerclés d'or. Puis quantité de roses et de pourpres. Sariba, un magenta ardent ; une frange de palmiers aux troncs rosés, fusant de la mer azurée. Cette promenade me fut un repos intellectuel, les couleurs et les formes m'atteignant comme de la musique sans que j'aie à les nommer ou à les interpréter (B. Malinowski, *Journal d'ethnologue*, op. cit., p. 134).*

paradigme en sciences humaines, semble ainsi pouvoir résulter aussi d'une construction littéraire.

b/ Margaret Mead et Gregory Bateson (1935-1939)

L'usage ethnologique du reportage photographique sera développé par Margaret Mead et Gregory Bateson, au cours de leur travail à Bali, où ils réaliseront près de 25000 images, entre 1935 et 1939. Avec un Leica⁵¹⁴, ils ont tenté à cette occasion d'avoir *une pratique scientifique de la photographie, dans leur travail ethnographique (...) [qui] utilise volontairement, consciemment et systématiquement la photographie pour la description ethnographique de Bali.*⁵¹⁵ Cette pratique semble être à l'origine d'une orientation *in situ* et *in visu* de la recherche sur le terrain, et semble devenir un mode spécifique de la pratique de l'enquête d'observation-participante : le regard photographique court-circuite alors en quelque sorte les préjugés du chercheur⁵¹⁶ et permet la découverte inductive de nouvelles hypothèses.⁵¹⁷ A la suite de Malinowski, et reprenant à leur compte le modèle de l'enquêteur de terrain, Mead et Bateson semblent davantage mettre l'accent sur le pouvoir de l'observation visuelle.⁵¹⁸ Mais c'est aussi par les comparaisons entre photographies, qui ne sont possibles par définition qu'après l'expérience de l'enregistrement, que le travail ethnographique s'accomplit. On peut

⁵¹⁴ Le premier ethnologue à utiliser un Leica fut Oscar Barnack.

⁵¹⁵ E. Garrigues, « le savoir ethnographique de la photographie », *op. cit.*, p. 50.

⁵¹⁶ Les intérêts de l'enregistrement photographique sur le terrain sont multiples selon Piette : *stockage d'informations à réutiliser, repérage de la situation, originalité des premières prises de vue d'une situation « étrangère », support de discussion avec un natif et source de nouvelles informations. A cet effet, on a besoin d'une image informationnelle, prise de façon relativement aléatoire et informelle* (A. Piette, « la photographie comme mode de connaissance anthropologique », *op. cit.*, p. 131). Durkheim dit aussi qu'il convient pour le chercheur de se défaire de ses « préjugés » et de ses « prénotions » dès sa première règle de sa méthode sociologique. *Ce problème global est celui des sciences humaines dans leur ensemble, et ne concerne pas particulièrement la photo* (E. Garrigues, *L'écriture photographique, essai de sociologie visuelle, op. cit.*, p. 131).

⁵¹⁷ L'image photographique peut aider à la révélation et à la construction d'une thématique nouvelle jusque là inaperçue ou inimaginée, encore trop intuitive ou mal cernée comme si, de la simple affirmation d'existence, le « sens » ou le « remarquable » aillait jaillir par le rassemblement de plusieurs photographies expressives capables de stimuler une hypothèse de départ ou l'idée d'une corrélation entre différents éléments (soit qu'elles meublent les degrés d'une échelle établie entre deux extrêmes, qu'elles possèdent toutes un trait en commun, ou qu'elles marquent les séquences d'actes successifs de plusieurs phénomènes identiques). La qualité expressive ou « expressionniste » d'une seule photographie peut aussi impulser le choix d'une thématique, en particulier si la prégnance de la photographie proposée est plus grande que la prégnance de l'original et si la polysémie de l'image est réduite au profit d'une seule signification (A. Piette, *op. cit.*, p. 131).

⁵¹⁸ *On interprétait la culture comme un ensemble de comportements, de cérémonies et de gestes caractéristiques, susceptibles d'être enregistrés et interprétés par un spectateur bien formé. Mead alla le plus loin dans cette voie : effectivement, ses capacités d'analyse visuelle étaient remarquables. Le participant-observateur devint la norme de la recherche. Bien sûr, un travail de terrain réussi s'engageait dans le plus grand nombre possible d'interactions, mais un véritable primat était accordé à la vision : l'interprétation se trouvait liée à la description* (D. Céfai, *op. cit.*, p. 271).

dès lors parler d' « images-outils ».⁵¹⁹ Albert Piette souligne ainsi qu'ils ont particulièrement privilégié, à travers les 759 images présentées dans leur livre, une sorte de dialogue entre les images, sur un fond de commentaire général : cette juxtaposition de photographies spontanées, prises au hasard du quotidien, permet *d'une part à chacune de celles-ci de préserver son identité avec une description particulière de son contenu et d'autre part un renvoi de l'une à l'autre sur la même planche ou même d'une planche à l'autre, aidant à visualiser un jeu d'identité et de contraste, à augmenter la lisibilité des images ainsi rapprochées et en même temps à assurer un degré de généralisation implicite comme s'il s'agissait de retenir pour chaque image des informations valables pour l'ensemble.*⁵²⁰ En cela qu'ils font nettement passer l'écrit au second plan de leur ouvrage, Mead et Bateson privilégient la valeur heuristique de la photographie, et soulignent ainsi une démarche plus proche de « l'anthropologie visuelle ».⁵²¹ Les cent planches d'images, contenant chacune de six à onze images, tentent de figurer les comportements des balinais à travers leurs détails. Ainsi, au-delà d'une utilisation de la photographie comme technique au service d'un projet scientifique, Mead et Bateson semblent suggérer un usage de *la photo comme écriture, langage ou expression scientifique.*⁵²² Ils nous mettent en réalité sous les yeux des regroupements d'images qui ont suscité pour eux des interprétations, nous font voir des éléments et des personnages en diverses situations, sous différents angles, et tentent ainsi de nous présenter leur « regard ethnographique » lui-même, conduisant le lecteur au travail d'interprétation qui l'accompagne. En réalité, il semble que le modèle de l' « observation-participante » ne soit pas compris par Mead et Bateson de la même manière que par Malinowski, qu'il n'ait pas la même signification dans les deux cas : alors que le modèle de l'enquête ethnographique développée par Malinowski insistait sur sa « participation » à la vie sociale étudiée ; il semble que ce soit davantage le versant « observation » qui soit privilégié chez Mead et Bateson. De plus, on peut même penser que c'est cette observation (photographique) qui est comprise par eux comme une forme d'action. Cette hypothèse nous

⁵¹⁹ J.-P. Terrenoire parle, dans le travail en sciences sociales, d' « images-outil » (qu'il distingue des « images-objet »). Les « images-outils », selon certaines conditions et certaines modalités, permettent de *saisir, d'analyser, d'expliquer la réalité dans ce qu'elle a de visible* (J.-P. Terrenoire, « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil », *Revue française de sociologie*, Paris, CNRS, 1985, p. 512). Il convient ainsi de souligner que, si le cadrage scientifique opère un tri, il est aussi *soumis à une obligation : celle de justifier les critères qui ont déterminé les choix à la prise de vue. Le chercheur doit pouvoir assigner au cadrage retenu et aux éléments qu'il sélectionne une valeur heuristique en fonction de la problématique qui oriente et délimite sa recherche* (*Idem*, p. 515).

⁵²⁰ A. Piette, *op. cit.*, p. 133.

⁵²¹ E. Garrigues remarque cependant que *l'anthropologie visuelle se focalise essentiellement sur le film et l'image mobile et du coup, néglige la photo* (E. Garrigues, *L'écriture photographique, essai de sociologie visuelle, op. cit.*, p. 130).

⁵²² *Idem*, p. 223.

conduit à imaginer un autre rapport entre la description et l'interprétation : l'interprétation se trouve dans les choix de description opérés lors de la pratique photographique. Le regard photographique change alors aussi de valeur : il devient le lieu même d'une interprétation, ou plutôt d'une dialectique entre expérience et interprétation, par laquelle l'ethnologue participe à une expérience (le regard photographique étant vécu comme contact direct avec les choses mêmes), en même temps qu'il isole, souligne et montre des éléments (à travers les images qu'il produit). Par leur pratique photographique, on peut penser que Mead et Bateson construisent en effet, de manière inductive, une interprétation du terrain, c'est-à-dire, précisément, un regard. Celui-ci émerge ainsi de leur observation-participante, en est l'effet. La prise en compte de l'« observation-participante » conduit en effet à penser que ce regard n'est pas seulement le produit des choix de Mead et Bateson, mais, plus généralement, celui de la situation d'observation dans lesquels ils sont également impliqués.⁵²³ Le regard désigne ainsi l'*observation instruite par la parole des enquêtés et le questionnement de l'ethnologue*.⁵²⁴ L'« observation-participante » peut ainsi être opposée au modèle traditionnel de l'observation expérimentale, que l'on peut désigner comme une « approche en extériorité ».⁵²⁵ Selon la théorie de « l'observation-participante », l'observation ne se pense plus comme l'observation d'un sujet par un observateur.⁵²⁶ Plus précisément, c'est à partir de

⁵²³ *Il n'y a pas d'observation neutre, pur regard qui laisserait inchangés les phénomènes sur lesquels il porte. L'observateur est aussi acteur. Quels que soient les relais par lesquels il s'introduit, il suscite chez ses enquêtés une série de réactions qui vont imprégner la nature des matériaux qu'il obtient. Ce qui lui est dit, ce qui lui est donné à voir n'est jamais dissociable des caractéristiques spécifiques de la situation d'enquête* (O. Schwartz, « l'empirisme irréductible », in N. Anderson, *Le hobo, sociologie du sans-abri*, Paris, Nathan, 1993, p. 271).

⁵²⁴ *Idem*, p. 300.

⁵²⁵ Selon Ruth C. Kohn et Pierre Nègre, ces deux approches constituent deux orientations théoriques extrêmes de l'observation en sciences sociales : l'approche en extériorité de l'observation se caractérise par « la visée objectivante », l'autre par une « référence implicative ». La première *développe des observations dirigées ou des quasi-expérimentations (...) Créer la distance pour mieux appréhender, réduire pour pouvoir saisir, décomposer le complexe en simple, effacer les caractéristiques particulières pour mieux saisir le général et en dégager les lois, s'armer d'outils techniques comme garantie, et adapter l'observateur à l'outil pour éviter toute interférence, partir en quête éperdue d'une nature des choses... Objectiver, dit Y. Barel (1982), « c'est donc hypostasier l'événement en fait, en appauvrissant la signification, en substituant la perception de ce qui est à sa construction intellectuelle, et en distendant le rapport spécifique et personnel de l'observateur à ce qu'il observe »* (R. C. Kohn et P. Nègre, *op. cit.*, p. 135). A l'autre extrémité, avec le modèle de « l'observation-participation », *ce n'est plus le cadrage d'un terrain où un observateur s'exerce à comprendre un observé de l'extérieur, c'est un processus dans lequel des acteurs sont en interaction, dans toute leur épaisseur humaine (...) La réponse de la démarche à visée objectivante consistait à tout faire pour sortir de cette intrication, en distinguant soigneusement les rôles, en créant une distance physique, sociale, conceptuelle. Se situer en référence implicative suppose que l'observateur commence par reconnaître cette participation pour lui-même, non pas simplement selon un mode rhétorique ou conventionnel (...), mais en attention gardée à ses propres fonctionnements* (*Idem*, p. 180).

⁵²⁶ *Il faut, dès lors, « abandonner l'idée – au moins dans son sens naïf – que l'opération fondamentale en science du comportement est l'observation d'un sujet par un observateur. Nous devons lui substituer l'idée que l'opération fondamentale est l'analyse de l'interaction entre les deux, dans une situation où chacun des deux est simultanément observateur pour lui-même et sujet pour l'autre... »* (Devereux, 1980 ; cité par R. C. Kohn et P. Nègre, *op. cit.*, p. 188).

la relation de l'ethnographe à ses enquêtés qu'il convient de comprendre l'observation. Dans cette mesure, c'est l'identification des rôles attribués aux ethnographes dans la situation qui sera décisive.⁵²⁷

c/ Claude Lévi-Strauss et la critique du regard photographique en ethnographie

Claude Lévi-Strauss a également pratiqué le reportage photographique, en particulier lors de ses séjours au Brésil, dès la fin des années trente. *Tristes Tropiques*⁵²⁸ est illustré de nombreuses photographies, représentant les indiens d'Amazonie, leurs rituels, leurs parures ou leurs gestes quotidiens. Il semble cependant accorder une autre valeur au reportage photographique, qui semble renvoyer finalement à une autre conception du travail ethnographique que celle développée par Mead et Bateson. Son utilisation de cette technique semble d'abord liée à une prise de conscience personnelle du caractère fugitif (voire précaire) des situations observées : *je vivais dans ces expéditions une expérience totalement nouvelle. C'était un sujet d'émerveillement dont il fallait que je garde la trace. La photo s'est donc imposée comme une évidence. De manière générale, sur le plan ethnographique, la photo constitue une réserve de documents, permet de conserver des choses qu'on ne verra plus.*⁵²⁹ Devant la nouveauté de ce qu'il vivait, Lévi-Strauss a ainsi investi la photographie d'une fonction de mémoire (laquelle peut aussi s'entendre dans un sens politique et écologique : avec ses images d'Indiens d'Amazonie, Lévi-Strauss témoigne aussi de *l'impérieuse nécessité de préserver ces cultures originales.*⁵³⁰) Mais s'il s'en sert aussi comme technique de documentation⁵³¹, il réfute cependant la valeur scientifique de la photographie : *dès l'invention de la photo, les ethnologues ont compris qu'elle allait devenir pour eux un instrument indispensable. Tous ont fait des photos. Sans méfiance, car ils ne cherchaient à*

⁵²⁷ Puisqu'il n'y a pas d'observation neutre et que les « données » ne sont jamais dissociables des dynamiques à l'œuvre dans la recherche elle-même, il n'y a donc pas d'autre voie pour les comprendre que de suivre réflexivement ce qui se joue dans la relation du sociologue à ses enquêtés, d'identifier les rôles qu'on lui attribue, et de rapporter ce qu'on lui dit ou ce qu'on lui montre à la place momentanée qu'il occupe dans le jeu d'interactions suscités par sa présence. Les matériaux d'enquête doivent donc d'abord être traités comme des effets de la situation d'enquête, et non comme des représentations immédiates d'une réalité « naturelle », antérieure à l'observation (O. Schwartz, *op. cit.*, p. 274).

⁵²⁸ C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, *op. cit.*, 1955.

⁵²⁹ C. Lévi-Strauss, cité par E. Garrigues, *L'écriture photographique, essai de sociologie visuelle*, *op. cit.*, p. 110.

⁵³⁰ E. Garrigues, « quelques réflexions à partir des photographies de Claude Lévi-Strauss et d'un entretien avec lui », *L'Ethnographie* n° 109, *op. cit.*, p. 73.

⁵³¹ Dans un but scientifique, les photographies des Indiens d'Amazonie condensent et synthétisent une bonne part de la connaissance du savant (*Idem*, p. 74).

obtenir que des documents...⁵³² Considérant l'image photographique comme un simple document⁵³³, il considère que *l'on peut faire dire trop de choses à une photo. Elle est trompeuse par nature.*⁵³⁴ Aussi, ne fait-il pas reposer ses enquêtes ethnologiques sur le reportage photographique, et privilégie l'étude structuraliste des cultures qu'il étudie. Il dénonce même la place donnée à cette technique dans le travail de Mead comme « une illusion ».⁵³⁵ C'est plus précisément l'instantané qui serait trompeur selon lui, dans la mesure où il est extrait/coupé du continuum temporel qui lui donne son sens.⁵³⁶ Emmanuel Garrigues remarque alors que l'image arrêtée d'un film (un photogramme) n'a rien à voir avec un instantané photographique.⁵³⁷ Selon cet auteur, il faut ensuite reconnaître que Lévi-Strauss n'admet pas qu'il puisse y avoir une maîtrise de la technique photographique⁵³⁸, permettant de capturer « l'instant décisif », qui évoque un avant et un après. Enfin, Emmanuel Garrigues souligne que le photographe-ethnologue ne se contentera pas en général de photographier un instantané.⁵³⁹ Plus fondamentalement, il nous semble que Lévi-Strauss exprimait, par cette critique de l'instantané, un des enjeux du « regard ethnographique », qui, par vocation, veut exprimer l'action et la vie. Cette dimension, que l'on pourrait décrire comme « l'idéal

⁵³² C. Lévi-Strauss, cité par E. Garrigues, *op. cit.*, p. 110.

⁵³³ Dans une remarque adressée à A. Breton, il insiste sur la nécessité d'opposer le document à l'œuvre d'art, le premier étant le *produit brut de l'activité mentale* et la seconde consistant toujours *en une élaboration secondaire* (C. Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993, p. 140).

⁵³⁴ C. Lévi-Strauss, in A. de Gaudemar, "le Cru et le Vu", entretien paru dans *Libération* du 20/10/1994.

⁵³⁵ *Est née cette idée, surtout aux U.S.A., que la photographie allait permettre d'aller au plus profond de l'ethnologie, plus que n'importe quel moyen. On s'est dit qu'on découvrirait par la photo ce qu'on ne voyait pas autrement. Sous l'impulsion de Mead, par exemple, on s'est mis à photographier Bali sous toutes les coutures. Je pense qu'il s'agissait d'une totale illusion... La photographie n'est qu'un moyen admirable pour l'ethnologue, mais qui permet à ce dernier de voir tout ce qu'il a envie d'y mettre (Ibidem).*

⁵³⁶ *La photo est trompeuse par nature, parce qu'il s'agit d'un instantané, et que celui-ci est dépourvu de sens si n'intervient pas ce qui se produit juste avant et juste après. Filmez des acteurs en proie à de grandes émotions, et faites des photogrammes : il est extrêmement difficile, à la seule vue de ces plans fixes, de déterminer la nature de l'émotion exprimées par ces acteurs (Ibidem).*

⁵³⁷ *Les documents obtenus dans un cas comme dans l'autre n'obéissent pas du tout à la même logique de composition ni au même langage. (...) Dans un cas (le film), l'unité de composition va être la séquence, la scène (par comparaison avec le théâtre), ou encore la phrase (par comparaison avec le langage) ; dans l'autre (la photo), l'unité de composition va être le ça-a-été instantané, un instant précis et immobilisé, une fraction de seconde fixée, le geste d'un acteur ou un instant précis et choisi d'une scène (par comparaison avec le théâtre), ou encore le mot (photo banale), ou mieux le concept (photo forte). (...) les intentions du praticien, dans chaque cas, ne sont pas du tout de même nature. Et, du coup, ce qui est montré n'a pas du tout le même sens et c'est ça qui compte dans un cas comme dans l'autre (E. Garrigues, *L'écriture photographique, essai de sociologie visuelle, op. cit.*, p. 121).*

⁵³⁸ Il admirait davantage la peinture et ne considérait pas, à de rares exceptions, qu'il puisse y avoir un art photographique.

⁵³⁹ *Un ethnographe-photographe qui veut enregistrer des objets ou des pratiques techniques va observer précisément d'abord ; s'il s'agit d'objets, il peut les prendre à la pose et sous plusieurs angles, il peut établir un répertoire par objet ; il peut les re-photographier, s'il trouve les premiers essais insuffisants. Il y a toute une plasticité dynamique qu'il va s'efforcer d'avoir et qu'il va réfléchir, délibérément. Contrairement à ce que semble croire Lévi-Strauss, il ne va pas se contenter de photographier un instantané, en une fois, un objet. La photo a infiniment plus de possibilités, heureusement (E. Garrigues, *L'écriture photographique, essai de sociologie visuelle, op. cit.*, p. 129).*

ethnographique », semble en définitive être à l'origine même du reportage ethnographique et être une des caractéristiques essentielles qui distingue le « regard ethnographique » du « regard documentaire ». Là où le regard documentaire semble vouloir réaliser un « état des lieux » de la réalité sociale, le regard ethnographique semble viser principalement la compréhension de l'activité de la vie sociale. Là où le regard documentaire ménage une forme de distanciation par rapport à ce qu'il observe, le regard ethnographique recherche une proximité avec l'observé. Si Lévi-Strauss semble vouloir se préserver d'une dimension subjective en ethnographie⁵⁴⁰, il semble que ce soit finalement à cause de son option structuraliste. Pourtant, les sciences de l'observation de l'homme semblent avoir nécessairement une dimension autobiographique, impliquant, comme l'acte photographique, *la présence d'un sujet-photographe dans une expérience engagée*.⁵⁴¹ Les milliers de photographies de Malinowski constituent ainsi *un véritable journal de terrain visuel*⁵⁴², mais peuvent aussi nous montrer à la fois *ce que l'œil a vu et quel est cet œil*.⁵⁴³ Et, à côté de leurs valeurs de témoignage, comme il l'a bien compris, les photographies de Lévi-Strauss nous renvoient toujours à sa présence et à son regard personnel.⁵⁴⁴ Si l'ethnographie repose essentiellement sur un rapport humain⁵⁴⁵, c'est l'ajustement de cette relation, donc du « regard ethnographique », qui est décisif dans le reportage ethnographique. Emmanuel Garrigues remarque ainsi, qu'étant une relation partagée entre l'ethnologue et ceux qu'ils étudient, la relation ethnographique n'exclut pas les sentiments réciproques entre l'observateur et l'observé.⁵⁴⁶ Par ailleurs, il remarque aussi que le travail d'écriture de l'ethnologue n'exclut pas une part d'expression personnelle, voire une part de fiction, une *part constructive*

⁵⁴⁰ *La réserve essentielle qu'il émet à l'égard d'une utilisation ethnographique et scientifique possible de la photographie, c'est sa dimension trop fortement subjective et imaginaire* (E. Garrigues, « quelques réflexions à partir des photographies de Claude Lévi-Strauss et d'un entretien avec lui », *op. cit.*, p. 73).

⁵⁴¹ A. Piette, *op. cit.*, p. 133.

⁵⁴² E. Garrigues, « le savoir ethnographique de la photographie », *op. cit.*, p. 40.

⁵⁴³ *Idem*, p. 30.

⁵⁴⁴ *Chacune de ses photographies est comme un regard personnel saisi et fixé. A ce moment là, les photographies renvoient à des contenus différents suivant la direction et l'intention du regard* (E. Garrigues, « quelques réflexions à partir des photographies de Claude Lévi-Strauss et d'un entretien avec lui », *op. cit.*, p. 73).

⁵⁴⁵ *L'ethnologie comme pratique est un rapport humain qui met en jeu des conditions, des composantes et des contraintes qui sont aussi indispensables et pertinentes que celles qui président à l'établissement du rapport analytique en psychologie individuelle* (S. Tornay, *op. cit.*, p. 99).

⁵⁴⁶ *Dans Tristes Tropiques, on découvre un témoignage direct sur cette spécifique relation à l'autre qu'est le terrain de l'ethnographe et que cette relation n'exclut pas la tendresse ni la réciprocité de cette tendresse (...) C'est une des spécificités et une des richesses de la photographie que de pouvoir exprimer aussi toute une variété de sentiments et de valeurs subjectives qui vont aussi bien de l'implication du chercheur dans son travail qu'à l'expression d'un certain plaisir* (E. Garrigues, « quelques réflexions à partir des photographies de Claude Lévi-Strauss et d'un entretien avec lui », *op. cit.*, p. 74).

*d'imaginaire (...), un travail à faire à partir de soi*⁵⁴⁷, qui y est plus prégnant que dans d'autres sciences, qui sera souligné notamment par Michel Leiris dans *L'Afrique fantôme*.⁵⁴⁸

d/ La valeur du regard photographique en ethnologie

En conclusion, le reportage ethnologique partage avec le reportage de « style documentaire » une même attention à l'ordinaire du quotidien, une tendance à constituer des collections et un désintéret pour une photographie artistique. Mais, en tant que pratique de terrain, le reportage des ethnologues semble se distinguer à la fois du reportage de presse (qui vise la construction d'un récit en images) et du reportage de « style documentaire » (qui développe une « vision d'auteur » et une neutralité distanciée) : il cherche plutôt à établir une relation compréhensive, en s'ajustant sans cesse. Le regard développé dans le reportage ethnographique peut occuper différentes places dans le projet ethnologique plus général du scientifique (impliquant explications et interprétations) dont il est indissociable : il peut n'avoir qu'une visée documentaire (Claude Lévi-Strauss), il peut être à l'origine d'une réorientation de l'enquête de terrain (Bronislaw Malinowski), il peut être investi d'une valeur heuristique et constituer l'essentiel de la connaissance ethnologique (Margaret Mead et Gregory Bateson). Dans cette dernière perspective, la photographie peut être considérée, avec Emmanuel Garrigues, comme une ethnographie à part entière.⁵⁴⁹ Pensé avant tout comme rapport humain et interaction entre l'observé et l'observateur, le reportage photographique vise alors la saisie compréhensive de l'activité même de la vie sociale, et l'ethnologue, engagé dans ces rapports interindividuels, ne pratique jamais une « pure description ».

⁵⁴⁷ *Idem*, p. 72.

⁵⁴⁸ M. Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, 1934 ; cité par E. Garrigues, *idem*, p. 69.

⁵⁴⁹ *Ce que l'œil ne sait pas voir ou n'a pas le temps d'enregistrer, elle [la photographie] le peut. Elle va même jusqu'à prendre de l'avance sur lui car il va découvrir grâce à elle beaucoup de choses et sens qu'il n'a fait que regarder mais n'a pas eu le temps de vraiment voir. Lévi-Strauss la réduit à un imprécis bloc-notes, alors qu'elle peut aider à construire une vision et un sens. Pendant qu'il [Lévi-Strauss] va longuement dessiner un objet sous un seul angle, le photographe, lui, va multiplier les prises de vue, comme un carnet de croquis et ce travail minutieux va l'obliger à passer de l'ethnographie à l'ethnologie car cela va l'obliger à réfléchir pour comprendre* (E. Garrigues, *L'écriture photographique, essai de sociologie visuelle, op. cit.*, p. 129).

3.2. L'acte photographique comme paradigme critique (années 1980)

Si les années 1970 marquent la fin d'une certaine « photographie d'information », face à une hégémonie du direct télévisuel, elles ont également contribué à l'apparition de nouvelles pratiques du reportage photographique, hors d'une diffusion médiatique par la presse illustrée. La crise de la photographie d'information s'accompagne d'une réorganisation de l'économie de l'information visuelle, mais favorise aussi le développement de postures qui se distinguent d'une photographie-témoignage. Suite à cette crise du modèle photo-journalistique, les années 1980 voient par ailleurs se développer un ensemble de nouvelles procédures de légitimation de la photographie comme objet culturel. Que ce soient des approches théoriques de la photographie ou la création de structures institutionnelles autour de la celle-ci, de nombreuses initiatives tendent alors à lui donner un nouveau statut sur le plan culturel.⁵⁵⁰ Cette nouvelle reconnaissance de la photographie semble plus généralement liée à l'affaiblissement du modèle d'une photographie utilitaire (définie autour de la photographie d'information, mais aussi de ses usages documentaires), autant qu'à la recherche de nouveaux lieux pour sa diffusion (en dehors de la presse). Mais la reconnaissance de la photographie ne se limite pas à une valorisation des images, et c'est plus généralement l'idée même du dispositif photographique qui tend à devenir un paradigme théorique autour duquel de nombreuses pratiques s'organisent. Si c'est d'abord dans les relations de la photographie et de l'art contemporain que cette référence à un paradigme du « photographique » s'affirme, il faut aussi reconnaître que l'ensemble des pratiques ne se réduit pas au seul domaine artistique. De surcroît, pour l'art contemporain, ce paradigme possède avant tout une fonction critique et le recours à cette idée du « photographique » n'aboutit pas ainsi nécessairement à une photographie artistique. L'analyse théorique du photographique se développe alors principalement à partir des caractéristiques du processus d'inscription de l'image argentique, définie comme un indice par le sémiologue Charles Sander Peirce, et dont Rosalind Kraus dégage les conséquences théoriques pour penser la photographie comme dispositif et comme mode spécifique d'inscription, au-delà de la seule théorie de l'image photographique. Les années 1980 semblent ainsi marquées par des problématiques critiques qui, en insistant sur la

⁵⁵⁰ Dominique Baqué dresse ainsi une liste non exhaustive des musées qui s'ouvrent progressivement à la photographie et des créations d'institutions vouées à la photographie qui voient le jour dans les années 1970 et 1980, in *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Editions du Regard, 1998, p. 322. On pourra également se reporter, pour une chronologie de ces institutions culturelles de la photographie, au texte de Christian Gattinoni, *la photographie en France, 1970-1995*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 1996, 89 pages.

place du processus photographique, peuvent donner une nouvelle signification à l'idée de « regard photographique ». Celui-ci cesse par ailleurs d'être la seule propriété des photographes, pour devenir une catégorie théorique à part entière et dont les interprétations varient selon les démarches et les champs communicationnels où le photographique est mobilisé / considéré. Les regards photographiques qui se développent dans les années 1980 laissent ainsi apparaître une grande diversité dans les modes de référence à l'idée du photographique, qui apparaît en définitive comme un opérateur théorique. Ceux-ci ne singularisent plus seulement autour de thématiques ou de sujets photographiques, mais s'appuient sur des démarches et permettent des postures critiques. En tant que projets mis en œuvre, les regards semblent désormais dépasser l'affirmation des seules qualités spécifiques du médium, pour mettre en scène (ou en perspective) la notion d'acte photographique.⁵⁵¹ Pour de nombreux artistes, la photographie cesse d'être une technique de représentation, et permet une présentation du réel lui-même. Ce sont les territoires de la photographie eux-mêmes qui sont désormais interrogés par ces regards photographiques.

Notre présentation de ces regards photographiques sera nécessairement incomplète, tant les problématiques sont nombreuses. Nous avons surtout cherché à mettre à jour les niveaux de signification à partir desquels ils peuvent s'identifier (ou être identifiés) et instituer des postures anthropologiques dans le monde de la culture à la fin du XX^e siècle. Les regards apparaissent ainsi comme des expériences construites qui mettent en évidence des régimes d'existence, des formes d'humanité lisibles et identifiables. Ils apparaissent comme autant de démarches qui ne se confondent pas avec les images produites, et ne renvoient pas au seul domaine de la photographie.

3.2.1- Crise et évolutions de la photographie d'information

« La crise de la photographie d'information » évoque d'abord la disparition, à partir des années 1970, des grands titres de la presse illustrée, tels que *Life* ou *Look*. Il s'agit donc en premier lieu d'une crise économique, qui prive alors la plupart des photographes de presse de

⁵⁵¹ Au-delà du médium photographique, la notion d' « acte photographique » permet de prendre en compte les rapports entre trois « pôles » du dispositif photographiques que sont : le réel, le médium et le photographe lui-même. Gilles Mora précise ainsi : *il nous a paru que la photographie pouvait, depuis une cinquantaine d'années, inscrire ses pratiques dans trois directions qui parfois se recoupent, se chevauchent, mais toujours dessinent chez le photographe un projet dominant (...) Soit le travail sur le médium s'offre comme l'enjeu premier de la pratique photographique, soit le réel devient transitif à l'objectif photographique pour s'offrir dans l'illusion de la transparence, soit le photographe tire à lui l'acte photographique dans la modernité des tentatives photobiographiques* (G. Mora, *L'acte du photographe*, Paris, Contrejour / Frac Aquitaine, 1985).

commandes et de débouchés pour leurs productions. Cette crise est d'abord liée à la généralisation des directs télévisuels, qui a commencé lors de la guerre du Vietnam et qui a véritablement pris de court la plupart des photoreporters. Toutefois, si, à compter de la guerre du Liban des années 1970, elle n'a plus son rôle (devenu classique depuis 1930) de « révéler » l'actualité en images, la photographie de presse ne disparaît pas pour autant, et il convient mieux de parler d'« adaptation » aux nouvelles conditions du marché de la presse.⁵⁵² Bien plus, le conflit vietnamien a suscité des vocations de photoreporters et le nombre des photojournalistes a doublé durant les années 1970, aux Etats-Unis comme en Europe.⁵⁵³ S'il faut parler d'une « crise de la photographie d'information », il semble que ce soit alors davantage en tant que disparition d'un modèle théorique, reposant sur la fonction utilitaire de témoignage de la photographie de presse, qui avait dominé avec le photoreportage et le photojournalisme depuis les années 1930. Mais ce qui disparaît, c'est bien plus « l'efficacité » et le rôle prééminent du photographe de presse dans le concert des médias d'information visuelle, plutôt que le mythe du photoreporter, qui continuera d'inspirer des regards, c'est-à-dire des postures comme des projets photographiques. Dans les années 1970, se développe donc un « nouveau paysage » de l'information, qui se caractérise, pour les photographes, par une concurrence de la télévision, un contrôle de plus en plus fort des terrains de l'information (en amont), et de nouvelles politiques de l'image au sein des magazines (en aval). L'économie de l'information se redéfinit alors autour de la télévision ; elle conduit la presse à rechercher le sensationnel, plus que le témoignage.

Les années 1970 voient également se former de nouvelles agences, telle Gamma à Paris, qui prouve, par son rapide succès, qu'il y a encore de la place pour un photojournalisme *fait de risque, de rapidité et de débrouillardise*.⁵⁵⁴ Mais la photographie d'information évolue alors aussi vers une photographie d'auteur, revendiquant des démarches personnelles, comme c'est le cas avec l'agence Viva.⁵⁵⁵ Créée en 1972, cette agence s'oppose alors directement aux principes du photojournalisme pratiqué par les membres de Gamma, en privilégiant *un autre regard sur des événements « maltraités »*.⁵⁵⁶ Elle donne notamment une place importante à la

⁵⁵² Voir Michel Guérin, *Profession reporter, op. cit.*, pp. 12-13.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ L'agence Viva rassemblait Hervé Gloaguen, François Hers, Guy Le Querrec, Claude Raymond-Dityvon, Martine Franck, Richard Kalvar et Alain Dagbert.

⁵⁵⁶ M. Guérin, *op. cit.*, p. 197.

vie quotidienne.⁵⁵⁷ La démarche des photographes de Viva s'opposait à la neutralité habituelle du reportage photographique et voulait privilégier le témoignage personnel d'un monde social.⁵⁵⁸ Au-delà d'un terrain d'investigation *résolument antispectaculaire et anti-événementiel*⁵⁵⁹, cette agence de photographes cherchait à promouvoir une autre approche du reportage photographique, qui insistait sur des regards d'auteurs.⁵⁶⁰ A la différence de la course au scoop, c'est la recherche d'une autre pratique de la photographie d'information, privilégiant un traitement plus en profondeur, qui était l'enjeu de Viva : *s'attacher à des sujets visuellement pauvres pour les transcender et fabriquer un autre type d'actualité*.⁵⁶¹ Comme le remarque Gilles Saussier, *en privilégiant la durée plutôt que la vitesse et le quotidien plutôt que l'actualité, ces photographes (...) avaient renouvelé l'éthique et la pratique du reportage en se démarquant des automatismes du photojournalisme dictés par l'actualité événementielle*.⁵⁶² Se démarquant du seul « métier », ce groupe de photographes ne survivra d'ailleurs pas longtemps aux paradoxes auxquels il était confronté.⁵⁶³ Ce groupe reste néanmoins représentatif d'une évolution qui s'est opérée parmi les photographes de presse dans les années 1970. Les photographes de Viva étaient considérés (et se considéraient) tout à la fois comme des « informateurs » et comme des « artistes » (deux statuts qui étaient jusque là antinomiques pour la plupart des photographes), et ne semblaient pas réellement vouloir choisir entre ces deux statuts.⁵⁶⁴ Ils avaient particulièrement conscience des frontières qui séparent le monde de la photographie d'illustration du monde de la fiction (en tant que

⁵⁵⁷ Michel Guérin citant François Hers : *nous avons deux repères. Parler de la France de l'après-mai 68 et s'intéresser à la vie quotidienne. Je ne me sentais pas concerné par le Vietnam, mais par les comportements humains de 'ma' société. (...) On nous disait : 'La France n'est pas photogénique.' Je trouvais ça insupportable, renchérit Guy Le Querrec (...) le voisin peut aussi être formidable. C'était un retour à la simplicité, plus le sentiment qu'on démocratisait l'acte de photographier (Ibidem).*

⁵⁵⁸ *Nous avons défini trois axes, explique Guy Le Querrec : nous ne sommes pas des fabricants de preuve. Nous revendiquons le droit à notre propre poésie. La photographie est le point de départ d'un imaginaire. Ce n'était pas évident, à l'époque, de revendiquer ces principes. Nous insistions sur l'ambiguïté de l'information photographique. Enfin, nous voulions témoigner sur un monde social (Ibidem).*

⁵⁵⁹ *Ibidem.*

⁵⁶⁰ Une autre originalité de l'agence Viva consista dans la réalisation d'un reportage commun à tous les photographes, qui aboutit au livre *Familles en France*. Ce reportage, réalisé en 1973 sur une durée de cinq mois, bien qu'il ne soit pas publié dans la presse française, est diffusé dans de nombreux pays étrangers et fait de Viva une référence pour toute une génération de photographes.

⁵⁶¹ G. Saussier, « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n° 71, Paris, Le Seuil, 2001, p. 311.

⁵⁶² *Ibidem.*

⁵⁶³ Le premier de ces « paradoxes » est que Viva était constituée comme une agence de presse, mais n'acceptait pas les rythmes de travail du photojournalisme. Le second paradoxe vient du fait que Viva cherchait à développer des travaux qui relevaient à la fois d'une logique de l'information et d'une logique de l'art.

⁵⁶⁴ Dans son livre *Récit*, le photographe François Hers souligne ainsi à propos de cette époque où il était membre de Viva : *j'étais considéré comme un informateur et mis dans une situation d'artiste* (F. Hers, *Récit*, Paris, Herscher, 1983, p. 6). Tout au long de ce livre, il nous fait part de ses réflexions sur la fonction du photographe : *pour moi, c'est quelqu'un qui ne sait pas pourquoi il fait des photos, qui poursuit une expérience intérieure, qui navigue sur une mer d'inconscient et qui se donne des repères, pour organiser son action, pour maîtriser son angoisse* (Idem, p. 8).

création, mais aussi en tant qu'image séparée du réel) et ont exploré le passage de l'un à l'autre.⁵⁶⁵ Plus généralement, ils s'interrogeaient alors sur la fonction de la photographie dans la société, sur la manière dont les images sont présentées comme sur le rôle du photographe et sur la signification du regard photographique. Centrée sur leur expérience vécue et leur propre situation de photographe (face à l'univers de la presse et à ses modes de fonctionnement), leur regard s'attache à des sujets qui semblent extrêmement « anodins », à des sortes de « non-scènes », où rien ne semble se passer. Mais, par là-même, « l'authenticité du quotidien » peut apparaître. C'est alors précisément ce caractère « anodin » de leurs sujets qui donne aux regards de Guy Le Querrec ou de François Hers⁵⁶⁶ leur valeur d'acte et qui met en perspective leur décision de photographier comme un acte vivant.⁵⁶⁷ Le regard semble ainsi être investi chez eux d'une intention autocritique, d'un questionnement sur son rôle. Indirectement, ils s'interrogent sur la manière dont une expérience personnelle peut s'y inscrire malgré les valeurs traditionnelles qui l'encadrent.⁵⁶⁸ Au-delà d'une meilleure appréhension de leur sujet, c'est aussi une meilleure compréhension d'eux-mêmes que ces photographes semblent avoir cherché dans leurs reportages.⁵⁶⁹

⁵⁶⁵ A l'occasion d'une de ses « crises » avec le monde de la presse en 1975, François Hers précise : *une semaine après, quand la photo est parue, j'ai constaté qu'elle servait plutôt à justifier l'appel de l'archevêque. On ne se demandait pas si son appel était fondé, ni si les moyens utilisés étaient légitimes. J'ai décidé d'interrompre toute collaboration avec la presse. J'ai repris depuis. La photo, je l'ai mise sur un mur de musée, blanc, sans commentaire, en agrandissement géant. C'était une manière pour moi de faire exploser la convention du format 30 x 40, celui de la presse. Je n'acceptais pas la double page de magazine, cette fausse possession de l'information. Je voulais ôter au spectateur toute prise sur l'image. L'agrandissement géant et la verticalité du mur transforment le rapport physique à l'image. Ce n'était plus du tout l'illustration d'une actualité, la justification d'une légende, c'était devenu une fiction. Aujourd'hui, le musée est un des supports pour la photographie de reportage. C'est évidemment un paradoxe. De toute façon, on ne peut pas militer avec des images, ni même faire respecter ses convictions. On peut être sûr que l'image remise à la presse sera utilisée n'importe comment, et souvent pour illustrer le contraire de ce qu'elle veut dire pour le photographe (Idem, p. 12).*

⁵⁶⁶ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 40.

⁵⁶⁷ Dans le cas de François Hers, cette « décision » n'est pas à confondre avec une délibération rationnelle. Son regard photographique semble bien plutôt soutenu par un instinct, comme l'évoque le passage cité précédemment. Il établit ainsi une relation particulière avec les gens et les choses qu'il photographie, qui tient plus de la réaction que de l'action réfléchie.

⁵⁶⁸ François Hers est très conscient des attentes qui « pèsent » en quelque sorte sur son regard photographique, lorsqu'il écrit : *fonctionnelle comme l'architecture peut l'être, la photographie publicitaire m'a donné le goût de définir ce que je veux dire et de savoir comment. Je fais de la photographie de presse parce qu'elle joue sur le réalisme. Le photojournalisme ne met pas en scène le vide, de fausses situations, comme la publicité, encore que certaines picture-stories le fassent, mais l'aventure ne va pas très loin. Le reporter ne peut ignorer que ses choix doivent alors s'adapter aux besoins d'un lecteur-type qui a été fabriqué par des financiers. Les possibilités d'une expérience personnelle sont restreintes quand on sait que ses images doivent cadrer avec les idées reçues (Idem, p. 76). Face à une idée du reporter comme « chasseur d'image », disponible au pur événement photographique (et, en définitive, comme individu qui n'est engagé dans aucune histoire), il affirme la nécessité de partir de son expérience individuelle : j'essaie de ne pas travailler sans éprouver la nécessité de le faire. Je peux passer des mois sans faire de photos (...) D'une part, j'affirme des sujets et j'y plie mon langage ; d'autre part, je fais le récit de ma propre histoire. Cette contradiction est indispensable, crée le mouvement (Idem, p. 108).*

⁵⁶⁹ En ce qui concerne François Hers, bien que le récit qu'il fait de sa pratique du reportage semble se mêler à l'histoire de sa vie, comme s'il s'agissait d'une « quête photographique », cette recherche d'identité se situe sans

Cette recherche d'une pratique alternative du photojournalisme, se distinguant du seul témoignage de l'événement, a pu cependant aboutir à une caricaturale « photographie humanitaire », où le temps passé sur le terrain n'est pas nécessairement à l'origine d'une analyse ou d'une démarche plus approfondie. La plupart du temps, les photographes développent en fait une thématique prédéfinie⁵⁷⁰ et se contentent de « clichés ». De surcroît, la place de l'image y étant de plus en plus standardisée, la presse ne valorise ce type de reportage de fond qu'à travers quelques « héros », tel Sebastião Salgado.⁵⁷¹ L'image du photoreporter permet alors à la presse d'entretenir *les apparences minimales de la respectabilité et encouragent les émotions populaires moralement légitimes*.⁵⁷² La « photographie humanitaire » peut ainsi apparaître comme le produit d'une industrie, qui entretient consciemment le mythe du photoreporter.⁵⁷³ Si l'ère du direct télévisuel (et de l'information continue) a conduit la photographie de presse à se dégager du modèle photojournalistique, il est également intéressant de noter, avec Michel Poivert, que l'on assiste à partir des années 1980 à une *transformation des codes visuels de l'image de presse*.⁵⁷⁴ Celle-ci s'illustre par le développement de styles photographiques reconnaissables⁵⁷⁵, comme par la

cesse aussi par rapport à l'histoire de la photographie en général et par rapport aux traditions photographiques. Par exemple, lorsqu'il parle du reportage « Familles en France », il affirme ainsi : *nous étions très loin de l'exposition de Steichen au MOMA, « The Family of Man ». Mais nous avons créé une autre mythologie, faite de stéréotype photographique : l'authenticité du quotidien, le regard libre sur sa propre culture. Le poids de la tradition était très fort. Par manque d'analyse, nous sommes restés dans les fonctionnements traditionnels, nous n'avons pas trouvé un usage vraiment nouveau de nos photos* (Idem, p. 105).

⁵⁷⁰ Les sujets du photoreportage procèdent, le plus souvent, d'un pur exercice d'accumulation de documents visuels et d'une autoglorification de la part du photographe du temps passé sur le terrain : nombre de pays visités, nombre de kilomètres parcourus, nombre d'années de travail... Ils ne nous apprennent généralement rien que nous ne sachions déjà : il y a de moins en moins de gens qui travaillent de leurs mains, de plus en plus de pauvres, d'amputés, de déplacés... A l'usage, la posture du photographe humanitaire s'adonnant à des sujets de longue haleine m'est progressivement apparue encore plus héroïque que celle du photographe de guerre. En choisissant de demeurer des mois et de photographier en noir et blanc là où la logique économique des médias commande habituellement de rester quelques jours pour faire de la couleur, le reporter de fond multiplie les obstacles. Il ne se contente plus de surmonter des situations de danger et de tension extrêmes, mais cherche aussi à se démarquer des conditions d'exercice ordinaires de la profession. Sa motivation inavouée est l'autoglorification par accumulation d'épreuves. Comme dans les rites d'initiation, sujet de fond et lignes de front sont, dans le reportage, les prétextes symboliques qui permettent aux jeunes reporters, hommes ou femmes, de s'étalonner, et de prouver leur valeur - abnégation, courage, endurance, compassion... (G. Saussier, *op. cit.*, p. 311).

⁵⁷¹ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 40.

⁵⁷² Idem, p. 312.

⁵⁷³ De guerre ou humanitaire, le reportage participe à présent, au même titre que leurs bonnes œuvres et leurs activités de sponsoring, de la politique d'image de marque des grands médias. L'expression, couramment employée dans les agences photographiques, de vitrine du staff indique à quel point les plus engagés (et les plus exposés physiquement) des photoreporters valent désormais, aux yeux de leurs employeurs, moins pour leurs photographies que pour leur personnage : ils remplissent une fonction non plus véritablement économique ou d'information mais avant tout de représentation (Idem, p. 313).

⁵⁷⁴ Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p. 44.

⁵⁷⁵ Gilles Saussier remarque également que certains photographes de presse semblent ainsi développer des effets, reconnaissables au premier coup d'œil, à l'instar des photographes de mode ou de publicité, sorte de « marque de fabrique », qui sont en définitive des « hyperformes » qu'ils appliquent en toute occasion, et qui assurent aux

tentation vers une « photographie d'histoire ».⁵⁷⁶ Ces tendances reflètent une évolution de la conscience du photoreporter, s'émancipant de la seule tâche de documenter des événements et revendiquant son statut d'auteur, mais aussi une valorisation « culturelle » de la photographie. Récompensée par des prix (comme le Prix Pulitzer ou le World Press), cette « photographie d'histoire » institutionnalise un regard esthétisant au sein de la production de presse et se caractérise par l'abandon de l'impératif formel de l'instantanéité.⁵⁷⁷ Paradoxalement, cette volonté de construire des images qui résument la totalité de l'événement, tend aussi, par les références picturales qu'elles mettent en jeu, à faire se ressembler les conflits et à faire disparaître les particularités des événements dans un traitement esthétique exacerbé.⁵⁷⁸ Pour Gilles Saussier, *ainsi s'entretient le bégaiement visuel de l'histoire par la reproduction de figures de rhétoriques invariables, au premier rang desquelles on trouve la véritable image de guerre du Vietnam ou l'image de la douleur, version mater dolorosa en fichu, à l'occasion de funérailles.*⁵⁷⁹ Enfin, cette critique de la photographie d'information est également parallèle, à une *remise en cause interne du fonctionnement de l'information en images* par l'art contemporain, qui vise une critique des médias dans les années 1980.⁵⁸⁰ Si le paradigme de « l'instant décisif » comme le modèle du « récit en images » sont ainsi remis en cause par la plupart des photographes de presse, ces évolutions de la photographie d'information laissent en définitive apparaître selon nous une valorisation culturelle du « regard du photoreporter », qui devient un mythe entretenu par les diffuseurs (édition, presse, festivals...) dans leurs pratiques commerciales.

auteurs et aux commanditaires la garantie de pouvoir, dans tous les cas, obtenir une image d'une personne ou d'une situation (G. Saussier, *op. cit.*, p. 319).

⁵⁷⁶ La notion de « photographie d'histoire » désigne pour Michel Poivert une photographie construite et allégorique comparable au genre que fut la « peinture d'histoire » à l'âge classique. *La Madone algérienne* de Hocine en 1998 (*cf.* notre illustration, annexe 1, p. 41) ou *La Pietà du Kosovo* réalisée par Georges Méryllon en 1990 sont ainsi des images de presse qui sollicitent des références culturelles de la part du spectateur. Selon lui, *l'enjeu est bien de fabriquer de nouvelles icônes en empruntant des modèles de construction iconographique qui concilient les codes historiques de la photographie (instantanéité, cadrage, etc.) avec ceux de la pose héritée du théâtre, de la peinture ou bien encore de la sculpture* (*Idem*, p. 48).

⁵⁷⁷ *Idem*, p. 49.

⁵⁷⁸ Le reporter Laurent van der Stockt s'interroge d'ailleurs : *pourquoi cette manie de l'image « forte » dans laquelle il y a tout, qui tend forcément à tout niveler, à faire ressembler la pleureuse algérienne à la pleureuse du Kosovo ou de Tchétchénie ? (...) On crée des symboles comme « les pleureuses du World Press ». Au lieu de les faire exister, on les assassine une deuxième fois, et, dans une société baignée d'images, comment interpréter cette logique ? Si les éditeurs pensent que c'est ce qui plaît aux lecteurs, alors c'est une logique commerciale et tout est clair* » (*in* Yann Morvan, *op. cit.*, p. 72.)

⁵⁷⁹ G. Saussier, *op. cit.*, p. 309.

⁵⁸⁰ M. Poivert, *op. cit.*, p. 44.

3.2.2- De la mise en scène de l'acte photographique (Denis Roche et Raymond Depardon) au « photobiographique »

A la suite de Roland Barthes et de son ouvrage *La chambre claire*, publié en 1980, de nombreux auteurs s'interrogent sur la nature de la photographie. Mais, alors que l'interrogation de Barthes portait principalement sur l'expérience phénoménologique que l'on peut faire face à une image photographique, la plupart des auteurs qui l'ont suivi développent une approche plus globale sur la nature logique du signe photographique et sur les conditions de production d'une telle image. Dans *La chambre claire*, dont l'importance théorique reste majeure en cela qu'il attire l'attention sur la possibilité de faire de la photographie un objet théorique, Barthes décrit la conscience qu'il entretient, sous l'angle d'une « phénoménologie désinvolte », avec une photographie de sa mère. Il découvre alors que cette image exprime phénoménologiquement un « ça a été », qu'il généralise comme le savoir associé à toute photographie. Au-delà d'un *studium*, qui désigne le savoir qu'elle me communique, l'image photographique possède aussi un *punctum*, par lequel elle me touche et m'affecte. Dans la filiation de *L'Imaginaire* de Sartre, il s'agit pour Barthes d'établir que c'est la conscience même du sujet qui est interpellée dans une véritable « aventure ». *L'aventure qui se joue entre une image et un sujet, aussi imprévisible que bouleversante, et qui vient « pointer » l'affect, le corps.*⁵⁸¹ Bien qu'il ne prenne appui que sur des photographies de famille et de presse, l'analyse de Barthes souligne la nature indicielle de l'image : toute image photographique implique la nécessaire présence d'un référent réel au moment de sa production. Il revient ensuite à des auteurs comme Philippe Dubois ou Rosalind Kraus, d'avoir cherché à en approfondir le mode spécifique de production indicielle. Au-delà de l'indice, catégorie de signe qui implique la coprésence physique du signe et de son référent, c'est la notion d'« acte photographique » qui sera ainsi discutée par la critique jusqu'à la fin des années 1980.⁵⁸² Ces débats permettent une légitimation théorique du médium, même si l'on peut penser qu'ils en ont aussi orienté la compréhension de cette technique.⁵⁸³ La réflexion de Rosalind Kraus se réfère également à Marcel Duchamp, qui aurait substitué le premier les règles de l'indexation

⁵⁸¹ D. Baqué, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁸² Cf. notre annexe 2, consacrée aux réflexions sur l'image photographique, p. 50.

⁵⁸³ Pour Dominique Baqué, les analyses inaugurées par *la chambre claire* ont ainsi conduit à trop insister sur les rapports de la photographie avec le référent et avec le temps : *que la photographie ait à faire avec le référent et avec le temps, il n'y a certes pas à douter. Mais ainsi réduire la problématique ne peut qu'appauvrir le médium et surtout interdire toute compréhension de la photographie plasticienne et de ses enjeux* (D. Baqué, *op. cit.*, p. 98).

à celles de l'iconicité.⁵⁸⁴ Dès lors, comme le souligne Dominique Baqué, *il ne s'agit pas d'écrire « sur » la photographie, mais sur la nature et les enjeux de l'indice, ou encore, comme le souligne Rosalind Kraus, « sur la fonction de la trace dans son rapport avec la signification, sur la condition des signes déictiques ».* Mais il ne s'agit pas davantage de penser la photographie selon les critères en cours dans l'histoire de l'art, et de la peinture notamment : contre le thème dominant d'une filiation de la photographie par rapport à la peinture, il convient au contraire de penser la radicale rupture épistémologique que la photographie a induite, au dix-neuvième siècle, dans le régime des images.⁵⁸⁵ Ces spéculations fondent l'autonomie du domaine photographique, par opposition à celui de la peinture. La théorie de l'indice de Charles Sanders Peirce permet à Philippe Dubois d'affirmer que la photographie n'est pas le miroir du réel, l'image photographique est indissociable de l'acte qui la fait être : la photographie est ainsi définie comme une « image-acte ». Mais Philippe Dubois semble néanmoins nuancer le point de vue référentialiste qu'expriment Roland Barthes et Rosalind Kraus, en ne faisant de cet acte qu'un moment dans le processus photographique global.⁵⁸⁶

Par ailleurs, comprenant la photographie comme la production d'empreintes ou de traces du réel lui-même, certains photographes vont aussi développer des projets qui mettent en scène l'acte photographique. Parmi ces photographes, l'écrivain Denis Roche occupe une place particulière, dans la mesure où il réfléchit sur le statut de la prise de vue dans son déroulement.⁵⁸⁷ A partir de *Notre antéfixe*⁵⁸⁸, Denis Roche développe une pratique autobiographique qui mêle des textes et des photographies. Objet d'une expérience quotidienne, l'activité photographique lui permet d'explorer les dimensions existentielles de cet acte. S'il compare volontiers sa pratique à la tenue d'un journal intime, il faut ainsi souligner que ses photographies n'ont pas pour but de nous renseigner par leur contenu sur sa

⁵⁸⁴ En citant Charles Sanders Peirce et ses *Ecrits sur le signe*, Rosalind Kraus rappelle qu' *un indice est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui, ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel, d'une part, et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part* (R. Kraus, *op. cit.*, p. 13).

⁵⁸⁵ D. Baqué, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁸⁶ *L'originalité et la finesse de l'analyse de Philippe Dubois tiennent ici à la mise en critique d'un strict référentialisme, au profit d'une interrogation qui porte sur l'amont et l'aval de la prise photographique : en amont (...) le choix du sujet, du type d'appareil, de la pellicule, du temps de pose, de l'angle de vue, etc. En aval, le développement et le tirage, puis l'intégration de l'image dans des circuits de diffusion, qu'il s'agisse de presse, de publicité ou d'art...* (D. Baqué, *op. cit.*, p. 106).

⁵⁸⁷ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 42.

⁵⁸⁸ D. Roche, *Notre antéfixe*, Paris, Flammarion, 1978.

propre vie et ne possèdent pas un caractère « littéraire ».⁵⁸⁹ Bien plus, il semble que Denis Roche souligne davantage l'impossibilité constitutive de la photographie à saisir le moi : *comme c'est de l'instantané et rien d'autre, cela fonctionne sans arrêt comme frustration (...) la photographie me paraît jouer avant tout comme un instantané répétitif, qui doit être immédiatement répété dès qu'il a eu lieu.*⁵⁹⁰ L'instant où se déclenche le dispositif est ainsi un instant irréversiblement perdu et qui appelle sa répétition.⁵⁹¹ Plus généralement, la perte photographique est à mettre en relation avec la mort qui achève le parcours biographique, et semble ainsi comme sa répétition (en un autre sens). Dès lors, c'est l'opération formelle de la prise de vue qui est au centre de son activité biographique et quotidienne. Mais, par cette solidarité avec son quotidien, cette mise en lumière de l'acte photographique échappe ici à sa réduction théorique (qui fait, par exemple, l'objet du travail de Philippe Dubois) et laisse apparaître les dimensions anthropologiques et existentielles qui lui sont corrélatives.⁵⁹² A travers ses prises de vue, Denis Roche répète et accumule des traces d'espaces-temps, qui ne sont pas des témoignages, mais des réflexions photographiques autour de cet acte et des mises

⁵⁸⁹ *Pour moi, la photographie, depuis au moins une dizaine d'années, a joué tout à fait le rôle d'un journal intime (...) C'est une manière d'enregistrer les gens que je croise et les lieux que je fréquente, c'est tout, et de dater les uns et les autres (...) Je pense que la photo, à de rares exceptions près, ne peut être qu'un instrument répétitif, immédiat et quotidien, comme un journal a-littéraire, capteur, enregistreur, Archivant, donc* (D. Roche, *Écrits sur l'image. La disparition des lucioles - réflexions sur l'acte photographique* -, Paris, Editions de l'Etoile, 1982, p. 70).

Gilles Mora souligne que les images de Denis Roche ne sont pas « littéraires » : *elles montrent une évidence et une force photographiques immédiates, produits de leur organisation interne, bref de leur forme. Elles suggèrent moins la textualité par leur économie (réglée autour de quelques thèmes visuels forts, tels le reflet, le double, la démultiplication, la densité granuleuse de l'information), qu'elles ne dépendent, par la volonté du photographe/écrivain, de plus large sphère de sens, naturellement manifestée dans l'espace du livre, et touchant à l'entreprise autobiographique. Ce sont des images de photographe, produites par un écrivain persuadé que les deux pratiques (photographie/littérature) ont beaucoup à voir, pour cause d'écartement maximal* (G. Mora, « éditorial », *Les cahiers de la photographie*, n°23, spécial « Denis Roche », Paris, A.C.C.P., 1989, p. 5).

Hubert Damisch s'accorde également à souligner le caractère non-narratif des images de Denis Roche : *Je sais bien que Denis Roche compare volontiers la pratique qui est la sienne de la photographie à la tenue d'un journal intime. Ce serait cependant à tort qu'on rechercherait dans les photographies qu'il a publiées quelque information sur la vie de l'écrivain qui n'aurait pas pu passer par le canal de l'écriture (rien, en tout cas, de comparable à ce qui nous est donné pour tel dans Louve Basse). Journal intime si l'on veut, mais au registre de la forme, et des opérations auxquelles prête celle-ci, beaucoup plus que du contenu* (H. Damisch, « Deadline », *Les cahiers de la photographie*, n°23, op. cit., p. 8.)

⁵⁹⁰ D. Roche, op. cit. note 36, p. 71.

⁵⁹¹ L'œuvre photographique de Denis Roche insiste d'ailleurs sur le caractère répétitif de la photographie, puisqu'il lui arrive plusieurs fois de publier côte à côte deux images du même lieu, prise à plusieurs années d'intervalle avec le même cadrage. A ce sujet, J. Arrouye souligne que la cohérence du projet photographique de Denis Roche *n'est due ni à une spécialisation thématique réductrice ni à une systématisation formelle contraignante : elle vient de la reprise des mêmes postures et des mêmes situations, du fait que d'un lieu-dit à un autre, d'une chambre ou d'un jardin d'hôtel à son semblable, ce sont toujours les mêmes attitudes, les mêmes gestes qui reviennent, et parfois, dans les photolalies, à l'identique* (J. Arrouye, « Echolalies », *Les cahiers de la photographie*, n°23, op. cit., p. 58).

⁵⁹² *La photographie selon Denis Roche est tout le contraire de ce « coup de la coupe », pingre et réticent, qui n'a été que trop glosé. Si coupe il y a ici c'est celle dont on ne parle que quand elle est pleine* (Idem, p. 55).

en abîme de ce qui s’y joue.⁵⁹³ Denis Roche semble ainsi *limiter la photographie à sa première dimension d’instantané*⁵⁹⁴, mais aussi mettre en lumière le regard qui accompagne la prise de vue.⁵⁹⁵ L’acte photographique renvoie à l’attente et au désir qui l’accompagnent, par lesquels l’opération de la « prise » ne se réduit jamais à une simple reproduction analogique du réel, mais s’inscrit dans l’entreprise biographique à sa manière et en complémentarité avec l’écriture littéraire.⁵⁹⁶ La prise photographique doit donc être distinguée d’une « écriture » et on doit reconnaître sa spécificité existentielle.⁵⁹⁷ Denis Roche avance que *la photographie n’est le décalque ou le substitut de rien, qu’elle est son propre sujet, qui seul est son étude, sa définition, sa visée*.⁵⁹⁸ Cette mise en lumière de l’acte photographique par sa pratique est signalée par Denis Roche lui-même : ainsi, dans un entretien avec Gilles Mora, il affirme avoir souvent recours, au moment de la prise de vue, à *tout ce qui me permet de mettre en abîme l’acte photographique lui-même. Et, de ce point de vue, le miroir, le pare-brise, le*

⁵⁹³ *Le réel vient s’accumuler [dans le viseur], s’y mettre en charge jusqu’à le remplir à ras bord, jusqu’à s’y trouver complet, achevé, défini : donc saturé. Autrement dit : qu’il s’y trouve, instantanément, épuisé.* (D. Roche, cité par J. Arrouye, *ibidem*). Et : *Avec la photo, après l’écrit puis en concomitance, Denis Roche constitue un Dépôt de savoir et de technique (pour détourner un de ses titres), les uns renouvelant nécessairement les autres. Dans quel but ? Suivre à la trace le cheminement de la conscience, depuis le moment où notre attention est soudain mise en éveil, pourquoi là, à ce moment, jusqu’aux infinis échos de toute conscience réfléchissant (sur) ce qui a mis l’attention en éveil* (J.-P. Domecq, « Regarder voir », *Les cahiers de la photographie*, n°23, *op. cit.*, p. 23).

⁵⁹⁴ *Idem*, p. 24.

⁵⁹⁵ *Temps d’arrêt de l’attention, temps de pose photographique : le regard vient de s’ouvrir à quelque chose qui tombe sous le sens, littéralement. L’esprit ne se parle pas encore. Si le regard s’attarde, puis s’il regarde la photo de son premier temps d’arrêt, alors s’enchaînent les commentaires, seconds, tierces, etc.* « Répète voir », note Denis Roche (La disparition des lucioles) pour résumer cette extensible phase d’échos de plus en plus verbalisés qui suivent la première alerte visuelle. Mais cette alerte, quand nous nous découvrons disponible à quelque chose, à quelqu’un, à quelque geste devant nous, recèle déjà sa vibration, déjà on commence à voir quand on vient de remarquer quelque chose, quelqu’un : *Regarde voir, se dit-on dans le silence du boîtier crânien (...) Pas de prise de vue sans prise de conscience* (*Ibidem*).

⁵⁹⁶ Mireille Calle-Gruber note ainsi : *exercée exclusivement, chacune de ces techniques accrédite l’illusion du vécu d’un sujet : l’album et l’effet de positif pour la photographie, le récit de vie et l’unité de la voix narrative pour le texte. Tressés ensemble au contraire, l’iconique et le verbal se court-circuitent. Le regard lecteur cille, vacille, contraint de changer de code et d’accommoder différemment. Photographie et journal intime constituent tous deux, écrit Denis Roche, « une littérature arrêtée », « une littérature-arrêt ». Il faudrait ajouter ceci : cet arrêt, qui leur est constitutif du fait d’un singulier rapport au temps – qu’il s’agisse du suspens de l’instantané, du morcellement de la ligne d’écriture ou de l’impasse sur le présent qu’opère l’autobiographie dans sa tentative pour saisir le passé – cet arrêt donc, ne devient sensible que par les ruptures qu’assure la conjugaison des deux genres* (M. Calle-Gruber, « le montage image/texte », *Les cahiers de la photographie*, n°23, *op. cit.*, p. 30).

⁵⁹⁷ Denis Roche souligne ainsi les différences entre écriture littéraire et prise de vue photographique à de nombreuses reprises. Dans un entretien avec Gilles Mora, il affirme : *créer de la phrase, la pousser devant soi et se fondre dans ses ressauts, c’est évidemment un art du complexe. Tandis que la photo relève uniquement du subtil, car seul le subtil et sa perception sont infinis dans la photographie. Et si la prose est une poursuite illimitée, la photographie est une perception instantanée. Et cette dernière ne connaît ni approximation, ni ébauche, ni brouillon, ni rature : elle est ou elle n’est pas (...)* Pour l’écrivain, ce qui se trouve devant soi est opaque, menaçant souvent. Pour le photographe, tout est lumière. Ce n’est pas le photographe qui s’expose, ni même peut-on dire son art. Si la beauté ne s’avance pas pour s’exposer au regard du photographe, celui-ci n’en meurt (« Denis Roche / Gilles Mora : entretien », *Les cahiers de la photographie*, n°23, *op. cit.*, p. 105).

⁵⁹⁸ D. Roche, *op. cit.*, p. 52.

visueur du 6 X 6, l'encadrement de la fenêtre, sont de vrais appeaux à images. Elles semblent en entendre l'appel et venir s'y précipiter plus facilement qu'ailleurs.⁵⁹⁹ De surcroît, ses nombreux autoportraits apparaissent également comme autant de prétextes à une réflexion sur le dispositif photographique.⁶⁰⁰ Ces mises en scène du moi par lui-même, grâce au déclencheur à retardement, permettant au photographe d'« entrer » dans ses images (et d'en sortir), dessinent un jeu avec le regard de l'appareil, où se construit le projet du « regard photographique ». Celui-ci se vit alors autour de ce que Denis Roche nomme un « aller-retour » propre à l'expérience photographique.⁶⁰¹ Mais cette mise en abîme du « regard photographique » diffère d'une interrogation sur la représentation perspectiviste et conduit davantage à interroger la notion d'auteur (puisque la place du photographe est ainsi en quelque sorte abandonnée par lui).⁶⁰² De fait, la photographie est en quelque sorte « pensée » par la pratique même de Denis Roche⁶⁰³, qui fait apparaître ses résonances anthropologiques. Pour Philippe Dubois, le « jeu photographique » se développe autour d'un *principe essentiel de séparation et de distance* que Denis Roche met précisément en évidence.⁶⁰⁴

⁵⁹⁹ « Denis Roche / Gilles Mora : entretien », *Les cahiers de la photographie*, n°23, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁰⁰ Comme il l'affirme à propos d'un autoportrait à deux, pris dans un cloître à Rome en 1971, l'autoportrait photographique conduit à une réflexion plus générale sur la prise photographique : *l'autoportrait photographique, c'est la naissance et la disparition d'un événement en cours de jeu – d'abord une certaine idée du monde-temps et du monde-espace comme contenant unique, symbolisé par le rectangle très fermé, colonnes et arcades fines sur deux étages, nous enfermant d'abord nous-mêmes et, pour finir, l'idée elle aussi en la redoublant encore : nous cloîtrant dans l'espace du viseur qui nous regardait contenus dans le cloître, nous faisant être, là et alors* (*Idem*, p. 99).

⁶⁰¹ *Une chose qui me paraît intéressante dans l'autoportrait, c'est l'aller-retour. On entre dans la photo, c'est-à-dire qu'on se débarrasse de ce rôle du photographe et de l'écrivain et l'on va – dans le champ, précisément – et dans le champ d'observation, on redevient totalement un personnage, avec le déclencheur automatique. On n'est plus du tout l'auteur. On devient uniquement le personnage puisqu'on ne sait plus du tout comment on va être dans la photo* (*Idem*, p. 113).

⁶⁰² *Le photographe qui utilise le déclencheur à retardement commence par cadrer la scène où il lui faudra trouver à se repérer, une fois le mécanisme mis en mouvement, au titre non plus seulement d'« assistant », mais d'acteur. (...) on ne saurait dire du peintre des Ménines qu'il soit entré dans le tableau ; - au lieu que le photographe (mais c'est ici l'écrivain qu'il faut dire) peut bel et bien entrer dans la photographie* (H. Damisch, *op. cit.*, p. 13).

⁶⁰³ *Ces métaphores du « dépôt » et ces effets de « dispositif » (...) ne nous décrivent pas autre chose que la photographie même. La photographie, justement, comme dépôt et comme dispositif, comme image et comme acte, est l'actualisation effective de tout le travail textuel qu'incarne l'œuvre écrite de Denis Roche. Ou encore : J'ai toujours considéré que le travail de D.R. est fondamentalement aussi un travail théorique. Que ce travail de théorie se fasse par le texte ou qu'il se manifeste par la photo* (P. Dubois, « le caillou et le précipice », *Les cahiers de la photographie*, n°23, *op. cit.*, p. 76).

⁶⁰⁴ Philippe Dubois souligne ainsi, en complément d'une théorie qui affirme la liaison ontologique de la photographie avec son référent, le fait que *elle est également, et tout aussi ontologiquement*, [de tous les arts de l'image] *celui où la représentation maintient absolument la distance avec l'objet, où elle le pose, obstinément, en vis-à-vis, comme un objet séparé. Cette séparation fonde même littéralement toute la dynamique du jeu photographique : c'est elle qui induit ce mouvement constant, ces perpétuels allers et retours du sujet spectateur, qui n'a de cesse, au vu de la photo, de passer de l'ici de l'image au là de l'objet, qui ne cesse de regarder intensément cette image, de s'y abîmer, pour mieux en éprouver l'absence, la part d'intouchable référentiel qu'elle offre à notre sublimation* (*Idem*, p. 81).

La mise en scène de l'acte photographique se retrouve également chez certains photographes de presse dans les années 1980. A la différence de ceux qui choisissent de développer un style reconnaissable dans leurs images, comme de ceux qui conçoivent leur travail à partir de la catégorie du témoignage neutre, Raymond Depardon ose parler de lui dans son livre *Notes*⁶⁰⁵, ce qui était tout à fait nouveau dans le milieu du photojournalisme. Depardon développe un « égotisme photographique »⁶⁰⁶, qui le conduit à *renoncer à toute interaction avec le réel et [à] s'abandonner à un documentaire de l'informe et du banal.*⁶⁰⁷ Plus que l'événement extérieur, c'est la condition du photographe, ses « absences »⁶⁰⁸, que l'acte photographique met en jeu. Comme le souligne Alain Bergala, Depardon insiste davantage sur la dimension manquée de cet acte, plutôt que sur sa maîtrise : il s'agit d'une *acceptation de tout ce qui constitue l'acte photographique comme un acte grave, où un sujet est en jeu, avec ce que cela comporte inévitablement de méconnaissance et de défaillance, mais aussi de « trouvaille » au sens où le sujet peut y rencontrer à l'occasion une vérité, la sienne, là où il ne la cherchait pas.*⁶⁰⁹ Depardon transforme le principe de l'effacement du photographe, qui était notamment développé par Cartier-Bresson, en un *pathos autobiographique de la perte de soi.*⁶¹⁰ L'événement devient pour Depardon *moins ce dont il faut témoigner qu'un cadre d'expérience.*⁶¹¹ Il introduit la notion de « temps faible » : *dans une photographie du temps faible, rien ne se passerait. Il n'y aurait aucun intérêt, pas de moment décisif, pas de couleur ni de lumière magnifique, pas de petit rayon de soleil, pas de chimie bricolée – sauf pour obtenir une extrême douceur. L'appareil serait une espèce de caméra de télésurveillance.*⁶¹²

⁶⁰⁵ Raymond Depardon, *Notes*, Paris, Arfuyen, 1979.

⁶⁰⁶ L'« égotisme photographique » désigne pour Michel Poivert le fait pour le photographe de chercher d'abord à témoigner de ses états d'âme : *critique à l'égard de la tradition du photoreportage, Depardon a très tôt envisagé l'information sur le mode d'un miroir inversé. Plutôt que tendu vers le spectateur afin de refléter la réalité, le miroir témoigne d'abord des états d'âme du photographe, formant une nouvelle distance entre les faits et leur restitution* (M. Poivert, *op. cit.*, p. 61). Mais cet « égotisme photographique » se distingue cependant chez Raymond Depardon d'une volonté d'expression subjective, dans la mesure où il prône davantage, dès son livre *Notes* publié en 1979, un désir à s'oublier soi-même. Il s'agit ainsi plutôt de *l'aboutissement d'un « processus autocritique esquissé sur un mode autobiographique »* (Saussier, cité par M. Poivert, *ibidem*).

⁶⁰⁷ Gilles Saussier, *op. cit.*, p. 313.

⁶⁰⁸ Cette expression est reprise à Alain Bergala : *ce que j'ai appelé ici les absences du photographe, et par quoi j'ai essayé de désigner la dimension d'absence et l'« ici et maintenant » qui est au cœur de l'acte photographique, est en réalité la condition d'une présence autrement décisive, celle du sujet dans l'acte photographique en tant que le photographe met en jeu dans cet acte son rapport au réel (comme rencontre manquée), à l'imaginaire (dans son identification avec ceux qu'il photographie, mais aussi dans son fantasme de maîtrise) et au symbolique (une mémoire, une culture, son rapport à l'Absent)* (A. Bergala, *Raymond Depardon, Correspondances New Yorkaises*, Paris, Libération / Editions de l'Etoile, 1981, p. 83).

⁶⁰⁹ *Idem*, p. 66.

⁶¹⁰ *Idem*, p. 67.

⁶¹¹ M. Poivert, *op. cit.*, p. 62.

⁶¹² Catalogue de l'exposition « Image, voyage, vingt ans après, entretien entre Raymond Depardon et Jean-François Chevrier », *La solitude heureuse du voyageur – Photographies de Raymond Depardon*, Marseille, Musées de Marseille, 1998, note 9.

Dans ses *Correspondances New Yorkaises*⁶¹³, commandées par le journal *Libération*⁶¹⁴, Depardon produit des photographies qui sont autant de « rencontres manquées » avec le réel, qui illustrent ce manque.⁶¹⁵ A l'opposé du mythe du photoreporter comme « chasseur d'image », c'est ainsi davantage à l'expérience du regard photographique que ses photographies renvoient, mettant en évidence la présence du photographe et les halos sur lesquels son activité se développe. La dimension du regard désigne tout ce qui excède la scène photographiée, la solitude du photographe, le vécu de l'acte photographique.

En mettant en scène l'acte photographique, Denis Roche et Raymond Depardon ont contribué à faire du regard photographique une sorte d'« opérateur théorique ». La notion d'« acte photographique » s'impose dans les années quatre-vingt comme un terme permettant de relier le processus photographique au photographe. A l'instar des pratiques initiées aux Etats-Unis par Robert Frank ou Lee Friedlander, de nombreux photographes français dans les années 1980 développent des pratiques « photobiographiques », par lesquels, comme le souligne Gilles Mora, ils redoublent leurs vies d'une trace photographique. En même temps, et contrairement à toute une tradition qui insistait avant tout sur les qualités du médium, l'existence de l'opérateur devient un élément indispensable pour comprendre ces projets, qui renvoient au quotidien et à l'histoire du photographe sans pour autant s'y réduire.⁶¹⁶ Les pratiques photobiographiques des années quatre-vingt se distinguent d'une pure écriture égotique, pour prendre en compte l'inscription et la situation du photographe dans l'extériorité d'un *topos*, qui est aussi un moment vécu. C'est autant le moment que le lieu de l'acte qui sont mis en scène.

⁶¹³ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 42.

⁶¹⁴ Chaque semaine, Raymond Depardon devait, depuis New-York, envoyer une photographie au journal *Libération*, et était libre de photographier ce qu'il voulait, comme il le voulait, sans consignes, s'adressant à un destinataire absent, situé à 8000 km de là : *c'est à lui, dans sa solitude, d'imaginer une demande au lieu de cette place vide. Telle n'est jamais la situation du photographe d'agence qui a toujours affaire, plus ou moins, au réel d'une demande, celle de la valeur marchande de ses images et à ce qu'elle induit de norme implicite* (A. Bergala, *op. cit.*, p. 39).

⁶¹⁵ *La photographie, dans cette « correspondance new-yorkaise », n'est que très rarement seulement une rencontre, elle est aussi toujours aussi expérience d'un manque. Expérience du manque vécue un peu douloureusement, par le photographe, sur un mode légèrement dépressif : « 4 juillet : la ville est vide... je me force à faire une photo. / 15 juillet : plus seul que jamais. / 21 juillet : l'annonce n'est jamais revenue. / 22 juillet : je ne saurais jamais rien de cette petite fille. / 30 juillet : tout ce que je fais n'a aucun intérêt* (A. Bergala, citant R. Depardon, *op. cit.*, p. 33).

⁶¹⁶ A ce propos, voir G. Mora, *L'acte du photographe*, *op. cit.*, pp. 12-13).

3.2.3 - La défense de la « photographie créatrice » par Jean-Claude Lemagny

Parallèlement à une réflexion théorique sur l'acte photographique, une réflexion sur la valeur artistique de l'image photographique se développe dans les années 1980. Jean-Claude Lemagny, conservateur au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France de 1968 jusqu'à la fin des années 1990, devient rapidement le porte-parole de ce mouvement de revalorisation de l'image photographique.⁶¹⁷ Partant du double constat d'une crise de l'art contemporain (associé à des discours⁶¹⁸ et n'accordant qu'un intérêt secondaire aux images photographiques⁶¹⁹) et d'une photographie s'étant historiquement développée selon des voies principalement utilitaires⁶²⁰, il veut au contraire promouvoir une photographie qui assume son caractère artistique spécifique, notamment en tant que trace de la lumière, dont il s'agit d'explorer le caractère poétique.⁶²¹ Les images photographiques sont ainsi appréhendées dans le cadre d'une métaphysique de l'art.

Jean-Claude Lemagny souligne d'abord que la spécificité artistique de la photographie s'appuie sur les conditions particulières dans lesquelles naît l'image photographique et qui ont été mises à jour par la théorie de « l'acte photographique ». Toutefois, celles-ci permettent de la comprendre, non pas comme une preuve ou un témoignage, mais comme la trace muette d'une solitude.⁶²² L'acte photographique est ainsi interprété en quelque sorte d'un point de

⁶¹⁷ Jean-Claude Lemagny publie *La Photo créatrice* en 1984 (Paris, éditions Contrejour). Dans les années 1980, il participe régulièrement aux *Cahiers de la photographie*. La plupart de ses articles sont réunis dans Jean-Claude Lemagny, *L'Ombre et le Temps, essai sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992.

⁶¹⁸ Jean-Claude Lemagny cite fréquemment le mot de Jean Le Gac, selon lequel l'art contemporain s'est « exilé dans le langage ».

⁶¹⁹ Durant les années 1970, la photographie a ainsi fourni des « images neutres et sans intermédiaire » aux artistes conceptuels. La photographie a ainsi été intégrée à de nombreuses expositions en tant qu'instrument, mais au détriment de la qualité des images photographiques.

⁶²⁰ Nous voulons ainsi parler principalement de la photographie d'information et de la photographie documentaire, qui subordonnent la photographie à des fonctions utilitaires, comme de la photographie de famille, qui s'insère dans une pratique sociale.

⁶²¹ *D'un côté, [la photographie] est prisonnière de son milieu et du corporatisme dont elle est issue, de l'autre, récupérée malignement par l'art contemporain, elle risque, après l'avoir salutairement « secoué », de s'enfermer à jamais dans un ghetto stérile et dérisoire. D'où la nécessité pour elle d'en revenir à elle-même, à sa nature et à ses origines, pour développer, entre Ombre et Lumière, un questionnement fécond et original* (Jean-Luc Monterosso, « Ombre, matière et poésie », préface du livre de Jean-Claude Lemagny, *La Matière, l'ombre, la fiction*, Paris, Nathan / Bibliothèque Nationale de France, 1994, p. 7).

⁶²² *Nous pouvons penser une photographie comme nous livrant un aspect de quelque chose qui a été, sous un certain angle, dans une certaine lumière, en un certain instant. Car cette solitude que nous voyons là n'est pas seulement solitude par rapport au monde mais solitude d'un seul attribut de l'objet par rapport à tous ceux qui auraient été possibles. Le monde des photographies est donc le plus éloigné qui soit de ce monde dominé par la pensée scientifique, fait de rapports et de significations, où nous baignons de plus en plus. Il nous inquiète parce qu'il n'est plus celui des relations mais des solitudes. La logique elle-même n'y trouve point l'espace pour respirer, car ses enchaînements n'y ont point place. Une pensée rigoureuse ne peut rien prouver par une photographie. Elle n'y trouve pas de prise car toute preuve est un échafaudage de mots et d'idées. Toute preuve est une structure discursive qui ne peut rencontrer en la photographie ni la diversité des espaces ni la longueur*

vue existentiel et en prenant en compte la charge phénoménologique de présence qu'il véhicule, plus que comme « coup de la coupe ». La présence déposée dans l'image renvoie à l'expérience photographique, qui permet en définitive l'accès à un sentiment de l'existence. Dès lors, « la photographie créatrice » conduit à éclairer, dans une perspective heideggerienne, le fond même de la réalité.⁶²³

Le regard photographique, comme ouverture au réel à travers les images, se développe plus précisément sous la forme d'une poétique de l'espace et du temps. A l'instar de Gaston Bachelard, Jean-Claude Lemagny propose ainsi de considérer l'image photographique comme une étendue offerte à une rêverie, à une exploration du regard qui s'ouvre à l'imaginaire.⁶²⁴ Pour cela, il souligne l'ambiguïté de cet enregistrement optique (créé et volontaire), qui est aussi une irruption de la nature (passive et involontaire) : bien que l'image soit produite par un « équilibre raisonné » de nature optique, et *ne s'inspire en aucune façon, en sa genèse, de la mobilité capricieuse de notre regard (...) une fois faite, elle s'y abandonne passivement par sa cohérence et sa continuité.*⁶²⁵ A la différence des œuvres dessinées, *notre regard peut l'explorer sans rencontrer les ruptures, les distorsions, les dispersions* issues de la fantaisie des artistes ou des traditions.⁶²⁶ Et Jean-Claude Lemagny de préciser : *ainsi notre imagination ne se heurte pas à celle d'un autre. Dans les limites de l'optique elle peut circuler sans entraves et donner libre cours à sa capacité de rêver. Souvenirs et interprétations peuvent s'y épandre librement. L'obstacle du réel s'y transforme en support de rêverie. Et d'ailleurs le sens ne peut venir qu'à travers une rêverie, car il n'y était pas au début.*⁶²⁷ Il nous propose de considérer, à la manière de Bachelard, que l'imagination créatrice est la faculté de s'élancer

de temps nécessaires à ses développements (Jean-Claude Lemagny, *La Matière, l'ombre, la fiction*, op. cit., p. 13). Et : *le photographe est, le premier, solitaire. Solitaire dans sa technique, à la prise de vue, devant les planches de contact. Et bien plus qu'aucun autre artiste. Le peintre reste par la pensée en compagnie des autres peintres, il n'est pas d'abord sollicité par cette immédiate confrontation au réel qui est celle du photographe (...)* Toute solitude nous fait séjourner auprès de quelque chose d'essentiel, qui se dissimule, mais qui est là. *Le photographe, dans sa solitude, s'approche de ce que les autres n'ont pas su voir, parce qu'ils sont ensemble, et divertis. Mais ce quelque chose, il ne peut nous en livrer que l'apparence en tant qu'énigme. Depuis sa solitude il fait de l'objet une image, c'est-à-dire qu'il le mutile de son sens mais renforce sa présence* (Idem, p. 14).

⁶²³ *La pensée y découvre l'affleurement d'une réalité première et toujours antérieure, un « ce que » d'avant tous les « comment ». Réalité qui donne matière première à nos raisonnements et à nos décisions. Sans cette donnée encore brute tous nos discours manqueraient, n'ayant rien où s'appuyer ni d'où s'élever. Présence énigmatique, une photographie est un objet inutile sinon quand il nous reconduit à la source même où boit notre pensée. Pour nous, pour notre regard, les choses et les gens qui sont dans les photos restent au ras de l'être élémentaire. Et ce qui reste là de communion a lieu, paradoxalement, entre solitudes* (Idem., p. 13). Pour Heidegger, comme le rappelle Jean-Claude Lemagny, *l'être est toujours ce qui est déjà là. L'être-là est toujours un ayant été. Et, pour reprendre son expression, nous sommes « embarqués » dans un réel qui nous déborde et nous précède* (J.-C. Lemagny, *L'Ombre et le Temps*, op. cit., p. 42).

⁶²⁴ Cf. nos illustrations, annexe 1, pp. 44-45.

⁶²⁵ J.-C. Lemagny, *La Matière, l'ombre, la fiction*, op. cit., p. 15.

⁶²⁶ *Ibidem.*

⁶²⁷ *Ibidem.*

vers de la vie nouvelle.⁶²⁸ Et la photographie, en figeant l'espace et en arrêtant le temps, en nous plaçant devant le réel seul, face à la chose présente, est précisément le tremplin vers cette dynamique de l'imaginaire propre au regard. Le réalisme de ce procédé ne s'oppose pas à son pouvoir imaginaire : *la stricte légalité de l'espace photographique est donc inséparable de la liberté d'y rêver.*⁶²⁹ Cette dynamique de l'imaginaire permet à Jean-Claude Lemagny de préciser qu'artistes et regardeurs éprouvent un même « émerveillement devant ce qui survient »⁶³⁰ : *la photographie tend à rapprocher auteur et spectateur. Celui-ci ne revit pas les gestes de l'auteur mais s'étonne comme lui de ce qui vient d'arriver là.*⁶³¹

La « photographie créatrice » souligne plus précisément la matérialité photographique, faite de lumière et d'ombres, qui constituent paradoxalement sa substance spécifique pour le regard.⁶³² L'ombre est ainsi pour les photographes, à l'instar de ce qu'elle était pour les peintres classiques, *un milieu poétique, une forme d'étendue rêveuse, qui rendait possible le passage de la fiction à la création.*⁶³³ Et préciser en quoi consiste la matérialité de cette image (que Jean-Claude Lemagny reconnaît à d'autres moments comme étant une image pauvre), répond à un enjeu théorique fondamental : il ne saurait, selon lui, exister d'art sans une inscription matérielle, sans un corps.⁶³⁴ Dès lors, il s'intéresse aux photographes, quel que soit leur sujet, qui mettent en lumière, par leurs enregistrements ou par leurs tirages, cette matérialité du photographique. *Il porte une attention particulière aux artistes qui travaillent aux limites et s'acharnent à relever dans la mince surface argentique l'épaisseur même de la matière : pliures, déchirures, moirages, abrasions des plans et arrimages des ombres, dégradés de gris et noirs profonds, ces noirs dont il dit qu'ils possèdent seuls « l'intime*

⁶²⁸ Pour Gaston Bachelard, *l'imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle, elle invente de l'esprit nouveau ; elle ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision* (G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 25).

⁶²⁹ J.-C. Lemagny, *La Matière, l'ombre, la fiction*, op. cit., p. 15.

⁶³⁰ *Idem*, p. 16.

⁶³¹ *Ibidem*.

⁶³² *Dans tout ce qui est là, dans une photographie sous notre regard, il n'y a que de l'ombre et de la lumière. Mais dans un rapport inverse de celui du réel : l'ombre est devenue matérielle et la lumière est absence de grains d'argent. L'image photographique tient sa matérialité de celle des ombres, lesquelles n'étaient, dans le photographié, que manque de lumière. Ce renversement donne son corps à la photographie, et un fondement à son existence artistique. Le photographe a bien une matière à travailler, même s'il ne le fait pas de sa main et même s'il doit y préluder par des déplacements de son corps au long des lignes abstraites que détermine la rigueur des optiques. Le moment vient où il suscite une matière par des dosages de lumière et des proportions de corps chimique. Mais il s'agira toujours de décisions de son regard. Ces modulations d'une matière entre le noir intense d'un métal pur et le blanc d'un rayonnement disparu sont le résultat d'une technique impérative. (Ibidem).*

⁶³³ J.-C. Lemagny, *L'Ombre et le Temps*, op. cit., p. 304.

⁶³⁴ *Toute structure qualitative (le quantitatif étant réservé à la science) ne peut que s'incarner et se manifester à travers l'épaisseur d'une matière, fût-elle impalpable (Idem, p. 78). Et : Le corps de la photographie c'est l'ombre. En dernière analyse, une photo est constituée de part en part, par les valeurs tactiles de ses ombres. Or il n'y a pas d'art sans un corps. Par l'art, les mots deviennent poésie et parole, le son devient musique, la matière atteint sa plénitude. Dans tous les cas, il y a un substrat matériel (Idem, p. 286).*

vibration qui est le propre de toute chair. »⁶³⁵ La défense de la photographie créatrice par Jean-Claude Lemagny prend alors la forme d'un militantisme, face à la dématérialisation générale de l'art sous l'influence des mouvements conceptuels.

En plaçant la photographie résolument du côté de l'art traditionnel, il en fait une œuvre offerte à une méditation infinie, à l'écart des fonctions utilitaires des images contemporaines et des « propositions » de l'art contemporain.⁶³⁶ Sa conception de l'art, largement empruntée à Heidegger, affirme la solidarité entre l'art et la vérité de l'être.⁶³⁷ *L'art veut faire exister ; il est une mise en être.*⁶³⁸ De la même façon, la photographie argentique, dans son apparition (qui est aussi désignée comme « la montée de l'image » dans le révélateur), renvoie à l'étonnement, à l'origine de toute philosophie selon Aristote : toute photographie survient ainsi comme un rafraîchissement de toute philosophie (...) *La photographie nous apprend à renaître au monde (...) En photographie l'apparition se dédouble. D'habitude nous ne nous intéressons qu'à ce qui apparaît mais non à l'apparition pour elle-même. Or voici que l'apparition n'est plus un mot abstrait mais un objet concret, permanent et tangible.*⁶³⁹ La photographie en tant qu'art semble ainsi nous permettre de prendre conscience de l'origine même de l'être.⁶⁴⁰ Bien plus que de nous fournir la vérité même, elle fait résonner une interrogation sur le réel, par lequel nous nous ouvrons à autre chose qu'à l'image présente en tant que chose matérielle.⁶⁴¹ Cette ouverture à un « ailleurs de l'image » repose en dernier lieu sur le caractère « non-fini » des formes photographiques telles qu'elles sont prises dans les sels d'argent.⁶⁴² A ce niveau, la netteté est concurrencée par le flou et la présence n'est plus subordonnée à la taxinomie du reconnaissable : *la photographie s'est éloignée des théâtres*

⁶³⁵ Jean-Luc Monterosso, « Ombre, matière et poésie », *op. cit.*, 1994, p. 7.

⁶³⁶ Cf. section suivante, « La photographie comme outil, vecteur et matériau de l'art contemporain », p. 323.

⁶³⁷ Jean-Claude Lemagny cite ce passage d'Heidegger : « dans l'œuvre d'art c'est la vérité qui est à l'œuvre » (J.-C. Lemagny, *L'ombre et le temps*, *op. cit.*, p. 343.)

⁶³⁸ Jean-Claude Lemagny, *La Matière, l'ombre, la fiction*, *op. cit.*, p. 18.

⁶³⁹ *Idem*, p. 19.

⁶⁴⁰ *Il n'y a plus là tous ces passages, ni toutes ces transitions que la main et l'idée peuvent disposer entre le modèle et son imitation dessinée. Ainsi comprenons-nous vraiment que l'art est origine (Ibidem.)*

⁶⁴¹ *Comme toute œuvre, [la photographie] est d'abord une chose, mais une chose qui évoque. Et comme toute œuvre, elle est transparence vers elle-même, dépassement vers le rêve d'elle-même. Mais, étant trace, elle est aussi ouverture vers ce qui n'est plus. Sa force de rêve se répercute en écho. Celle qu'elle tient dans sa matérialité se redouble d'un appel vers un être révolu qui fut sa cause. Ne plus voir la photo comme simple chose, mais comme « image de... » ne signifie pas nécessairement que nous glissons alors d'une approche artistique à une approche utilitaire. Rien ne nous oblige à cette attitude, qui reste une intention esthétique. Nous restons toujours dans le champ de la rêverie (Idem, p. 23).*

⁶⁴² *Les photos sont des formes visuelles, tout comme ce qu'elles montrent. On reste entre formes. Mais alors que les formes du réel, dont aussi les œuvres d'art, se suffisent à elles-mêmes, les formes de la photographie sont des formes qui, visuellement, ne se suffisent pas. Elles n'atteignent jamais, sous l'œil, à la plénitude de leur présence de choses, à leur finition. C'est par ce qu'il y a en elle de non-fini, de dé-fini, qu'elles s'ouvrent à un réel autre qu'elles-mêmes, qui fut leur cause, et nous permettent de le reconnaître pour objectif. Il y aura toujours une différence absolue entre le tirage le plus cristallin et le barbouillage le plus confus ; la matière du second y sera toujours infiniment plus solide (J.-C. Lemagny, *L'Ombre et le Temps*, *op. cit.*, p. 64.)*

*d'entités distinctes, typiques du début des années 80, pour dire la continuité des remous, des replis, le caprice du surgissement et de l'indéfini des gouffres.*⁶⁴³ Par ailleurs, dans sa présence, l'image vient à la rencontre de notre intentionnalité constitutive et nous rappelle que nous sommes « projection de nous-mêmes vers l'extérieur ». Toute photographie est ainsi, comme le dit Henri Vanlier, « un objet métaphysique ».⁶⁴⁴

A l'écart des tendances conceptuelles de l'art contemporain, la « photographie créatrice » désigne pour Lemagny des images qui tentent de réhabiliter les valeurs traditionnelles des arts plastiques (comme l'originalité, l'œuvre, ou la matière), en s'inscrivant dans une tradition de l'art qu'elle avait jusque là délaissée. En même temps qu'il s'agit de revaloriser la matérialité des tirages photographiques (face à une dématérialisation de plus en plus accentuée des images à l'époque de l'informatique), on revient à une tradition artistique antérieure à l'art moderne.⁶⁴⁵ Ce mouvement s'accompagne d'une prise de conscience d'une pertinence historique de la photographie dans le champ artistique.⁶⁴⁶ Jean-Claude Lemagny est conscient du moment historique dans lequel il développe sa réflexion⁶⁴⁷, même si son étude porte essentiellement sur le procédé argentique.

⁶⁴³ J.-C. Lemagny, *La Matière, l'ombre, la fiction*, op. cit., p. 122.

⁶⁴⁴ *Une photographie est à la fois présence et absence « dans un affolement de l'être et du non-être ». Elle n'est pas soupçonnable d'être un signe mais appelle sans cesse à être regardée pour ses significations. Reflet d'une réalité coupée de son environnement temporel et spatial, elle est concentrée sur elle-même (...) Elle n'est pas ce qu'elle représente. Et cela non seulement à la manière du Ceci n'est pas une pipe de Magritte, par changement de substance, mais aussi par abandon du sens (J.-C. Lemagny, *La Matière, l'ombre, la fiction*, op. cit., p. 29).*

⁶⁴⁵ *La photographie d'aujourd'hui renoue avec la peinture ancienne, celle de la fiction religieuse et mythologique, celle des autres mondes (...) La photographie rencontre aujourd'hui la peinture de toujours à l'endroit même où l'art moderne, depuis Manet, s'en était séparé : l'ombre par elle-même à la fois sensuelle et poétique. Malraux a montré comment, dans ce qu'il appelle la « peinture de l'irréel », à l'âge classique, les couleurs répondaient ensemble à l'ombre, et comment, après Manet, elles se répondent directement entre elles. L'Atelier (1855) de Courbet peut être vu comme le sommet et la fin d'une peinture pour qui l'ombre est « l'aquarium de l'irréel » (Malraux). Son sous-titre, « Allégorie réelle », exprime cette impossible limite. Notre photographie, dans plusieurs de ses plus hautes expressions, en arrive là et en repart (J.-C. Lemagny, *L'Ombre et le Temps*, op. cit., p. 303).*

⁶⁴⁶ Jean-Claude Lemagny déclare ainsi : *La photographie est en train d'assumer et de sauver la véritable nature de l'art, qui est de nous mettre au contact des formes matérielles, de nous replacer en présence du réel (...) La photographie maintient l'art où il doit être et où il a toujours été. Nous avons désormais une expérience assez longue des avant-gardes pour savoir que la fidélité à une sûre définition n'est pas une gêne mais une condition pour une créativité et une originalité toujours nouvelles et imprévisibles (J.-C. Lemagny, *La Matière, l'ombre, la fiction*, op. cit., p. 9).*

⁶⁴⁷ Il précise ainsi : *au temps des images numériques, les photographes créateurs se soucient de plus en plus des procédés anciens. De nouveaux arts vont peut-être naître mais la photographie n'est pas plus menacée que la peinture n'était menacée en 1839 par l'invention de Daguerre. Par les facilités qu'elle offre à de continues modifications, l'image numérique est un retour au dessin. Comme toujours, elle se transformera en art quand la facilité d'un procédé s'y changera en la résistance d'une matière (...) L'image photographique pourra toujours échapper au produit et rester un support d'interrogations (Idem., p. 17).*

3.2.4 – La photographie comme outil, vecteur et matériau de l'art contemporain

Parallèlement à une redéfinition des cadres de diffusion des productions des photographes (autour du livre de photographies et de l'exposition) et aux nouvelles légitimations théoriques que nous avons évoquées, le paradigme du « photographique » est aussi au centre de nombreuses pratiques artistiques dans les années 1980, jusqu'à en devenir le matériau principal. On a pu rassembler l'ensemble de celles-ci sous l'étiquette de « photographie plasticienne », expression qui permet, avec Dominique Baqué, de désigner *celle qu'utilisent les artistes, celle qui ne s'inscrit pas dans une histoire supposée pure et autonome du médium mais, tout au contraire, vient croiser les arts plastiques.*⁶⁴⁸ L'ensemble de ces productions artistiques ne développent-elles pas aussi des regards photographiques ? Quels sont alors les dispositifs anthropotechniques qu'il faut considérer ? La « photographie plasticienne » paraît ne pas avoir d'unité, tant les usages de ce procédé y occupent des places diverses et tant les références au photographique procèdent de motivations différentes. Mais il est indiscutable qu'une rencontre s'opère, dans les années 1980, entre la photographie et l'art contemporain, qui mérite d'être étudiée puisqu'elle vient rompre l'opposition traditionnelle de ces deux domaines. Nous nous occuperons de préciser les facteurs constitutifs de ces regards et les conditions générales de leurs manifestations dans la culture contemporaine.

Selon Dominique Baqué, la « photographie plasticienne » trouve une de ses origines dans l'apparition, à la fin des années soixante, d'œuvres qui ne se réfèrent plus aux traditionnels Beaux-arts, et qui soulignent désormais des processus mentaux ou des attitudes.⁶⁴⁹ Avec notamment l'art conceptuel, l'art corporel et le Land Art, les artistes utilisent des photographies comme des « images-traces », dont les qualités esthétiques sont souvent médiocres, mais qui autorisent la permanence d'un art dématérialisé. La photographie leur apparaît avant tout comme un outil, capable de documenter leur projet ou d'enregistrer leurs performances. Plus généralement, le procédé photographique peut être considéré comme « vecteur de l'art » dans les arts conceptuels et le Land Art, puisqu'il permet alors à ces

⁶⁴⁸ D. Baqué, *op. cit.*, avant-propos.

⁶⁴⁹ Pour Dominique Baqué, sont à ce titre particulièrement décisives, dans l'histoire de l'art contemporain, les expositions *Live in Your Head. When Attitudes Become Forms* (Kunsthalle de Berne, 1969) et *Happening and Fluxus* (Cologne, 1970) : avec ces expositions, *une mutation du champ des arts plastiques se mettait en place et se désignait comme telle, en appelant dorénavant à une œuvre qui soit la concrétisation d'un processus mental, ou, encore, à une « attitude » débouchant sur une « forme »* (D. Baqué, *op. cit.*, p. 49).

artistes de *rendre visible quelque chose du monde, quelque chose qui n'est pas nécessairement de l'ordre du visible*.⁶⁵⁰ Cependant, avant d'être utilisée comme « image-trace » par ces « arts d'attitudes », la photographie avait déjà joué le rôle de paradigme de l'art (avec Marcel Duchamp) ou d'outil de l'art (chez Francis Bacon et différemment chez Andy Warhol).⁶⁵¹ Désormais, l'utilisation de ce procédé et la signification des regards s'inscrivent dans le cadre d'une interrogation générale de l'art, attitude réflexive caractéristique de l'art contemporain. Les regards photographiques s'affirment à partir d'une nouvelle nature des situations anthropotechniques de référence, qui sont plus des « systèmes esthétiques »⁶⁵² que des dispositifs de médiatisation. Rappelons que, si l'art contemporain succède à l'art moderne⁶⁵³, il ne se limite pas à une période historique et se définit surtout par une *transformation permanente des critères*.⁶⁵⁴ L'art contemporain est un art critique de lui-même, qui cherche à définir la notion d'art elle-même (Marcel Duchamp peut alors être considéré comme un artiste « contemporain », en tant qu'il remet en cause le langage plastique et la nature de l'activité artistique.)⁶⁵⁵ C'est donc à l'intérieur de dispositifs anthropotechniques de nature essentiellement critique qu'il faut replacer les différents regards photographiques qui se développent dans le contexte de l'art contemporain. C'est pour ses caractéristiques critiques que la photographie est utilisée par les artistes contemporains. Les artistes contemporains sont davantage intéressés par les données principielles du procédé (telles que sa spécificité sémiotique ou la singularité de sa genèse automatique) que par l'esthétique de ses images. Ce sont plus les déterminations conceptuelles de l'image (principalement sa nature indicielle) que ses qualités matérielles qui constituent la

⁶⁵⁰ A. Rouillé, *La photographie, op. cit.*, p. 382.

⁶⁵¹ André Rouillé souligne ainsi, qu'*alors que le tableau est l'aboutissement d'un lent processus manuel de fabrication (...), les ready-made partent, sur le mode de la photographie, de choses toutes faites, souvent ordinaires (...), pour les convertir en œuvres d'art au terme d'un double processus de sélection par l'artiste et d'enregistrement par l'institution artistique. La transformation matérielle conduite par le peintre fait place, avec le ready-made, à une transformation symbolique, à une conversion. Tout n'est pas art, mais tout peut devenir art, ou plutôt, toute chose peut devenir matériau de l'art dès lors qu'elle est inscrite dans une procédure artistique.* (*Idem*, p. 395).

⁶⁵² Au sens de systèmes de philosophie de l'art.

⁶⁵³ L'art contemporain débute pour certains responsables de musée après 1945, et pour la majorité d'entre eux dans les années 1960. Voir à ce propos Catherine Millet, « qu'est-ce que l'art contemporain ? », *Art Press*, n° 222, pp. 19-25.

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ L'art contemporain est ainsi avant tout *l'art qui pose des problèmes au musée et auxquels il doit apporter des réponses presque au coup par coup* (*Ibidem*.) Ainsi, selon un conservateur de musée, *chaque exposition est un monde à inventer. C'est le paradoxe de l'art contemporain d'être à la fois universaliste de sens et situationniste de manière* (cité par C. Millet, *ibidem*). Et on peut dire encore que *l'art contemporain est l'art qui, en se produisant, instaure simultanément et autoréférentiellement l'idée d'art ainsi que l'espace au sein duquel il est art (...)* *L'art contemporain n'a pas pour but de produire des objets mais des rapports au monde, des modèles de fonctionnement mis en mouvement dans des entreprises* (Cyril Jarton, « l'art en train de se faire », *Art Press* n° 222, *op. cit.*, p. 26).

photographie en vecteur de l'art contemporain. Mais les pratiques artistiques l'intègrent dans des projets plus larges, où elle « se charge »⁶⁵⁶ d'une valeur et d'un sens neufs. Avec les arts d'attitude et les performances des années soixante-dix, l'image photographique participe notamment d'une remise en question de la notion même d'œuvre d'art.⁶⁵⁷ A la suite de Marcel Duchamp et de ses *ready made*, le photographique permet de souligner l'intention et le travail théorique de l'artiste contemporain, qui s'émancipe de l'activité manuelle et des propriétés traditionnelles de l'œuvre d'art.⁶⁵⁸ Il est donc aussi possible de penser que le photographique permet d'interroger également la capacité instauratrice (et pas seulement représentative) de l'art.⁶⁵⁹ Mais le recours massif à ce procédé parmi les jeunes artistes contemporains peut aussi s'expliquer à partir de la généralisation de son introduction dans les écoles d'art. Son faible coût économique a favorisé son utilisation par les artistes et en a fait un *procédé qui colle à une époque de crise*.⁶⁶⁰

Il convient cependant de distinguer, avec André Rouillé, une utilisation de la photographie comme « vecteur » de l'art contemporain, d'une utilisation qui en fait son « matériau ». L'utilisation de la photographie comme « vecteur » la place dans une position accessoire.⁶⁶¹ Et, la photographie semble d'autant plus utilisée qu'elle se démarque des caractéristiques traditionnellement associées à la production artistique, notamment à l'« expression d'une subjectivité ».⁶⁶² Si l'art conceptuel permet bien à la photographie de jouer un rôle dans l'art

⁶⁵⁶ Se chargeant désormais de ce sens et de cette valeur, qui lui sont désormais associés.

⁶⁵⁷ Selon Victor Burgin, on peut alors parler d'une conception de l'art dans laquelle les comportements prévalent sur la traditionnelle fabrication d'objets, dans laquelle l'artiste est plus un coordinateur de formes existantes qu'un créateur de nouvelles formes : *ce qui est conçu, ce ne sont pas les objets individuels eux-mêmes, mais des systèmes esthétiques capables de produire les objet* (cité par A. Rouillé, *op. cit.*, p. 468).

⁶⁵⁸ Christian Boltanski, qui était alors connu comme peintre, affirme ainsi, dès les années 1970, « peindre avec de la photographie » (cité par A. Rouillé, *op. cit.*, p. 383).

⁶⁵⁹ *Avec la photographie, créer ce n'est plus fabriquer, mais choisir, ou plutôt cadrer. Les modalités du choix esthétique s'en trouvent ainsi redéfinies. Au choix total et continu en vigueur dans le processus pictural, la photographie substitue un choix total en droit lors du cadrage, suivi d'un impossible choix lors de l'enregistrement* (A. Rouillé, *op. cit.*, p. 394).

⁶⁶⁰ Dans, un article du *Monde*, on peut lire ainsi que *des enseignants-artistes qui utilisent la photographie sont apparus massivement dans les années 90 (...) Mais tous les observateurs mettent en avant un procédé qui colle à une époque de crise, économique, du marché, de la représentation (...) Henri-Claude Cousseau, directeur du CapMusée d'art contemporain de Bordeaux, comprend que « les jeunes artistes se tournent vers un médium souple, spontané, immédiat, éphémère, léger, intimiste, autobiographique et engagé » (« la photographie est devenue le vecteur dominant de l'art contemporain », article publié dans *Le Monde* du 20-21 juin 1999).*

⁶⁶¹ Ce qui lui vaut d'être *matériellement, techniquement et plastiquement tour à tour traitée comme un pur constat, comme un trivial document, comme un véhicule neutre, comme un automatique enregistrement, comme une chose banale parmi d'autres, comme un simple instrument* (A. Rouillé, *op. cit.*, p. 415).

⁶⁶² André Rouillé remarque que c'est comme s'il s'agissait de *bien signifier que l'essentiel de l'œuvre se trouve ailleurs, que la photographie n'en est précisément qu'un accessoire, sinon négligeable, du moins secondaire. Par sa légèreté et sa faible consistance matérielle, par le moindre investissement manuel qu'elle autorise, par le retrait de l'individu qu'elle suppose, par le déficit de légitimité qu'il l'affecte traditionnellement, et par le*

contemporain, il semble que ce soit alors au détriment du regard photographique. Au sens strict en effet, si l'on s'en tient au propos des artistes, le travail conceptuel se situe *au-delà de l'expérience perceptive directe*.⁶⁶³ Ils construisent ainsi leurs œuvres autour d'un « système de documentation » : *photographies, cartes, dessins et langage descriptif. En substituant la documentation à la perception et à l'expression, ils entendent radicalement passer (...) d'un art « perceptuel », essentiellement destiné à la vue, à un art « conceptuel », davantage destiné à la pensée*.⁶⁶⁴ L'art conceptuel privilégie ainsi l'idée sur l'objet, le processus sur le produit fini.⁶⁶⁵ Mais ne pouvant totalement s'émanciper de toute matérialité de l'œuvre, l'artiste conceptuel est en définitive conduit à la « *convertir en une idée* » (...) et à *inventer un art fondé sur « la plus grande économie de moyens » possible*.⁶⁶⁶ Comme le souligne aussi Dominique Baqué, l'art conceptuel introduit la photographie dans l'art contemporain de façon « paradoxale ».⁶⁶⁷ A l'opposé du credo de la « photographie créative », ce n'est pas la « profondeur » de l'image photographique qui est recherchée par les artistes conceptuels. Ils soulignent avant tout la capacité de ce procédé à contribuer au *caractère processuel de travaux conceptuels, à leur caractère de « propositions » (en devenir) plutôt que d'« œuvres » (achevées)*.⁶⁶⁸ La photographie n'est pas ainsi utilisée pour elle-même (pour

traitement formel particulier auquel elle est soumise, la photographie vient alors satisfaire à un phénomène artistique fondamental : le déclin de l'objet au profit des attitudes et des processus (Idem, p. 416).

⁶⁶³ Douglas Huebler, cité par A. Rouillé, *op. cit.*, p. 417.

⁶⁶⁴ Sol LeWitt, cité par A. Rouillé, *ibidem*.

⁶⁶⁵ André Rouillé souligne cependant que *la dématérialisation ne signifie pas la disparition totale de l'objet dans l'art, mais le déclin de son hégémonie et le rejet du culte qui lui est voué. Même si l'œuvre n'est que rarement réduite à une pure idée sans corps, il est désormais affirmé avec force qu'elle n'est pas à rechercher toute entière dans sa matérialité, qu'elle ne coïncide jamais exactement avec une chose : l'œuvre excède toujours les choses qui n'en sont que des actualisations contingentes. C'est peut-être la grande leçon des artistes conceptuels que d'avoir conçu un art qui exemplifie les rapports entre l'œuvre, toujours virtuelle, « au-delà de l'expérience perceptive directe », et ses multiples actualisations possibles : « l'apparence d'une œuvre reste secondaire, note encore Sol LeWitt. Peu importe la forme définitive, cela doit commencer par une idée. C'est le processus de conception et de réalisation qui engage l'artiste ». Le processus prévaut sur le produit fini, l'idée sur la chose (A. Rouillé, *op. cit.*, p. 417).*

⁶⁶⁶ *Idem*, p. 418.

⁶⁶⁷ Pour André Rouillé, il faut plutôt dire que l'art conceptuel introduit la photographie dans l'art contemporain de façon négative (...) *Par défaut. Si les artistes conceptuels l'utilisent, c'est parce que sa matérialité et son fonctionnement la situent à l'exact opposé de ces valeurs picturales qu'ils refusent, et, auxquelles l'expressionnisme abstrait a redonné une nouvelle vigueur (...) La photographie n'est cependant que rarement mobilisée seule, jamais pour elle-même, seulement parce que ses propriétés entrent en résonance avec la démarche esthétique des artistes conceptuels. Du moins le croient-ils, car leurs analyses aiguisées de l'art se révèlent au contraire plus que sommaires à l'égard de la photographie qu'ils considèrent, conformément à la doxa, comme un simple vecteur, aussi neutre, impersonnel et transparent que mécanique. Supposé être un pur document, la photographie ne mérite à leurs yeux aucune attention technique et formelle particulière, et son rôle ne sert guère que de contrepoint visuel aux textes, schémas, cartes ou choses qu'ils juxtaposent pour constituer des « propositions » (Idem, pp. 418-420).*

⁶⁶⁸ André Rouillé précise, par exemple, que dans « One and Three Chairs » [Joseph Kosuth, 1965], *le cliché devait être en tout point conforme (y compris en taille) à la chaise : « ce que l'on voyait en regardant l'objet devait, raconte Kosuth, être identique à ce que l'on voyait en regardant la photo, il fallait donc prendre une nouvelle photo à chaque fois que la pièce se trouvait exposée dans un milieu nouveau. » Cette condition au*

l'expérience particulière qu'elle permet), mais elle n'est, pour les artistes conceptuels, qu'un « vecteur », c'est-à-dire un outil. Toutefois, et même si les propositions des artistes conceptuels ne s'adressent pas au regard (mais à la pensée), leur travail envisage l'acte photographique comme participant à un projet (de documentation) orienté vers un questionnement de l'art. On considère alors le regard comme un dispositif orienté, et non pas la simple manifestation d'un point de vue. L'art conceptuel a contribué à dégager l'art du *métier au sens artisanal du terme* et des critères artistiques traditionnels de l'authenticité et de l'originalité.⁶⁶⁹ Plus que l'œuvre elle-même, le processus artistique (et la stratégie qui le soutient) est au centre du travail conceptuel. Et certains artistes contemporains envisageront davantage le regard comme une intention intellectuelle que comme une activité d'observation visuelle. S'ils recourent à la photographie, les artistes conceptuels la considèrent davantage comme un dispositif mécanique d'enregistrement qu'un moyen d'exprimer une sensibilité. C'est dans un autre sens, selon André Rouillé, que la photographie devient un « matériau » de l'art contemporain à partir des années 1980 : alors que l'art conceptuel (tout comme le Land Art ou l'art corporel) ne lui accordait qu'une position seconde, à partir des années 1980, les artistes utilisant la photographie assument et maîtrisent pleinement la technique photographique et s'y investissent entièrement. André Rouillé qualifie ces usages d' « art-photographie » (puisqu'ils relèvent d'abord du domaine artistique) pour les distinguer de l' « art des photographes ». Cependant, comme pour l' « art des photographes » (dont la « photographie créative » prend la défense dans les années 1980), l' « art-photographie » développe aussi des regards photographiques. Tout utilisateur du médium photographique développe, de fait, un regard. Et cela quelque soit son degré de maîtrise de la technique, son niveau d'inscription intentionnelle dans l'histoire de ce médium, son cadre de référence ou le contexte dans lequel son regard acquiert une signification. Si l' « art-photographie » permet de désigner un ensemble de pratiques qui n'ont pas leur origine dans l'histoire de la photographie, il s'agit bien de pratiques qui véhiculent un regard ou qui font appel à des regards photographiques.⁶⁷⁰ Toutefois, de manière insistante, André Rouillé affirme que la

premier abord anodine confère son caractère processuel à ce travail dont la forme change d'une exposition à l'autre, mais dont le principe reste identique. (Idem, p. 421).

⁶⁶⁹ A. Rouillé, *op. cit.*, pp. 464-468.

⁶⁷⁰ André Rouillé le mentionne lui-même, lorsqu'il précise que l'inscription de la photographie dans l'art contemporain au cours des années 1980 amplifie plutôt une situation antérieure. Il veut alors parler de la situation des *avant-gardes des années 1920 dont les photogrammes et les photomontages conféraient à la photographie le rôle de matériau artistique*. Il s'agit des dadaïstes allemands (Georg Grosz, John Hartfield, Raoul Hausmann et Hannah Höch), qui dénonçaient ainsi l'abstraction croissante de la peinture ; mais aussi de Lazlo Moholy-Nagy, qui se considérait davantage comme un « monteur » d'images ; d'El Lissitzky ou Alexander Rodchenko, qui voulaient utiliser le photomontage dans une perspective révolutionnaire ; des surréalistes Pierre Boucher, Max Ernst, qui voyaient dans le photomontage « *une irruption magistrale de*

*différence entre le vecteur et le matériau n'est pas de degré mais de nature.*⁶⁷¹ En effet précise-t-il, *alors que le vecteur reste extérieur à l'œuvre, le matériau en fait totalement partie. On se sert d'un outil, mais on travaille, expérimente, combine des matériaux ; on les transforme à l'infini au sein d'un processus perpétuel inséparablement technique et esthétique.*⁶⁷² L' « art-photographie » peut aussi être compris comme un ensemble de pratiques photographiques qui n'ont de sens et de valeur qu'à l'intérieur d'une théorie de l'art (et ne répondent pas à des fonctions photographiques). Selon Jean-Claude Lemagny, la photographie aurait permis à certains artistes de « sauver l'art » d'une dématérialisation (due à un fort intérêt pour les processus mentaux de l'art conceptuel et aux différentes formes d'abstraction qui se sont développées au vingtième siècle.⁶⁷³) André Rouillé cherche à montrer l'hétérogénéité du champ de l'art contemporain et du champ photographique. A plusieurs reprises, il souligne que cet alliage « art-photographie » a été l'œuvre des seuls artistes contemporains, qui ont surtout considéré la photographie en tant que technique.⁶⁷⁴ André Rouillé s'oppose à Dominique Baqué, qui essaie au contraire de penser l'interpénétration des deux champs⁶⁷⁵ et qui, pour sa part, envisage davantage le mélange de la photographie et de l'art contemporain comme la réalisation d'une orientation générale de l'art qui était déjà en germe dans l'art conceptuel, l'art d'attitude ou encore le Land Art. Toutefois, le cloisonnement des deux champs qui est proposé par André Rouillé ne nous conduit-il pas à admettre que les motivations de l'art-photographie sont étrangères à l'histoire de la photographie ? Cette différence d'appréciation entre André Rouillé et Dominique Baqué renvoie en définitive à un débat plus fondamental sur l'autonomie du champ

l'irrationnel » (*Idem*, pp. 436-439). La photographie était au service d'artistes qui cherchaient à *libérer le regard*. L'alliage entre l'art et la photographie dans les années 1980 est à relier, selon lui, à ces recherches de nouvelles visions, de nouvelles orientations visuelles, de nouvelles visibilitées, développées déjà par les avant-gardes des années 1920.

⁶⁷¹ *Idem*, p. 435.

⁶⁷² *Idem*, p. 453.

⁶⁷³ Dans cette mesure, l'alliage art-photographie aurait permis une « sécularisation de l'art », rétablissant le lien de l'art avec le monde réel, mais aussi avec le monde social.

⁶⁷⁴ *En aucune manière l'alliage entre l'art et la photographie ne consiste en une interpénétration des champs artistique et photographique. L'alliage art-photographie est le fruit des transformations qui ont affecté le champ de l'art, hors du champ photographique et sans lui, ou presque. Il s'inscrit dans un processus artistique, nullement photographique (...) Il n'y a pas eu infiltration de l'art par la photographie, mais utilisation du dispositif technique par les artistes – sans les pratiques, ni les savoir-faire, ni les usages, ni la culture, ni le public de la photographie. On en veut pour preuve que, dans leur majorité, les photographes ignorent largement l'art contemporain, et rejettent en bloc ce qu'ils en connaissent, autant que les artistes ignorent la production photographique. En un mot : non pas une infiltration de l'art par les photographes, mais une utilisation de la photographie par les artistes ; non pas toute la photographie, mais sa seule partie technique* (A. Rouillé, *op. cit.*, pp. 472-473).

⁶⁷⁵ Rappelons que la « photographie plasticienne » désigne pour Dominique Baqué la photographie qui vient croiser les arts plastiques, participant ainsi de l'hybridation généralisée des pratiques, du décroisement toujours plus manifeste des champs de production (D. Baqué, *op. cit.*, avant-propos).

photographique.⁶⁷⁶ Or ce débat n'est plus pertinent si l'on considère que les regards photographiques se définissent précisément, à chaque époque, par leur plasticité.⁶⁷⁷ Ils supposent à chaque fois des dispositifs anthropotechniques plus larges : les regards photographiques ne se nourrissent pas uniquement de l'histoire de la photographie et ils trouvent leurs justifications dans des dispositifs qui dépassent le seul usage d'un appareil photographique et la seule activité visuelle. Ainsi par exemple, un regard photographique est toujours encadré (et pour une part défini) par un ensemble de couches discursives, qui participent à la constitution de son sens.⁶⁷⁸ Comme le reconnaît d'ailleurs lui-même André Rouillé, l'art-photographie fait de la photographie un matériau qui est avant tout ouvert et disponible à tous les possibles, contre la conception moderniste (selon laquelle l'artiste doit purifier son art de tous les éléments empruntés et développer les caractéristiques spécifiques de son médium).

Acceptant les capacités mimétiques de la production photographique⁶⁷⁹, les artistes, en se faisant photographes, consacrent la valeur de présentation de l'image plus que sa valeur de représentation.⁶⁸⁰ Et, en tant qu'il utilise un procédé mécanique, l'art-photographie s'oppose à

⁶⁷⁶ Dominique Baqué remet ainsi en cause le clivage proposé par Jean-François Chevrier, entre deux postures photographiques (entre ceux qu'il qualifie d' « artistes utilisant la photographie », et, d'autre part, les photographes « purs », héritiers de l'histoire de la photographie) : *un tel clivage a ses limites et avoue assez vite ses faiblesses théoriques, voire même ses contradictions. Encore ne faut-il pas s'y tromper : ce qui se joue, radicalement, à travers cette ligne de partage dorénavant constituée, n'est autre que la fin de l'autonomie du champ photographique. Et de cette fin de l'autonomie, il convient d'évaluer à leur juste mesure les conséquences : avec l'entrée de la photographie dans le champ des arts plastiques s'ouvre aussi la possibilité – que déploiera ad infinitum le postmodernisme – de l'hybridation, du mélange et du métissage, la contamination des media les uns par les autres constituant sans nul doute l'une des principales déterminations de l'art contemporain. Emblématique à cet égard fut l'exposition organisée en 1980 par Michel Nurisdany et intitulée « Ils se disent peintres, ils se disent photographes », l'équivoque du titre énonce désormais que tout est concevable : qu'un peintre désigné comme tel utilise d'autres supports que la toile, en l'occurrence la photographie. Que certains pratiquent à la fois la peinture et la photographie. Mais aussi, plus radicalement – et plus problématiquement – que d'aucuns pratiquent la photographie en se dénommant peintres, et non photographes : sans jamais manier ni pigments ni pinceaux. Il y a un nominalisme de cette attitude : de même, en effet, que le nominalisme de Marcel Duchamp s'autorisait d'énoncer, à propos d'un simple porte-bouteilles ou d'un urinoir, « Ceci est de l'art », de même un photographe peut dorénavant s'auto-désigner, en amont de sa pratique, comme peintre ou, plus généralement, comme plasticien (D. Baqué, *op. cit.*, p. 51).*

⁶⁷⁷ Par la plasticité des regards photographiques, nous entendons leur aptitude à se mêler à d'autres domaines et à se conjuguer avec d'autres activités et des significations qui sont étrangères au champ photographique.

⁶⁷⁸ D'une part, le regard photographique est associé à une interprétation des expériences photographiques et, d'autre part, sa signification est aussi elle-même construite à partir d'oppositions discursives.

⁶⁷⁹ Il ne s'agit plus pour eux non plus de démontrer les possibilités du médium photographique. *Leur propos ne peut être réduit aux débats traditionnels sur la nature et les capacités du médium, puisqu'ils ne se situent pas dans le contexte de la photographie « créative » ou « moderniste ».* Leurs images ne nous disent rien de bien nouveau sur ce qu'est ou ce que peut être la photographie en elle-même (depuis son invention) ; elles nous disent beaucoup, en revanche, sur ce que peut être aujourd'hui l'expérience artistique (à travers et avec la photographie), dans le contexte de la culture contemporaine (J.-F. Chevrier, *Une autre objectivité*, Milan-Paris, Idea Books / CNAP, 1989, p. 34).

⁶⁸⁰ *Les photographes refusent la représentation au travers de ses propriétés les plus traditionnelles : la netteté, la transparence. Les artistes acceptent au contraire le mimétisme sans réserve : non pas comme une représentation, la copie réputée vraie d'un référent, mais comme une présentation, un donné ne renvoyant qu'à*

la conception artisanale de l'art, pour produire de véritables « tableaux photographiques », qui défont le lien traditionnel entre l'art et le geste de l'artiste, mais permettent encore la production d'objets. Dans *Une autre objectivité*, Jean-François Chevrier introduit la notion de « forme-tableau » pour décrire cette sorte de « quasi-objet », souvent de taille monumentale⁶⁸¹, qui semble répondre à la faillite de la peinture traditionnelle.⁶⁸² Déjà dans les années 1970, Gerhard Richter avait affirmé qu'*une photo est déjà un petit tableau*.⁶⁸³ Cette notion de « forme-tableau » permet de souligner que, pour ces artistes contemporains qui utilisent la photographie, les qualités d'exposition priment sur les qualités de reproduction.⁶⁸⁴ Mais elle permet aussi de considérer l'image photographique différente de l'enregistrement d'une vision originale de la réalité : ces artistes utilisent la photographie *comme un moyen d'expérience et d'expérimentation*.⁶⁸⁵ Ce sont surtout des rapports au monde qu'explorent les artistes contemporains. Mais l'expérience est ici indissociable d'une construction réfléchie, d'une démarche méthodique et spécifique.⁶⁸⁶ Et l'expérience photographique doit être considérée sous deux aspects : *elle est prise de vue mais aussi ce que l'on pourrait appeler « prise d'image », c'est-à-dire réappropriation d'une image déjà existante*.⁶⁸⁷ Mais, en tant qu'ils viennent du monde de l'art, ces utilisateurs de la photographie sont aussi détachés de la croyance en la vérité de la photographie et considère avant tout l'image comme une fiction.⁶⁸⁸

lui-même. C'est d'ailleurs un trait caractéristique de l'art-photographie : la photographie passe du statut de document (outil ou vecteur) à celui de matériau artistique quand la représentation produite s'abolit dans la présentation donnée (...) L'art-photographie parachève donc la représentation (il la porte à son apogée et l'achève à la fois) en la réduisant à une présentation et en la mécanisant. (A. Rouillé, op. cit., pp. 458-459).

⁶⁸¹ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 46.

⁶⁸² Selon André Rouillé, la logique de l'art-photographie serait ainsi : *plutôt un quasi-objet d'art (de matériau photographique) que pas d'objet du tout (...) Au cours des deux dernières décennies du XXe siècle, c'est la photographie, en tant que matériau, qui sert de rempart à la dématérialisation de l'art (Idem, p. 471).*

⁶⁸³ Gerhard Richter, cité par J.-F. Chevrier, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁸⁴ *Ils affirment un fait isolé (la main, l'objet, l'édifice représentés) mais, surtout, ils en créent un, et c'est l'image-tableau elle-même. La singularité du motif représenté devient celle de l'image présentée (...) la dimension factuelle dépend ainsi d'un travail sur l'image comme forme actuelle (dans sa présentation), autonome, « réaliste » (au sens où des artistes non objectifs ont pu avancer ce mot autour de 1920). Le fait est là, manifeste, visible, lisible (peut-être), comme donnée indicielle (résultat d'un enregistrement), mais il est aussi l'image même, comme production matérielle, quand celle-ci n'est plus seulement la trace d'une expérience vécue (un souvenir) mais une nouvelle réalité objective : la réalité de l'image tableau. En d'autres termes, le fait photographique se modèle sur l'image-tableau, comme la représentation se modèle sur la présentation (J.-F. Chevrier, *idem*, p. 34).*

⁶⁸⁵ *Idem*, p. 29.

⁶⁸⁶ *La subjectivité reste le critère dominant, mais son affirmation ne passe plus tant par l'expérience des moyens spécifiques de la photographie que par des procédés empruntés aux autres arts (la peinture et le théâtre, notamment). L'autorité de l'invention (mise en scène, image fabriquée) remplace l'originalité de la vision (Idem, p. 27).*

⁶⁸⁷ *Idem*, p. 16.

⁶⁸⁸ *Les onze artistes que nous avons rassemblés ne sont pas assez naïfs pour croire en l'absolue véracité de l'image pure, instantanée, documentaire. Ils savent qu'aucune observation, aucune description, aussi précises, aussi « scientifiques » soient-elles, ne peuvent établir un fait sûr. Ces artistes ne sont pas positivistes, ni mystiques. Ils ne croient pas à « la chose même » de Weston. Ils savent bien que toute représentation, même photographique, est fiction, artifice, que « toute factualité, comme dit Baudrillard, est facticité » (Idem, p. 33).*

Autour d'artistes comme Jeff Wall, la photographie est alors envisagée au sein de l'histoire générale de l'art contemporain comme *une image construite*.⁶⁸⁹ Cet artiste propose des images mises en scène, souvent monumentales, qui possèdent leur autonomie comme « tableaux ». Le document, compris comme enregistrement instantané, est ainsi *mimé dans une mise en scène de l'anecdote*.⁶⁹⁰ Si l'art-photographie se réfère bien à une objectivité, on doit considérer que celle-ci ne possède plus le même sens que dans la tradition documentaire et descriptive.⁶⁹¹ *Cette objectivité nous apparaît désormais comme un critère d'expérience, plus que de perception. C'est une manière de maintenir l'expérience (malgré et à travers les faux-semblants de l'image et de la perception), plus qu'un fondement de vérité ou un principe de pureté*.⁶⁹² Corrélativement, c'est aussi le visible lui-même qui change de sens à travers ces entreprises.⁶⁹³ En définitive, les images produites par ces artistes résultent *d'une analyse critique et d'une méthode qui préexistent à l'expérience de prise de vues*.⁶⁹⁴ Selon Michel Poivert, la notion de « tableau » ne se résume pas à l'adoption de grands formats et à l'élaboration de mises en scène.⁶⁹⁵ *Le tableau est la forme et l'idée dans lesquelles s'incarne la description objective comme pratique moderniste*.⁶⁹⁶ C'est à travers l'affirmation des vertus « réificatrices » de la description⁶⁹⁷ (en considérant la description en dehors de sa valeur

⁶⁸⁹ M. Poivert, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁹⁰ *Idem*, p. 128.

⁶⁹¹ *Cette objectivité est nécessairement « autre », parce qu'elle se produit sur une autre scène, dans un autre contexte culturel (« postmoderne », dit-on), mais aussi parce qu'elle se redéfinit ou, plutôt, se manifeste différemment dans chaque démarche, selon des intérêts spécifiques* (J.-F. Chevrier, *op. cit.*, p. 31).

⁶⁹² *Idem*, p. 30.

⁶⁹³ Les capacités mimétiques de la photographie étant admises par tous ces artistes, on peut suggérer un changement de statut du visible : *le visible n'étant plus un donné auquel se conformer strictement, mais un matériau malléable à volonté, les questions de ressemblance, de référent, d'original et de copie, de modèle et de simulacre, etc., ne se posent plus (...) alors que, dans l'idéal documentaire, le visible était un invariant, un donné à représenter aussi fidèlement que possible (fût-ce selon la ressemblance tout extérieure du simulacre), il est désormais ce qui advient au terme du processus photographique* (A. Rouillé, *op. cit.*, pp. 612-613).

⁶⁹⁴ J.-F. Chevrier, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁹⁵ La notion de « tableau » *permet au contraire d'établir en profondeur les origines du modernisme de la photographie contemporaine. Dans l'étude que Wall consacre en 1985 à Manet, l'artiste canadien insiste sur le tableau non pas comme « objet » ni même comme « dispositif », mais comme « idée ». Wall s'intéresse au tableau monumental dont Manet, selon lui, a fait un usage illégitime en traitant en grand format des sujets qui, académiquement, ne requerraient pas cette taille. Cette « monumentalisation illégitime » serait symptomatique des « transformations historiques du concept de tableau », dont, on l'aura compris, les grands formats photographiques seraient une des récentes manifestations. En outre, Wall associe la proposition de Manet à une « provocation », le tableau comme « idée » ne serait pas seulement un support mais un discours en soi et tiendrait de là son efficacité* (M. Poivert, *op. cit.*, p. 113).

⁶⁹⁶ *Idem*, p. 104.

⁶⁹⁷ *Le modernisme photographique s'est structuré par l'affirmation des vertus « réificatrices » de la description. Au milieu des années 90, Wall déclare ainsi : « la description est un acte de construction : elle fait exister le référent. » L'année précédente, il développait cette remarque : « La photographie ne peut pas trouver d'alternative à la description comme les autres arts ont pu le faire. Il est de la nature matérielle de ce médium de décrire les choses. Pour parvenir à la forme de réflexivité devenue impérative pour l'art moderniste, la photographie ne peut mettre en jeu que sa propre condition nécessaire d'être une description-qui-constitue-un-objet. » Wall cherche ainsi à fonder une essence moderniste de la photographie. Réfutant implicitement la*

d'usage et dans sa capacité à produire des « objets-images » : les tableaux-photographiques), que des artistes comme Jeff Wall auraient renoués avec la tradition moderniste et réussis à dépasser l'art conceptuel.⁶⁹⁸ Si ces artistes développent des regards, force est donc de constater que ceux-ci ne se réduisent pas à des dispositifs de captation du réel. L'art-photographie développe des fictions photographiques qui mettent en jeu des regards sous la forme d'images, qui apparaissent comme des *nœuds de signification, des configurations, qui dramatisent et déplacent les fixations imaginaires*.⁶⁹⁹

De manière paradoxale, la notion de « regard photographique » est la plupart du temps absente des discours critiques à propos de l'« art-photographie » ou de la « photographie plasticienne ». L'identification des démarches propres à ces artistes plasticiens ne semble possible que par une sorte d'opposition-différenciation avec les regards des photographes.⁷⁰⁰ L'art-photographie, parce qu'il est en rupture avec la valeur d'usage du document photographique, dépasserait alors un simple art du regard. Cette position revient à oublier que les regards photographiques sont en réalité des constructions culturelles contextualisées et des

préséance du référent dans la réalisation de l'image, il préfère l'axiome moderniste de l'autoréférentialité. Non toutefois dans la tautologie conceptuelle d'un Kosuth (« One and Three Chairs », 1965), ou dans une version phénoménologique comme celle de Denis Roche (« ce qu'on photographie, c'est le fait qu'on prend une photo », 1978), mais bel et bien dans l'affirmation de la description comme expérience. C'est ainsi qu'après l'épisode conceptuel où la photographie ne remplit plus les conditions de la représentation, il souhaite qu'elle puisse « procurer l'expérience de la description, de l'Image » ; la condition moderniste de la réflexivité serait ainsi remplie : dans l'« Image », se donnerait à voir l'expérience de la description avant tout autre contenu iconographique (Idem, p. 109).

⁶⁹⁸ Jeff Wall inscrit ainsi clairement, selon Michel Poivert, la photographie dans l'histoire du modernisme. Se confondant avec le travail historico-critique, la pratique artistique de Wall est une « révision moderniste de la photographie conceptuelle » qui *consiste – au travers de l'analyse des deux modèles journalistique et amateur adoptés par les artistes – à établir la nature descriptive de la photographie non comme une valeur d'usage mais comme une capacité à la constituer en objet (l'Image). (...) Selon Wall, les images du conceptualisme n'ont trouvé les conditions de leur accomplissement – et donc du dépassement de leur soumission aux discours et au langage que leur imposait leur fonction critique – que par la revalorisation de la description : véritable forme esthétique, et partant condition d'accès au rang de représentation, dont la forme-tableau a été exemplaire (Idem, p. 26).*

⁶⁹⁹ J.-F. Chevrier et Catherine David, « Actualité de l'image », *Passages de l'image*, cat. expo. Musée national d'Art moderne, 19 sept.-18 nov. 1990, Paris, Editions du centre Georges-Pompidou, 1990.

⁷⁰⁰ L'idée d'une activité des photographes qui se jouerait dans la seule expérience de la prise de vue, et se réduirait ainsi au développement en quelque sorte d'un « simple » regard, semble ainsi hanter les textes de Dominique Baqué, d'André Rouillé et de Jean-François Chevrier. Cette idée, qui s'accorde avec la définition de « l'acte photographique », est sans doute nécessaire afin d'en distinguer les démarches (plus construites et plus systématisées) des artistes contemporains. Elle tend cependant, selon nous, à postuler la possibilité d'un regard des photographes comme exercice purement visuel, alors que celui-ci, dans la réalité, semble bien plutôt toujours encadré par des significations et des intentions. L'idée d'un « regard des photographes » tend à occulter aussi son inscription dans un dispositif culturel et social. Ainsi, Jean-François Chevrier précise, par exemple, que les artistes présentés dans « *Une autre objectivité* » *ne peuvent certainement pas adhérer à une méthode fondée sur la disponibilité subjective et l'agilité visuelle, comme l'ont fait des Kertész et des Cartier-Bresson, des Winogrand et des Friedlander. Ils sont trop conscients des contraintes esthétiques et, plus largement, sociales, qui conditionnent désormais cette méthode ; ils savent qu'une telle attitude offre trop peu de résistance à l'égalisation (ou « massification ») des images produites par l'industrie culturelle. Ils savent que la liberté du regard revendiquée et cultivée par les photographes-auteurs conforte de plus en plus une définition abstraite de l'individu et de la subjectivité (J.-F. Chevrier, *Une autre objectivité*, op. cit., p. 34).*

actualisations de dispositifs anthropotechniques complexes. En tant que tel, dans sa mise en œuvre et son expérience concrète, il n'y a aucun regard qui ne soit purement « photographique » et se référant uniquement à la seule histoire du médium photographique. En ce qui concerne l'art-photographie, un des cadres de référence est ainsi celui de l'art contemporain et de l'« Image », mais il n'est pas le seul. A l'instar d'Arnaud Claass⁷⁰¹, qui soulignait que la photographie est un « objet impur »⁷⁰², il semble salutaire d'admettre qu'à la manière d'une « structure perceptive », tout regard photographique se développe au contact de multiples champs de signification et d'autres disciplines.

a/ La valeur artistique de la description : Bernd et Hilla Becher

Ayant commencé leur entreprise de documentation en 1957, ce couple est surtout reconnu à partir des années 1970, lorsqu'ils publient leur premier recueil *Sculptures anonymes*, puis lorsqu'ils sont présentés dans l'exposition *New Topographics* aux États-Unis.⁷⁰³ Photographiant systématiquement les signes de la culture industrielle (châteaux d'eau⁷⁰⁴, hauts-fourneaux, etc.), ils ont d'abord été associés à l'art conceptuel ou au minimalisme, leur production étant dénuée de tout effet artistique.⁷⁰⁵ Leurs expositions peuvent en effet être assimilées à des collections de formes vernaculaires, constituées à travers une « approche taxinomique » qui rappelle les « systèmes de documentation » des artistes conceptuels.⁷⁰⁶ Dénuées de composition et de traitement stylistique particuliers, volontairement inexpressives, leurs photographies semblent d'abord reproduire le geste de Marcel Duchamp, réduisant l'art à un choix avec ses *ready made*. Bien que la qualité de leur regard puisse faire penser à Walker Evans (qui photographie pour un « spectateur du futur ») ou à Lee Friedlander (qui revendique une vision « a-sentimentale »), ils ne se revendiquent pas d'une tradition documentaire, mais insistent davantage sur la réalisation d'un projet artistique : *le*

⁷⁰¹ Cf. annexe 1, p. 43.

⁷⁰² A. Claass, « la photographie et les miettes de l'art », *Art Press* n° 199, février 1995, pp. 59-62.

⁷⁰³ L'exposition *New Topographics* est d'abord présentée à Rochester en 1975. Elle réunissait Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd et Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon et Stephen Shore.

⁷⁰⁴ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 46.

⁷⁰⁵ *Leur point de départ est un intérêt passionné pour les vestiges (en voie de disparition) de la culture industrielle bien plus que l'invention (ou la reprise) d'une procédure artistique. Le modèle le plus efficace dont ils disposaient pour définir leur méthode typologique était évidemment l'œuvre inachevée du portraitiste August Sander (J.-F. Chevrier, op. cit., p. 11).*

⁷⁰⁶ *Les Becher ont contribué à la reformulation du vernaculaire dans la photographie grâce à des stratégies très précises. Ils ont notamment cherché à investir la photographie de liens visuels et conceptuels avec l'histoire et le quotidien. Leurs photographies ont pour fonction d'enregistrer de manière systématique, dans une optique historique, des bâtiments appartenant au patrimoine industriel tout en s'inscrivant dans les approches taxinomiques caractéristique de l'art conceptuel des années 1960 et 1970 (Charlotte Cotton, *La photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, p. 16).*

*principe de catalogage des sciences naturelles est, pour nous, un principe artistique.*⁷⁰⁷ Mais les collections des Becher n'en relèvent pas moins de la construction d'un regard identifiable. Pour leurs séries de vues frontales, les Becher adoptent ainsi des angles de prise de vue et un éclairage standardisés, qui impliquent en réalité un certain nombre de contraintes.⁷⁰⁸ Revendiquant une « manière directe » et inexpressive, ils peuvent apparaître également comme les promoteurs d'une image de la superficialité.⁷⁰⁹ Selon André Rouillé, l'œuvre des Becher illustre une « fiction de l'analogie », partagée par la suite chez de nombreux artistes (dont ils ont pu être les professeurs).⁷¹⁰ Enfin, par les compositions destinées aux expositions qu'ils proposent, les Becher introduisent cet « art-photographie », qui utilise la photographie comme « matériau » et se distingue, par ses images, de la production des autres photographes.⁷¹¹ Le regard des Becher est une construction uniquement perceptible dans l'espace de l'exposition : il ne se limite pas à une stratégie de prise de vue, mais se développe également dans la composition et la recomposition d'un répertoire de formes, par les rapprochements et les successions qu'ils introduisent entre leurs images.⁷¹² Dans une galerie, les images des Becher, toutes de format identique, sont présentées une par une ou réunies dans

⁷⁰⁷ Hilla Becher, citée par A. Rouillé, *op. cit.*, p. 494.

⁷⁰⁸ *Leur objectif est de choisir la meilleure vue d'ensemble lorsque le sujet doit être traité en un seul cliché. Ils opèrent uniquement de jour, quand un ciel nuageux diffuse la lumière du soleil et tend à supprimer le jeu de la lumière et des ombres qui contribue, selon eux, plus à distraire des sujets qu'à les mettre en valeur. Ils surélèvent l'appareil au-dessus du niveau du sol, en le disposant sur des échelles ou des échafaudages, et se servent des inclinaisons et des angles de l'appareil pour donner l'illusion que le sujet est observé d'un point situé à mi-hauteur. Lorsqu'ils traitent un motif en perspective, ils évitent les obliques et les angles obtus.* (Weston J. Naef, « l'art de Bernd et Hilla Becher », *Châteaux d'eau*, catalogue bilingue de l'exposition, Munich, Schirmer / Mosel, 1988, p. 10).

⁷⁰⁹ *C'est encore un monde tout en surface, dépourvu d'épaisseur humaine, qui émane des grandes séries de châteaux d'eau, silos, hauts fourneaux, gazomètres, etc., que les artistes allemands Bernd et Hilla Becher photographient comme autant de symboles d'une époque finissante de l'industrie (...) Ils se situent eux-mêmes au croisement de la série, de la neutralité, d'une « manière directe » de photographier « sans composition », ainsi que de l'abolition de toute « expression de soi », de tout sentiment* (A. Rouillé, *op. cit.*, p. 494).

⁷¹⁰ *Cette œuvre a directement inspiré les artistes allemands Thomas Struth, Thomas Ruff, Axel Hütte ou Andreas Gursky, tous anciens élèves des Becher ; [elle a] aussi indirectement marqué les travaux d'artistes français tels que Jean-Louis Garnell, Dominique Auerbacher, Sophie Ristelhueber ou Patrick Tosani. Chez ces artistes, l'écart symbolique entre l'image et la chose paraît souvent si ténu que celles-ci semblent se confondre. Cette fiction de l'analogie repose sur un vocabulaire formel associant la netteté, la frontalité, la simplicité, la précision de la description et l'évidence de la composition, autant que sur une distance soigneusement entretenue avec le tout-venant de la photographie utilitaire, pratique ou documentaire* (*Ibidem*).

⁷¹¹ *Ce ne sont pas des productions de photographes, ni même de photographes-artistes, mais des œuvres d'artistes dont le grand format indique qu'elles ne sont assurément pas faites pour le catalogue des photographes documentaires, ni pour le livre des photographes-artistes, mais pour le mur – celui de la galerie ou celui, plus vaste et plus prestigieux encore, du musée. La transparence et l'objectivité ne sont pas, ici, des enjeux de l'art, mais les données d'un art dont le matériau exclusif est la photographie – avec sa matière, son fonctionnement technique et formel, et son pouvoir descriptif* (*Idem*, p. 495).

⁷¹² *Nous ne nous trouvons pas seulement face à une conception sélective de la photo où la construction est isolée de son entourage, mais face à un nouveau contexte entièrement artificiel composé de ces multiples éléments qui font la réussite la plus magistrale de l'art des Becher. Le spectateur a plaisir à reconnaître le pouvoir de l'artiste à composer et recomposer un lexique de matériaux et de formes reconnus* (Weston J. Naef, *op. cit.*, p. 11).

un grand cadre par groupe de neuf tirages, soulignant ainsi les rapports formels entre les images des bâtiments photographiés. Chaque élément d'une série d'images semble ainsi ne trouver sa justification que dans la totalité de la série exposée.⁷¹³ Ce procédé aboutit également à supprimer toute référence temporelle des images individuelles⁷¹⁴, et souligne une inscription du regard dans l'imaginaire tout autant que dans le réel photographié et manifeste.⁷¹⁵

b/ La mise en jeu de l'identité : Cindy Sherman et Sophie Calle

Les années 1980 voient par ailleurs se développer des démarches fictionnelles qui prennent le corps même du photographe comme matériau de la réalité figurée. C'est tout d'abord le cas de Cindy Sherman, qui réalise des séries de « portraits historiques »⁷¹⁶, qu'elle construit seule dans son studio de New-York et où elle se met en image. Ces mises en scène ne sont pas des autoportraits ni des représentations ou des expérimentations de soi, réalisés dans une démarche solitaire et narcissique⁷¹⁷ ; mais s'inscrivent bien plutôt dans une démarche post-moderniste de renvois à d'autres images connues. Si elle se photographie, c'est dans le but de « contrôler de l'intérieur » l'image produite.⁷¹⁸ C'est plus fondamentalement le rapport de

⁷¹³ Bernd et Hilla Becher confient ainsi que leur idée est de créer *des familles d'objets (...)* Dans notre travail, nous mettons à côté les unes des autres des choses semblables dans leur aspect, qui ont la même fonction, qui se trouvent dans la même région où les gens ont la même mentalité (B. et H. Becher, entretien avec J.-F. Chevrier, *Une autre objectivité*, op. cit., pp. 57-63).

⁷¹⁴ Sont ainsi rapprochées des images qui ont parfois été prises à vingt-cinq ans d'intervalle.

⁷¹⁵ *L'œuvre des Becher est tout à la fois occulte et manifeste ; elle relève aussi bien du réel que de l'imaginaire, car leurs compositions n'existent pas dans la nature telles qu'on les voit exposées sur un mur. L'œuvre des Becher est en même temps secrète et d'une objectivité déconcertante ; de plus, elle s'intéresse exclusivement aux éléments de l'environnement qu'on peut voir de ses propres yeux : le donné. Néanmoins, en choisissant la voie du montage, les photographes – le terme d'artistes serait plus juste pour cette création en symbiose – concentrent notre attention sur le rapport qui réunit ces photographies, plus que sur les images prises l'une après l'autre ; par cette démarche, les artistes inventent quelque chose de tout à fait nouveau* (Weston J. Naef, op. cit., p. 9).

⁷¹⁶ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 46.

⁷¹⁷ Cindy Sherman confie dans une interview : *je ne pense pas à des auto-portraits ni à des portraits de moi. Pour moi ce sont d'autres personnes. Pendant que je travaille, c'est comme si j'avais un modèle.* Et, lorsqu'on lui demande pourquoi elle n'utilise pas un modèle, elle précise : *je ne pense pas que j'obtiendrais le même contrôle de la situation en utilisant quelqu'un* (entretien avec Cindy Sherman in *Déjà vu*, catalogue d'exposition, Dijon, 1982). Et : *en fait, j'arrive à me pousser moi-même beaucoup plus loin que les autres. Quand il y a quelqu'un dans le studio, j'ai tendance à le protéger, à vouloir qu'il soit à son aise, je ne veux pas abuser de son temps et je ne le pousse pas autant que je le voudrais. Les images qui en résultent ont quelque chose d'ennuyeux. Tandis que si c'est moi que j'utilise, je peux recommencer autant de fois que je le veux, travailler tard, recommencer plusieurs fois à zéro, etc.* (Catherine Francblin, « entretien avec Cindy Sherman », *Art Press*, n° 165, janvier 1992).

⁷¹⁸ Pour construire une image, elle s'imprègne d'abord de plusieurs représentations du thème qu'elle se fixe, par exemple la Madone, et se demande laquelle elle veut jouer. Elle prend en compte également la spécificité de la photographie par rapport à la peinture : pour une représentation du thème de la Madone, elle avoue qu'elle

l'auteur à son travail qu'elle remet en cause, en figurant dans ses images et en visant la réalisation de stéréotypes. Plus généralement, *Cindy Sherman nous invite à constater « l'effacement du sujet, ou plus exactement sa résorption dans un vaste système de signes, de codes et d'images-modèles »*.⁷¹⁹ Ces images remettent également en cause la nature instantanée de l'image photographique, sa nature documentaire et son origine non subjective. La notion d'instantané disparaît. C'est l'image finale qui est le seul but du photographe, une image préparée parfois pendant des mois. Ce lent travail de gestation rapproche d'ailleurs davantage son travail de celui d'un peintre que de celui d'un photoreporter.⁷²⁰ Ces portraits-fictions sont des images doublement fausses. Les personnages que nous apercevons n'existent pas et ne sont que les résultats d'un jeu d'acteur et d'une mise en scène. Ce que Cindy Sherman offre à regarder d'elle-même est ostensiblement inexact ; elle se grime et se déguise en de nombreux personnages qu'elle n'est pas.⁷²¹ L'auteur compose des portraits vraisemblables de personnes fictives. Si elle en est l'auteur, elle disparaît aussi elle-même derrière chacun de ses personnages, au point de ne plus avoir d'existence propre.⁷²² Elle construit ses images devant l'appareil mécanique, mais c'est sa subjectivité qui est responsable de l'intérêt de chaque image. C'est toute son expression, son imagination, sa compréhension des personnages qu'elle incarne qui en détermine la valeur. L'image est complètement l'œuvre d'un dessein de la part du photographe. Ce dessein est ici de contrôler tous les signes qui apparaissent à l'image : l'éclairage évoque ainsi l'ambiance d'une peinture,

élimine l'idée de photographier des fonds trop élaborés avec des anges et des chérubins, et qu'elle ne retient que les représentations de madones les plus simples (celles qui ne montrent que la mère et l'enfant). Elle compose ensuite progressivement l'image en testant plusieurs assemblages de fragments : *j'ai ainsi mélangé trois ou quatre images différentes : la coiffure est inspirée de telle peinture, la position assise de telle autre, l'enfant d'une troisième, etc.* Plus généralement, *l'image se construit peu à peu, généralement à partir du fond. Mais il m'arrive aussi de partir d'un faux nez. C'est souvent un seul élément qui déclenche l'enchaînement des autres choses, comme par exemple la façon dont j'éclaire, ou dont je me place (...) certaines idées peuvent aussi être abandonnées au cours de l'élaboration d'une image* (Catherine Francblin, *ibidem*). Elle fait ainsi des essais au Polaroid et travaille avec un miroir qu'elle place près de l'appareil et dans lequel elle s'étudie. A ce propos, cf. Daniel Arasse, « les miroirs de Cindy Sherman », *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 101.

⁷¹⁹ Dominique Baqué, citée par Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 95.

⁷²⁰ Cindy Sherman compare d'ailleurs son travail à celui du peintre : *je préfère comparer ma démarche au peintre qui étudie sa main pour bien saisir un geste, ou qui se regarde dans une glace pour capter une expression. Personne ne viendrait parler d'autportrait en voyant la peinture ou le dessin qui en résulte. L'appareil photo est un simple pinceau et je m'insère dans la photo pour reproduire exactement le geste du personnage. Le fait que ce soit moi n'a aucune importance (...) Cela serait ridicule que le travail ne puisse être intéressant que si j'en suis le modèle* (Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 18).

⁷²¹ Dans une interview, elle précise que « ça devient quelqu'un d'autre que moi ».

⁷²² C'est l'image finale qui occupe toute l'attention de Cindy Sherman. Elle avoue ainsi qu'elle étudie l'image qu'elle réalise (dans le miroir placé près de l'appareil) jusqu'à ce qu'elle ne se reconnaisse plus, jusqu'à ce qu'elle coïncide en quelque sorte avec le stéréotype qu'elle poursuit. Daniel Arasse écrit à ce propos : *pour réaliser cette galerie de la comédie humaine, elle a dû faire éclater sa propre image. Ainsi, tout en assumant individuellement l'unité des modèles démultipliés de la tradition, elle perd sa propre unité dans ces métamorphoses et noie son identité dans ces ressemblances* (D. Arasse, *op. cit.*, p. 103).

d'une image de cinéma, ou le rendu d'une série de télévision. Les costumes, les coiffures et les postiches sont également utilisés comme des éléments caractéristiques révélateurs de styles visuels. Cindy Sherman cherche ainsi à rendre compte d'images représentatives d'univers visuels, d'archétypes culturels. Sa démarche est caractéristique en cela de l'art post-moderne, où les images ne sont plus simplement les résultats du rapport du photographe avec le réel, mais s'insèrent dans un monde d'images déjà existantes, qui se réfèrent à d'autres et tirent leur valeur de cette référence.

Avec ces « portraits historiques », la photographe se voit aussi comme un(e) autre, utilise son corps comme objet, comme matériau de sa création. Mais, au-delà de la mise en scène de son propre corps, la photographe effectue également un travail de synthèse qui sollicite des savoirs culturels et des savoir-faire. Son regard réunit ainsi différentes actions pour aboutir à une image totalement recréée : à partir d'une recherche documentaire, dans des livres ou dans des musées, Cindy Sherman étudie un thème artistique ou visuel, qu'elle cherche ensuite à jouer en studio et pour lequel elle essaie sur elle-même de nombreuses expressions comme de nombreux postiches.

Sophie Calle développe également dans les années 1980 des jeux avec sa propre identité, mais dont le fil conducteur s'apparente plus à des « scénarios », à des actions qui se déroulent dans le temps et hors du studio. On retrouve chez elle le même investissement dans une « prise de risque » avec soi-même, qui va parfois jusqu'à vivre en quelque sorte « dans la peau d'une autre ». A partir d'une idée de départ, elle imagine des dispositifs de création et d'écriture, lui permettant de recueillir des matériaux d'« histoires vraies », qui peuvent être photographiées ou filmées. Elle s'invente ainsi des identités ou se concentre sur un scénario, qui peut guider sa vie pendant des mois, afin de recueillir le matériau d'un livre ou d'une exposition. Elle « s'obsède » en quelque sorte pour une autre existence, suit un inconnu dans la rue, ou encore devient femme de chambre afin de pouvoir pénétrer dans l'intimité des autres.

c/ Les esthétiques de l'ordinaire

Dans un article paru en 1998, Dominique Baqué constate que la photographie des années 1990 est marquée par la fin de l'influence du modèle d'une « photographie créative » comme par la défection de celui de l'objectivisme initié par les Becher. Selon elle, *c'est peut-être l'une des caractéristiques de la production photographique des années les plus récentes que*

d'avoir su mettre à distance certains des impératifs objectivistes : davantage encore, d'avoir constitué l'objectivisme lui-même comme leurre, comme fiction. Mais, à travers l'indifférenciation concertée des référents choisis par l'Ecole de Düsseldorf, quelque chose toutefois est resté, a insisté, persisté : le trope du banal, que consacra le Mai de Reims en 1995.⁷²³ Les Becher ne sont toutefois pas à l'origine d'un goût, répandu dans la photographie contemporaine, pour les objets vernaculaires ou le banal. L'enregistrement de formes vernaculaires, voire de déchets et de rebus, avait déjà été traité par Walker Evans. En réalité, on semble bien plutôt assister, dans les années 1990, au déploiement d'une photographie anti-héroïque, jouant systématiquement sur le registre de la banalité et de la dérision.⁷²⁴ « Le trope du banal » est l'illustration d'une posture⁷²⁵ qui n'est pas exclusivement photographique.⁷²⁶ Cette posture est en effet avant tout associée à un regard, qui serait porteur d'une « indifférenciation concertée des référents ». C'est ainsi un même regard, qui se manifeste par des images où s'exprime un « trope du banal », qui serait responsable des photographies urbaines de Beat Streuli⁷²⁷ comme des espaces clos d'un Jean-Louis Garnell.⁷²⁸ En définitive, il s'agirait d'un regard sensible à la « pauvreté des choses », à leur caractère « dérisoire » et à une image « désublimée » de la réalité. Les images montrant le dérisoire et le « lieu commun » renverraient ainsi à un regard ancré dans l'ordinaire de l'expérience quotidienne et refusant l'idéalisation. Dominique Baqué souligne qu'un tel regard peut aboutir

⁷²³ D. Baqué, « la photographie des années 90 : figures d'un désenchantement », *Art Press*, n°240, novembre 1998, p. 39.

⁷²⁴ *Idem*, p. 40.

⁷²⁵ *Se porter au ras du réel, au ras des choses. S'ancrer dans la quotidienneté la plus automatisée, la plus usée, sans pour autant prétendre la sublimer (...) il ne s'agit point ici de rédimier le banal, ni de le « transfigurer » (pour reprendre le terme d'Arthur Danto), ni de le sauver de sa banalité. Ce dont il est tout au contraire question, c'est de livrer le banal tel qu'en lui-même, dans son pur être-là, à un regard qui ne le fera nullement échapper à sa banalité, et que l'on peut imaginer lui-même peu attentif, distrait. Presque ennuyé... (Ibidem.)*

⁷²⁶ D. Baqué cite Paul Ardenne, qui indique que cet « art du banal » dessine un fil conducteur à l'intérieur des pratiques plastiques contemporaines : que l'on songe aux fragiles et maladroits dessins de Mike Lash ou Sean Landers, aux travaux de Claude Closky, Pierre Huyghe ou encore Jean-Jacques Rullier (Ibidem).

⁷²⁷ *De cette assomption d'un banal non rachetable, irrécupérable, serait-on tenté de dire, témoignent les photographies urbaines de Beat Streuli. Car si l'effet de perplexité ennuyée suscité par ces flots de passants anonymes saisis, presque au hasard de l'objectif, dans les rues des grandes métropoles contemporaines, s'avère si perturbateur, c'est qu'il va radicalement à l'encontre du bouleversement, esthétique et émotionnel, qu'a pu produire la ville dans un contexte baudelairien, benjaminien ou encore surréaliste. Les clichés de Beat Streuli ne proposent point des rues, mais des axes de circulation ; non pas des passants ou des flâneurs, mais des gens, dont on devine l'activité stéréotypée ; non point enfin l'échange hasardeux des regards, mais des épaules, des bustes anonymes, des dos... (Ibidem.)*

⁷²⁸ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 47. *Le trope du banal trouve aussi son terrain d'élection dans des espaces clos, fermés, où rien, a priori, ne peut advenir. Sinon la dérision ou la pauvreté des choses : ainsi les Désordres de Jean-Louis Garnell, les ustensiles ménagers de Gorla (...) Art du confinement, comme le suggère Frédéric Paul à propos de Joachim Mogarra, « comme un art sur lequel pèserait une terrible interdiction de sortie » (Ibidem.)*

à des œuvres plus ou moins cohérentes.⁷²⁹ Il peut en effet également aboutir à une subjectivité volontairement « pauvre » ; s'écartant d'une capacité à « faire œuvre » à partir de l'expérience personnelle : celle-là serait une subjectivité « spontanée », « intuitive » ou encore « affective », qui s'oublierait en quelque sorte dans l'ordinaire du quotidien (supposé impersonnel et partagé).⁷³⁰ Dominique Baqué semble ainsi dévaloriser ces postures photographiques qui ne suivent aucun projet apparent, ou tout du moins leur refuser l'étiquette d' « esthétiques construites ». ⁷³¹ Elle pose la question des conditions minimales de l'œuvre photographique. Plus généralement, c'est la possibilité d'une pratique photographique en dehors de toute histoire des formes qui semble interdire ici l'identification d'un regard, en tant qu'opérateur d'une esthétique. Il convient cependant de souligner que, même en l'absence de tout traitement esthétique, ces photographes attachés à l'ordinaire, développent un regard particulier, ne serait-ce que par l'ouverture thématique qu'ils proposent, qui induit, comme le souligne André Rouillé, un *renouvellement des visibilitées*.⁷³² Selon lui, il s'agit ainsi de *figurer ordinairement l'ordinaire*, et d'affirmer ainsi une sorte de « résistance » face

⁷²⁹ Si l'on accepte avec Rochlitz de définir une œuvre comme « la transformation d'une expérience au départ plus ou moins idiosyncrasique en cohérence symbolique, intelligible en vertu de sa signification plus que personnelle », on peut admettre qu'une œuvre soit plus ou moins cohérente, plus ou moins aboutie qu'une autre. Et l'on s'autorisera de penser que si, symbolisant l'expérience d'un désenchantement, Peter Fischli, David Weiss, Joachim Mogarra, Paul Pouvreau ou Beat Streuli font véritablement œuvre cohérente (au sens d'une adéquation réussie entre un projet de sens et une forme plastique), la question de l'évaluation se pose avec plus d'acuité concernant les productions photographiques en cette fin des années 90, et ce d'autant plus que de telles productions, pour la plupart, refusent l'évaluation. A la lisière de l'esthétique du banal se déploie en effet aujourd'hui une photographie, souvent croisée avec la pratique de la vidéo, que l'on ne saurait stricto sensu qualifier de journal intime, mais qui livre en première personne les bribes d'une subjectivité – au demeurant interchangeable – ou les fragments d'un réel social (Ibidem).

⁷³⁰ Sorte de journal inchoatif, tenu au plus près du quotidien, souvent assorti de la mythologie quelque peu naïve d'une spontanéité immédiate de la création et de la réception : pour beaucoup, sinon pour la plupart, l'image se ferait dans l'instant, sans conceptualisation préalable, au gré de l'intuition et de l'affect. Supposée d'emblée accueillie et partagée par celui qui la regarde, au nom d'une communauté préétablie des sentiments et des émotions, elle prétend instituer quelque chose comme un universalisme affectif et vaguement communautaire (Idem, p. 41).

⁷³¹ A travers l'esthétique trash – choisie ici comme symptôme-, ce ne sont plus seulement les frontières entre les différentes pratiques artistiques qui deviennent poreuses, ce sont aussi les limites entre art et non-art qui s'effritent, perdent de leur pertinence (Ibidem.) Et : le dénominateur commun à ces jeunes artistes est sans doute à chercher dans une très faible conscience de l'historicité, assortie d'une désaffection pour l'histoire des formes. Tandis que l'avant-garde croyait en la possibilité de construire l'Histoire, de lui conférer forme – la forme du Nouveau, quand ce n'était pas, plus radicalement, la forme de la Révolution-, d'inventer le sens ; tandis que le post-modernisme n'en finissait pas de faire retour sur l'Histoire, de se l'approprier en revisitant modèles, écoles et postures artistiques, la photographie de la fin des années 90 se joue ailleurs : dans le pur et fragile présent de l' « instant donné ». Emblématique à cet égard (ce qui ne signifie pas pour autant exemplaire) fut, en 1997, l'exposition *Instants donnés*, organisée par le musée d'Art moderne de la ville de Paris, qui donna significativement carte blanche à de très jeunes plasticiens, pour la plupart issus des Beaux-Arts. Dans le lignage ouvert par l'Hiver de l'amour, l'an-esthétique du banal s'y conjuguaient avec une théâtralisation du geste dont le travail de Florence Paradeis est plus particulièrement représentatif, mais surtout avec cette immersion dans le présent, dans l'instant donné, hors de toute Histoire, de toute mémoire, qui était la signature commune de jeunes artistes par ailleurs fort divers (Idem, p. 42).

⁷³² A. Rouillé, *La photographie*, op. cit., p. 561.

aux images des médias.⁷³³ On perçoit alors précisément l'importance du cadre de référence choisi pour l'analyse des regards photographiques : en les référant à l'histoire de la photographie, Dominique Baqué ne peut y voir que l'absence de toute esthétique. En les référant à l'univers plus large des images, André Rouillé y reconnaît une forme de « résistance ». Les « esthétiques photographiques » doivent ainsi, selon nous, être étudiées à partir d'un contexte anthropotechnique plus général, et ne se réfèrent pas exclusivement au champ de l'histoire de l'art.

Les origines de ces « esthétiques photographiques de l'ordinaire » sont multiples. Nous signalerons seulement deux artistes qui ont introduit cette préoccupation d'un regard ordinaire avant les années 1990, et qui peuvent être considérés comme des références pour les artistes de la décennie suivante. Christian Boltanski et de Nan Goldin, bien que ce soit dans des perspectives et selon des motivations différentes, semblent ainsi représentatifs de l'apparition d'un « repli sur l'intime ».

Dès 1969, avec son premier recueil *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*, Christian Boltanski développe un intérêt pour des images banales, en même temps qu'il entreprend *une quête d'une part de [lui-même] qui avait disparu, une fouille archéologique du tréfonds de [sa] mémoire.*⁷³⁴ A l'inverse des récits modernistes, qui valorisaient le nouveau, il s'agit de montrer des images quelconques, ordinaires, triviales. Avec ses *Vitrines de référence*, réalisé en 1970, il s'attache à des *micro-événements, des gestes et des objets dérisoires de son enfance*, présentant dans des vitrines des objets et images, qui sont autant de reliques privées. Avec *Les archives de C.B. 1965-1989*, il construit un mur de 646 boîtes à biscuit en fer blanc, plus ou moins rouillées, qui semblent avoir été installées à la hâte.⁷³⁵ C'est la mémoire⁷³⁶, tout autant que la limite entre « l'espace public » et

⁷³³ *L'ordinaire est souvent figuré sans effets formels, de façon aussi neutre et transparente que possible, sans éclairages éclatants ou raffinés, sans compositions charpentées, sans angles de vue insolites. Refuser les thèmes et les formes extraordinaires, figurer ordinairement l'ordinaire : ce programme, qui ne se réduit pas à un degré zéro d'écriture, ni à un en-deçà de l'art, s'oppose à la naïve sophistication des photographies d'« art » autant qu'à la triviale imagerie des médias. Il définit en fait une manière de résistance : face aux technologies qui repoussent sans cesse les limites du visible, face aux médias qui rêvent de projeter les spectateurs aux confins du monde, face aux images de synthèse qui noient le réel dans les mirages du virtuel, face aux sophistications graphiques de l'industrie culturelle – la publicité, la télévision, la presse, le tourisme, etc. Dans cette situation, un nombre croissant d'artistes utilisent la photographie (réputée simple, fruste, et même pauvre) pour découvrir le proche, l'immédiat, l'ici, le banal, l'ordinaire. Simplement, sobrement, directement. A rebours des images pompeuses, emphatiques et vides des médias (Ibidem).*

⁷³⁴ C. Boltanski, cité par A. Rouillé, *op. cit.*, p. 480.

⁷³⁵ *Cet agencement évoque des archives de fortune, établies dans l'urgence de conserver ce qui, sans elles, serait voué à la disparition. Car ce que ces boîtes contiennent, ce sont plus de 1200 photos et 800 documents divers que Boltanski a rassemblés en vidant son atelier. C'est toute sa vie d'artiste qui est consignée là, mais caché au spectateur, présente seulement dans sa mémoire, dans son intimité (Dans « Monographie. Artistes contemporains » sur le site internet du Musée national d'art moderne de la ville de Paris).*

« l'espace privé », qui sont interrogées par Christian Boltanski, puisqu'il porte dans le lieu d'exposition des objets habituellement réservés à l'album de famille. Il développe ainsi une « mythologie individuelle », racontant sa vie sous la forme d'une fiction dans laquelle chacun se reconnaît.⁷³⁷ A travers ces images, et à rebours des constructions médiatiques, c'est aussi un regard sur ce que nous sommes, sur l'existence ordinaire, voire « infraordinaire », que la photographie permet de développer.⁷³⁸ Mais, parallèlement à ce renouvellement du regard, c'est aussi la figure de l'artiste qui se modifie : *aux avant-gardes animées du grand dessein de questionner l'art, et de le révolutionner, succèdent des artistes à l'ambition plus modeste, moins attachés à un idéal qu'à un faire et à un vécu.*⁷³⁹

Avec son vaste diaporama *The Ballad of Sexual Dependency*, réalisé entre 1971 et 1985, Nan Goldin développe également un récit intimiste, à travers l'enregistrement de la vie tragique de ses proches, hétérosexuels, homosexuels, transsexuels et travestis, traversée par le sexe et la drogue. Impliquée et distante à la fois, elle tient ainsi un journal qui fait de l'intimité de ses modèles le matériau même de son œuvre. André Rouillé y voit un *mouvement croissant de repliement sur des microterritoires, de coupure d'avec la globalité sociale.*⁷⁴⁰ Ce regard sur la vie quotidienne la plus intime, qui se réfère d'abord à un vécu, semble ainsi appeler une interprétation sociologique plus qu'une inscription dans le champ de l'histoire de l'art.⁷⁴¹ Ses images spontanées et directes, au cadrage et à l'éclairage imparfaits, développent un regard qui s'en tient à la réalité la plus banale, mais qui exprime aussi un « repli sur soi ». Selon

⁷³⁶ *Je m'intéresse à ce que j'ai appelé La petite mémoire, une mémoire affective, un savoir quotidien, le contraire de la grande mémoire préservée dans les livres. Cette petite mémoire, qui forme pour moi notre singularité, est extrêmement fragile, et elle disparaît avec la mort* (C. Boltanski, « La petite mémoire », *Le Voyage au Pérou, Christian Boltanski, Dernières années*, catalogue du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998).

⁷³⁷ Selon Christian Boltanski, *les bons artistes n'ont plus de vie, leur seule vie consiste à raconter ce qui semble à chacun sa propre histoire* (Cité par le site internet du Musée national d'art moderne de la ville de Paris).

⁷³⁸ *Le grand récit de l'art moderniste s'est donc échoué dans l'art des petits récits infraordinaires. Photographier un univers circonscrit à la vie quotidienne, aux gestes journaliers, aux lieux familiers, aux objets usuels, invisibles à force d'avoir été vus, va à l'encontre des conceptions modernistes pour lesquelles la création consistait en un processus ininterrompu de changement, de rupture, de négation, en une quête effrénée d'inédit. Le fétichisme moderniste du jamais-vu se transforme en un attachement compulsif au déjà-vu, au toujours-déjà-là. La recherche de l'extraordinaire s'inverse en une focalisation sur l'infraordinaire* (A. Rouillé, *op. cit.*, p. 482).

⁷³⁹ *Ibidem.*

⁷⁴⁰ *Idem*, p. 565.

⁷⁴¹ *Les œuvres de Clark, Goldin et Billingham résonnent des soubresauts des sociétés industrielles de la fin du siècle. Elles présentent des intimités de crise et procèdent à une critique en acte des ravages que celle-ci provoque au plus profond des corps et des vies. Face à un monde extérieur trop grand et trop inhumain, les individus photographiés par Clark, Goldin et Billingham se replient sur eux-mêmes, se réfugient dans l'espace exigü et sécurisant des marges. Opposant aux normes leurs déviances corporelles (le sexe et la drogue, l'alcool et la claustration), ils croient trouver ce lieu où l'ici et le proche prévaudraient sur l'ailleurs et le lointain, où le singulier conjurerait l'indifférencié. Par delà ce qui les oppose, leurs corps ont en commun d'être éminemment singuliers, de se distinguer des corps lisses, asexués et désincarnés qui peuplent les médias et les non-lieux contemporains (grands magasins, aéroports, hôtels internationaux, etc.). Accrochés à la singularité d'un vécu souvent intense ou tragique, ils sont aux antipodes des univers virtuels du monde contemporain* (*Idem*, p. 566).

André Rouillé, un tel regard intervient à *un moment particulier où les mutations des sociétés industrielles affectent nos systèmes de représentations, tant symboliques que politiques ou sociaux, et atteignent nos repères, nos certitudes et nos valeurs.*⁷⁴² Dans un tel univers en crise, le regard photographique, se développant à partir du quotidien et le familier, se charge d'une dimension politique et *photographier le quotidien peut apparaître comme une façon de renouer avec le concret, le tangible, le vécu, l'usage.*⁷⁴³

Mais ce développement d'une « esthétique de l'ordinaire » (qui dépasse, encore une fois, le seul champ de l'art), en tant que « renouvellement des visibilitées »⁷⁴⁴, se manifeste également, à partir des années 1980, à travers des démarches photographiques qui présentent des « non-lieux » de l'existence contemporaine, des lieux de passage ou de transit, qui viennent s'opposer aux espaces identitaires, relationnels, chargés d'histoire et d'humanités. Ils se distinguent radicalement de tous ces lieux que Marc Augé a nommé des « lieux anthropologiques ».⁷⁴⁵ Lewis Baltz, par exemple, photographie des lieux que l'on ne regarde pas, les nouvelles configurations de l'espace urbain, mettant en évidence un « nouveau type de paysages ».⁷⁴⁶ La notion de « paysage urbain » apparaît ici comme centrale. Apparue à l'occasion de l'exposition *New Topographics*, l'espace urbain est directement lié à un regard photographique qui le fait exister. L'espace urbain ordinaire envisagé comme paysage apparaît ainsi, dans les années 1980, comme un opérateur qui place le regard au centre de l'activité photographique.⁷⁴⁷ La notion de « paysage » se comprend ainsi indépendamment de

⁷⁴² *Idem*, p. 487.

⁷⁴³ *Idem*, p. 488.

⁷⁴⁴ Les visibilitées désignent ici les domaines perceptibles à travers les productions photographiques, qui façonnent ce que nous pouvons voir, mais aussi les expériences visuelles envisagées à travers les différents regards. Ces visibilitées sont directement liées aux dispositifs anthropotechniques responsables des regards : elles sont déterminées à la fois par des instruments techniques, mais aussi par des cadres d'analyse et des dimensions culturelles auxquelles les regards renvoient.

⁷⁴⁵ *Le lieu anthropologique est simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe* (M. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 68).

⁷⁴⁶ *Au début des années 1980, à l'occasion de la Mission photographique de la Datar et de la publication de son livre Saint-Quentin Point (1986), Baltz a mis en évidence de paysages, non plus ces paysages idylliques hérités de l'histoire de l'art, mais ceux produits par les désastres écologiques et les ravages de l'industrialisation anarchique. Non plus les campagnes tranquilles et verdoyantes, mais les espaces arides, situés en bordure des villes et jonchés de détrit. Non plus la figure imaginaire de l'accueillante nature, mais la part refoulée de la réalité urbaine des sociétés industrielles de la fin du siècle. Vides d'habitants et de constructions, les zones intermédiaires photographiées par Lewis Baltz sont comme une image négative, en forme de souillure et d'immondices, des villes proches* (A. Rouillé, *op. cit.*, p. 543).

⁷⁴⁷ Cette « nouvelle rhétorique du paysage » s'est créée aux Etats-Unis dans les années 70, avant de donner naissance à l'école dite « des Nouveaux topographes ». Transposée en Europe, cette tradition s'est exprimée dans une série de travaux réalisés avec la chambre photographique. En France, il s'agit plus particulièrement de travaux réalisés à partir de la Mission Photographique de la DATAR, initiée en 1983, et qui peut apparaître aussi comme la première commande publique contemporaine. La commande de la Datar est en effet représentative

toute prise de position esthétique ou idéologique : *il s'agit ici d'un constat fonctionnel, d'une identification directe, et sous la forme secrètement tyrannique de la série, d'une prospection. C'est-à-dire un mouvement et des stations de regard dans l'état des choses qui forment les sites. Ce que l'on voit n'est que de l'espace, des longueurs, des largeurs, des profondeurs et puis des élévations.*⁷⁴⁸ Lewis Baltz développe en fait une sorte de « poïétique de la neutralité », où *la nature se constitue comme le résidu d'un territoire saturé d'usages.*⁷⁴⁹ Par la pratique photographique, il s'agit ainsi pour lui, en fonction de chaque site, de rassembler des traces pour un regard⁷⁵⁰ et de se livrer à une entreprise de décryptage de ces décharges urbaines ou de ces sites, en réalisant des images qui sollicitent en retour des regards particuliers : *il adopte un point de vue glissant des prises à hauteur d'œil vers des vues écrasées au sol qui marquent la déambulation visuelle du décrypteur (...) Le regard photographique n'est plus l'enregistrement abstrait égalisateur de l'environnement, il se livre à un déchiffrement des traces, à un relevé des empreintes. Le paysage résiduel se reconstruit à partir d'une discrimination des indices, d'une hiérarchisation des places, d'une qualification des formes.*⁷⁵¹ Le regard reconstruit le paysage et l'institue comme réalité observable. Dans ses premiers travaux, Lewis Baltz opère une « archéologie industrielle » du Déblais, *réservoir de signes-artefacts dont l'intérêt réside dans une logique d'auto-structuration ne devant rien à la modélisation pittoresque.*⁷⁵² Avec *Park City (1978-1981)*, il rend compte, en deux cents images, de la construction d'un immeuble dans un site, en même temps qu'il désigne l'évolution du regard de l'observateur. Ses images rendent ainsi possible

d'un changement de conception dans un traitement du paysage, qui s'émancipe du seul enregistrement documentaire, pratiqué depuis la Mission héliographique : *une époque s'achève en effet : celle de la croyance en la véracité et en l'objectivité des documents, celle du culte du référent, celle du déni de l'écriture, celle de l'oubli de la singularité du regard. Pour photographier la France du début des années 1980, la très officielle Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale, la Datar, a ainsi significativement fait appel à des artistes assumant leur « vision personnelle » plutôt qu'à des documentaristes. Imposant avec force cette évidence longtemps refoulée qu'une « représentation du paysage doit être créée plus que simplement enregistrée ». Une manière d'affirmer que l'art ne s'oppose pas au document, mais devient une condition de sa pertinence (A. Rouillé, op. cit., p. 495).*

⁷⁴⁸ Bernard Lamarche-Vadel, *Lewis Baltz*, Paris, La Différence, 1993, p. 23.

⁷⁴⁹ Anne Baldassari, « Natura Constructor. Les paysages résiduels de Lewis Baltz », *Construire les paysages de la photographie, Réalités intermédiaires*, Metz, Metz pour la photographie, 1984, non paginé.

⁷⁵⁰ *Elles (les photographies) nous montrent un monde que nous préférons garder enfoui – des choses invisibles parce que nous avons choisi de ne pas les voir, des choses omniprésentes dans l'environnement, que nous rencontrons quotidiennement et que nous ne regardons ou ne voyons pas. Le problème est qu'il est nécessaire de vivre dans le monde et d'y vivre pour le meilleur et pour le pire, ce qui signifie vivre dans le monde tout entier. Non seulement dans le monde de l'imagination artistique, mais dans tout le monde. Si nous ne pouvons pas d'une façon ou d'une autre reconquérir le monde autour de nous, alors il n'est pas plus d'espoir pour lui que pour nous (Lewis Baltz, cité par Anne Baldassari, ibidem).*

⁷⁵¹ Anne Baldassari, *ibidem*.

⁷⁵² *Ibidem*.

différents états du regard de l'observateur.⁷⁵³ Comme le remarque Bernard Lamarche-Vadel, *le problème de Lewis Baltz n'est pas de faire des images, même si les images sont la condition de ce qu'il fait, encore moins d'instaurer un exotisme formel à valeur de signalisation esthétique. Baltz conduit des processus photographiques, il instruit et forme des passages pour figurer des devenirs.*⁷⁵⁴ C'est en définitive le destinataire de la démarche photographique et le dispositif anthropotechnique dans son ensemble qui sont l'objet du travail de Lewis Baltz : les séries qu'il réalise dans les années 1980 s'adressent à des parties distinctes de notre humanité, à différents niveaux de notre activité visuelle et à la pluralité des regards dont nous sommes porteurs.⁷⁵⁵ Ne délaissant aucun objet de ses larges vues frontales, Lewis Baltz développe une « logique du panoptique » (au sens de Jérémy Bentham) qui étend la visibilité photographique aux objets habituellement jugés comme a-signifiants. Comprise comme une mise en perspective d'un dispositif anthropotechnique, son travail peut aussi être

⁷⁵³ Selon Bernard Lamarche-Vadel, avec *Park City*, Lewis Baltz développe une véritable pragmatique de l'observation, le suivi temporel du chantier et la modification des points de vue sur celui-ci (de sa périphérie à son centre) permettant une modification du regard de l'observateur : *de l'indétermination relative de la périphérie, du site, des silhouettes dans l'anneau, et paradoxalement de la liberté de circulation du regard sur l'état des choses en tant que somme de multiplicité parcourue, nous sommes passés dans la tour centrale au conditionnement du corps sur une somme de prescriptions qui sont une somme d'usages et de contingences, de mesures et de contraintes définissant une pure instrumentalité du corps qui s'y trouve reclus, dans la mutation historique du corps de l'homme en corps du client. A l'éloignement et à la captivité de la silhouette dans son petit cube transparent, à l'éloignement et à l'état des choses du site correspond une même opération, interne cette fois au corps de l'observateur. (...) dans la situation actuelle de présence dans la construction dont nous avons suivi l'élaboration, l'observateur est lui-même devenu captif, prisonnier d'un organisme dont il n'a aucun contrôle global qui supposerait la vision externe, il est devenu une virtualité de fonctionnement interne des relations entre les choses (...) Ce ne sont ni des opinions et encore moins des concepts, ni des sentiments et encore moins des jugements qui signalent les qualités de la présence de l'observateur, vieille psychologie de la photographie ancienne et son esthétisme opportuniste, ce que signale Baltz c'est une pragmatique de l'observation, pour autant « qu'il y a des observateurs partout où apparaissent des propriétés purement fonctionnelles de reconnaissance et de sélection, sans action directe » (Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit.*, pp. 23-25).*

⁷⁵⁴ *Ibidem.*

⁷⁵⁵ « San Quentin Point » (1982-1985), « Candlestick Point » (1986), ou « Fos Secteur 80 » (1986) sont des séries, non tant pour les chiens seulement (...), mais pour tout ce qui ressent, observe, se déplace dans l'homme qui n'est pas l'homme et qui n'est plus le client. Des protozoaires au plus bas de l'échelle animale jusqu'aux grands singes, ces photographies sont faites pour eux, c'est-à-dire pour ce qu'ils sont en nous lorsque nous dépassons le client que nous avons été, confrontés aux effets de ce que nous fûmes. A voir, oui, ces photographies le sont, mais dans des devenirs contenus par le regard, flairer, fouir, gratter, manger, boire, arracher, se vautrer, musarder, survoler, se cacher, expulser (...) Hors de la valeur d'échange et de la valeur d'usage, dans ces espaces de confusion méticuleusement observés par Baltz, à quoi le photographe nous expose-t-il avec autant d'insistance ? Certainement pas à être des amateurs d'art, cette sublimation contemporaine du client, mais à être au contraire notre propre inférieur, notre propre bâtard : client-homme-chien, client-homme-serpent, client-homme-oiseau, client-homme-cheval (...) on y ressent avec toutes les parties du corps compromises par le regard et dans toutes les positions du corps que chacune est un animal qui se développe en nous dans le regard que nous avons sur chaque photographie qui s'enchaîne à la suivante dans une métamorphose continue et douce de tous les animaux dont nous sommes la toiture (B. Lamarche-Vadel, *op. cit.*, pp. 28-29).

compris comme une critique de notre société de consommation, soulignant que *ce sont les confins, les limites, les lisières qui induisent l'observation correcte de l'image globale.*⁷⁵⁶

3.3 - La photographie numérique (depuis les années 1990)

Avec la photographie numérique⁷⁵⁷, le dispositif technologique est renouvelé dans sa structure même. En effet, si l'appareil photographique est toujours un dispositif optique permettant l'enregistrement d'une image du monde visible, l'inscription de l'image ne dépend plus d'un principe chimique (fondé sur le caractère photosensible des sels d'argent), mais d'un codage numérique de l'image, qui se fonde sur le langage informatique : *depuis les années 1980, la photographie vit une révolution. Elle a troqué ses vieilles pellicules argentiques pour d'étranges mémoires électroniques remplies de bits et de pixels... Elle est devenue numérique : désormais, les images sont conservées sur des supports électroniques sous forme de 0 et de 1, le langage des ordinateurs.*⁷⁵⁸ Les opérations constituant l'activité photographique sont aussi modifiées : notamment les travaux de laboratoire disparaissent. Le numérique modifie le comportement des opérateurs dès la prise de vue. L'image numérique peut être aussitôt visionnée et transmise. Dès lors, ne faut-il pas aller jusqu'à penser que la photographie numérique entraîne un nouveau regard ?

3.3.1 - Le processus de formation de l'image en photographie numérique

L'image numérique peut se définir comme *la traduction d'une surface colorée dans un code numérique que l'ordinateur saura interpréter.*⁷⁵⁹ Ces images sont ainsi d'abord des productions informatiques, composées de pixels⁷⁶⁰, résultats de calculs et de programmes. Ce

⁷⁵⁶ *Idem*, p. 37.

⁷⁵⁷ On distinguera la photographie numérique de la production numérique d'autres images, comme par exemple les images de synthèse, qui sont entièrement le résultat d'un travail de construction logique ou mathématique, et non des enregistrements d'une réalité extérieure. *Ces simulations informatiques ne sont en aucune manière issues d'une captation de la réalité ; ce sont, comme le dessin ou la peinture, des productions imaginaires, des représentations* (J. Colombain et D. Carel, *Le guide de la photographie numérique*, Paris, Ed. Jacob-Duvernoy, 2005, p. 40).

⁷⁵⁸ *Idem*, p. 6.

⁷⁵⁹ D. Clayssen & D. Lobstein, *Les nouvelles images, introduction à l'image informatique*, Paris, Dunod, 1987, p. 78.

⁷⁶⁰ *Le pixel (contraction de picture element) constitue le plus petit élément de l'image, c'est-à-dire le point ou la tache élémentaire avec lesquels on la construira dans la logique informatique. Le pixel est lui-même codifiable en tonalité, en clarté, et en saturation. Il possède donc une couleur ou une valeur de gris, selon le cas, qui*

ne sont plus de simples empreintes : *L'image informatique est le fruit de millions de calculs binaires s'effectuant dans des circuits électroniques. Son processus de fabrication relève d'un codage symbolique.*⁷⁶¹ Grâce à des capteurs électroniques⁷⁶², situés derrière l'objectif, l'image numérique est la transformation d'influx lumineux en charges électriques et, finalement, en fichiers informatiques : *le capteur réagit à la lumière et modifie le flux électrique qui le traverse, en fonction de la quantité de lumière qui touche sa surface. (...) Ces données sont ensuite transformées en photos.*⁷⁶³ La qualité de l'image ne dépend pas seulement du nombre de pixels du capteur⁷⁶⁴, mais de la conjonction de plusieurs éléments, comme le capteur, l'objectif⁷⁶⁵ et le traitement de l'image à l'intérieur de l'appareil : *certains processeurs spéciaux peuvent améliorer la couleur, mieux retenir les détails dans les zones éclairées et réduire le bruit de l'image (...) il convient de noter deux éléments qui influent sur la*

*s'exprime en termes de nombres. Une image informatique, et donc numérique, est déterminée par un tableau de pixels rangés en mémoire (Idem, p. 65). Chaque pixel n'a donc d'existence et de sens que dans la mesure où il est engendré par le développement d'un programme. Autrement dit, c'est une étape visible, parmi d'autres étapes potentiellement infinies, d'un processus morphogénétique déroulé automatiquement par l'ordinateur. Et ceci peut se dire aussi bien d'une image totalement synthétisée à partir d'équations que d'une image « numérisée » obtenue à partir d'une image analogique puisque, sitôt que celle-ci est numérisée, elle perd son support matériel pour devenir une matrice de coordonnées spatiales et chromatiques régies par du calcul (Edmond Couchot, « Les promesses de l'hybridation numérique », in O. Blin (dir.), *Images numériques, L'aventure du regard*, Rennes, Ecole Régionale des Beaux-Arts de Rennes, 1997, p. 31).*

⁷⁶¹ P. Barboza, *Du photographique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 101.

⁷⁶² *Situé au cœur de l'appareil, le capteur, composé de minuscules cellules au silicium appelées photosites, décompose chaque image en millions de points de lumière : ce sont les pixels (...) Chaque pixel forme une charge électrique qui est ensuite convertie en série de chiffres (0 et 1), appelés les bits. C'est à partir de cette série de chiffres que l'informatique recrée l'image sur un écran. A l'arrivée, une photo numérique n'est donc rien d'autre qu'un fichier informatique (Idem, p. 10).*

*Il existe deux types de capteurs : CCD (dispositif à couplage de charge) et CMOS (dispositif à effet de champ). Les deux présentent un intérêt pour les fabricants d'appareils photo. Les puces CCD sont plus faciles à fabriquer d'une manière générale et avaient un avantage qualitatif (ce n'est plus vrai aujourd'hui), mais les CMOS font appel à des processus de fabrication moins chers. Si les CMOS consomment moins d'énergie, les CCD ont l'avantage de la vitesse. Toutefois, ces écarts ne cessent de s'estomper avec les progrès de la technologie. Les deux types, tout en offrant des résultats différents, n'offrent pas de différence de qualité concluante (Françoise Kerlo (dir.), *Guide pratique de la photographie numérique*, Paris, Ed. National Geographic, 2003, p. 14).*

⁷⁶³ *Ibidem.*

⁷⁶⁴ *Chaque capteur d'image se compose de minuscules capteurs individuels appelés pixels, dont chacun est en mesure de saisir les informations sur la clarté et la couleur de la lumière qui l'atteint. Quand le capteur commence à emmagasiner un grand nombre de pixels, on lui associe une série spécifique de dimensions de pixels, par exemple 3 000 pixels de largeur ou 2 000 pixels de hauteur. Si vous les multipliez l'un par l'autre, vous obtenez la taille de l'image. Dans cet exemple, il s'agirait de 6 000 000 pixels ou 6 mégapixels. 1 mégapixel étant égal à 1 000 000 de pixels sur un capteur (Idem, p. 16).*

⁷⁶⁵ *La plupart des appareils numériques grand public sont de type compact, c'est-à-dire équipés d'objectifs fixes non interchangeables. Ces objectifs sont généralement des grands-angles polyvalents (équivalent 30 ou 40 mm en film 35 mm). Ils permettent de photographier à peu près tout, du paysage au gros plan. L'ouverture maximale doit être la plus élevée possible, afin de garantir des photos suffisamment exposées (...) Les appareils numériques sont équipés d'un zoom pour grossir et recadrer le sujet (...) Le capteur CCD d'un appareil numérique est plus petit qu'une pellicule 24 x 36 : il faut donc utiliser des focales plus courtes pour arriver à un résultat visuel équivalent. Un objectif de 50 mm ne donne pas le même résultat en numérique qu'en argentique (J. Colombain et D. Carel, *op. cit.*, p. 20).*

*photographie : les mégapixels et les circuits de traitement de l'appareil (ou puces).*⁷⁶⁶ Les données fournies par le capteur sont ensuite traitées par des circuits intégrés, fondés sur des algorithmes. L'appareil photographique numérique adopte le système de codage digital de l'information, désormais quasi-universel, qui permet également à d'autres appareils d'enregistrement (audio et vidéo) de communiquer avec les ordinateurs. Le renouvellement de la structure technologique d'enregistrement de l'image, n'est pas seulement un perfectionnement interne de l'appareil (comparable à l'apparition de la photographie instantanée), mais un changement de paradigme technologique, renouvelant les modes de stockage et de diffusion de l'image. L'appareil photographique s'insère dès lors dans un système technologique plus large, essentiellement informatique, qui joue plus généralement le rôle d'un *interface matériel et logique à la fois*.⁷⁶⁷ Nous verrons ce que cela implique pour le régime de fonctionnement des regards photographiques associés à ce système numérique d'interfaces.

On peut reprocher à la photographie numérique de n'être plus une représentation fidèle de la réalité. Avec les outils informatiques permettant des montages et la création de fictions, il est indéniable que la photographie ne se caractérise plus par un régime indiciel. Selon David Hockney, *le traitement informatique implique qu'il n'est plus possible de croire qu'une photo représente un objet spécifique situé en un lieu spécifique à un moment spécifique – de croire qu'elle est objective et « véridique »*.⁷⁶⁸ Mais il serait abusif de penser que la photographie numérique rend l'image plus mensongère que la photographie argentique. D'une part, les photographes ont retouché et modifié leurs images depuis les débuts de la photographie.⁷⁶⁹ D'autre part, la « vérité de la photographie » est relative à la crédibilité du photographe et à son cadre de diffusion. Du point de vue du « regard photographique », plus intéressante est la critique qui consiste à reprocher aux images numériques retravaillées leur caractère « froid et lisse » (qui trahirait leur origine mathématique selon Clayssen⁷⁷⁰). Cela permet de souligner, dans les programmes des appareils et dans les logiciels de retouche, une préconception d'un rendu « standard » préparé par les fabricants, qui matérialiserait en quelque sorte, sous la

⁷⁶⁶ *C'est une grave erreur de considérer le nombre de mégapixels comme le premier critère de qualité de l'image. En fait, il ne l'affecte qu'en terme de format des tirages. La quantité n'aboutit pas toujours à la qualité, et d'autres aspects, tels que le rendu des couleurs et des tons, peuvent être cruciaux (Idem, pp. 15-16).*

⁷⁶⁷ D. Clayssen et alii, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁶⁸ D. Hockney, cité par J. Lipkin, *La révolution numérique*, Paris, La Martinière, 2006, p. 9.

⁷⁶⁹ Des nombreux montages photographiques existent dès le XIXe siècle, notamment avec Rejlander ; puis au début du XXe siècle (cf. 3.1.2., section sur la « Nouvelle Vision en Europe »).

⁷⁷⁰ *Les images informatiques produites à l'aide de dispositifs fonctionnels apparaissent souvent froides, issue d'une géométrie figée, traduisant parfois dans leur mouvement une sorte de rigidité caractéristique de leur origine mathématique calculée. Un objet défini par le calcul, donc idéalement à partir de concepts, est toujours identique à lui-même dans chacune de ses occurrences (D. Clayssen et alii, *op. cit.*, p. 82).*

forme d'un rendu visuel, une certaine idée préconçue du « regard photographique ». Les fabricants allant au-devant des désirs et des attentes des photographes, on peut ainsi y retrouver l'idée mythologique d'un regard neutre et fidèle. Certains appareils numériques ont pu surprendre les photographes, notamment par un rendu particulièrement fidèle des couleurs (alors que les pellicules argentiques avaient souvent une dominante dans l'interprétation des couleurs⁷⁷¹). Il s'agit dès lors de juger de l'adéquation d'un regard photographique rendu possible par le dispositif numérique avec l'attente que nous projetons dans ce regard.

3.3.2 - La prise de vue en photographie numérique

En tant qu'expérience, la pratique de la prise de vue par le photographe est d'abord modifiée par la présence généralisée d'un écran LCD (*Liquid crystal display*) au dos de l'appareil photographique. Celui-ci a une fonction de contrôle, mais qui n'est pas comparable au viseur des appareils photographiques antérieurs : l'écran LCD permet d'avoir une vue immédiate de l'image mémorisée, et de vérifier ainsi la composition, mais aussi l'exposition et l'éclairage du fichier numérique.⁷⁷² Associé à un menu de fonctions, il permet de visualiser les résultats des modifications des paramètres de saisie de l'image (de la résolution, liée au nombre de pixels par pouce, à la vitesse ou au diaphragme) et d'éliminer les images que l'on ne souhaite pas conserver.⁷⁷³ Certains écrans permettent une rotation vers l'extérieur, le haut et le bas, pour contrôler l'image en tenant l'appareil à bout de bras ou au ras du sol, autorisant d'autres points de vue physiques pour le photographe. L'écran LCD de l'appareil numérique lui permet de réagir dans l'instant : *le numérique est un moyen plus organique et plus naturel de voir que le film. Il reproduit mieux ce que voit l'œil humain. Vous attrapez votre appareil, prenez une photo, et tout de suite, c'est interactif.*⁷⁷⁴ Pouvant sélectionner aussitôt l'image grâce à l'écran LCD, le photographe ne craint plus de « gaspiller de la pellicule » pour obtenir

⁷⁷¹ Selon Jacques Beauvils, directeur du laboratoire DSA-Nantes, pour beaucoup de photographes, *un aspect spectaculaire du passage de l'argentique au numérique a été la restitution de certaines couleurs (notamment les verts d'une pelouse), que l'argentique ne rendait pas correctement – on n'avait jamais « le bon vert ». Le rendu des verts en numérique a d'abord surpris, au point que les gens nous disaient que notre vert n'était pas « correct ». Alors que l'argentique saisissait les couleurs dans leur globalité, le numérique est beaucoup plus précis. Mais, comme on n'était pas habitué à voir ces verts, cela a d'abord choqué lorsqu'on les a enfin captés en numérique (Le Guide de la photographie à l'Ouest, Rennes, Photo à l'Ouest, 2005, p. 152).*

⁷⁷² Cependant, les couleurs et la luminosité de l'écran, éclairé de l'intérieur, peuvent tromper.

⁷⁷³ Même si cette possibilité existe, notons qu'il est rare d'effacer des images pour libérer de la mémoire de stockage, d'une part parce que les capacités de mémoire sont importantes. Et d'autre part parce que, dans la précipitation, étant donné la piètre qualité des écrans de contrôle, il est préférable d'attendre pour voir ses images plein écran sur son ordinateur afin de déterminer lesquelles doivent être éliminées ou gardées.

⁷⁷⁴ Jim Brandenburg, cité dans *Guide pratique de la photographie numérique, op. cit.*, p. 53.

l'image qu'il souhaite et sa recherche visuelle peut en être libérée : *on prend des risques que l'on aurait pas pris dans le passé, on joue et on expérimente en toute liberté (...) c'est une manière toute nouvelle de voir.*⁷⁷⁵ La plupart des appareils numériques, automatiques, ont le défaut d'imposer une netteté sur l'ensemble des éléments de l'image, et de freiner ainsi l'esthétique photographique liée à la sélection de la profondeur de champ. L'enregistrement numérique peut aussi favoriser des phénomènes de moirage, dus au réseau du capteur. Toutefois, les appareils numériques permettent de mesurer de nombreux paramètres et d'accéder à un contrôle plus affiné des constituants de l'image. La photographie numérique permet, grâce à l'automatisation de la balance des blancs, de s'adapter à des luminosités différentes, à un faible éclairage artificiel comme à une pleine lumière extérieure.⁷⁷⁶ Enfin, l'utilisation des écrans LCD modifie, au cours même de la présence sur le terrain, la pratique du photoreporter, qui désormais alterne entre l'observation de la scène à photographier et le contrôle des images qu'il vient de faire. Certains éléments du développement de la situation peuvent ainsi lui échapper. La réalité médiatisée par l'écran de l'appareil risque de prendre le pas sur la réalité elle-même, et devenir l'objet de référence au détriment de la scène qui continue à se dérouler. C'est peut-être alors moins par le réel que le photographe est intéressé que par le résultat obtenu. Le photographe devient davantage préoccupé par l'image qu'il doit produire.⁷⁷⁷ Ce n'est plus la réalité qui est regardée, mais l'écran de l'appareil : pour le

⁷⁷⁵ *Idem*, p. 55.

⁷⁷⁶ Il convient de distinguer la « température de couleur » et la « sensibilité » : l'appareil de prise de vue numérique permet de présélectionner sa température de couleur à l'aide de petits symboles présentant un néon, une lampe allogène, un soleil..., ou de régler soi-même les degrés Kelvin, qui vont de 3600 ° pour la lumière artificielle chaude (jaune-rouge) à 5600 ° Kelvin correspondant à la lumière du jour froide (bleue). La plupart du temps, les opérateurs choisissent la fonction automatique « AWB ». D'autant qu'il est facile, avec un logiciel de retouche d'image, de sélectionner un blanc dans l'image et d'améliorer la balance des blancs. Il est également possible de prendre la photo en fichier brut (RAW) et d'apporter toutes les modifications souhaitées en postproduction. En ce qui concerne la sensibilité, les boîtiers numériques offre la possibilité de changer la sensibilité d'une photographie à l'autre. Cette fonction étant elle-même automatique pour les appareils grand public (contrairement à l'argentique où il fallait choisir une pellicule plus ou moins sensible en fonction des conditions de lumière). *Dans les zones sombres et les zones claires d'une image, les détails apparaissent avec autant de précision que les demi-teintes (...) cela donne une image à l'aspect totalement inhabituel, avec une échelle de tons que l'on ne trouve dans aucune photo noir et blanc traditionnelle* (J. Lipkin, *op. cit.*, p. 23).

⁷⁷⁷ C'est particulièrement le cas pour un travail de commande pour un magazine ou pour illustrer une plaquette d'entreprise où le but est bien souvent d'arranger le réel, de le magnifier pour susciter l'envie du client. Ainsi, selon Michel Ogier, photographe professionnel à Rennes, *le photographe prévoit déjà, avec les images qu'il est en train de prendre, les retouches et améliorations qu'il pourra y apporter. Désormais, un objet dérangent, un fond qui n'est pas propre pourront être éliminés ou corrigés à l'aide d'un logiciel de retouche. Il arrive bien souvent, quand les conditions ne sont pas réunies pour réaliser l'image souhaitée, d'apporter le complément par la suite : remettre un décor ou rajouter des personnages absents au moment de la prise de vue... Il n'y a maintenant plus de limites, sinon celles du savoir-faire, et du temps nécessaire pour opérer ce genre de manipulations. Les journaux et magazines d'information utilisent pour la plupart modérément ces procédés, par principe. Mais où commence la manipulation ? La limite à l'amélioration qu'on peut apporter à l'image est subjective. Et le désir de plaire à son client pour le photographe, à son lecteur pour le rédacteur en chef, n'a souvent pour limite que la crédibilité* (entretien non publié, juin 2007).

photographe, celui-ci cesse ainsi d'être un outil, pour devenir *un lieu de regard*.⁷⁷⁸ L'écran LCD permet de visualiser immédiatement plusieurs traitements possibles de l'image numérique, et semble ainsi présupposer une autre approche de l'acte photographique. François Soulages suggère de penser l'acte photographique davantage en fonction d'une théorie du jeu que d'une théorie du choix.⁷⁷⁹ L'utilisation, quasi-immédiate, de l'écran LCD introduit la logique de la réception de l'image au cœur même du regard du photographe, qui revient sur ses images en tant que récepteur de celles-ci et intègre ainsi leur destination au processus de leur production.

3.3.3 - Le système numérique

Plus pratique et plus économique, la prise de vue numérique permet également un archivage informatique et la transmission rapide des images, grâce à une connexion de l'ordinateur à internet. L'appareil numérique est un des éléments d'un système de communication plus large, permettant à l'utilisateur de transférer des fichiers (grâce à un « logiciel de transfert ») à un ordinateur (et aux différents logiciels intégrés à celui-ci⁷⁸⁰), mais aussi à une imprimante, ou à un écran TV numérique. L'image photographique tend à ne plus exister sur support papier, mais à apparaître principalement sur un écran. Ce nouveau mode de présentation introduit un nouveau rapport technesthétique à celle-ci : éclairée de l'intérieur, l'image perd son statut d'objet et échappe au toucher. Cette nouvelle « mise à distance » de l'image introduit un nouveau rapport psychologique à celle-ci.⁷⁸¹ Mais le système numérique se caractérise surtout par la possibilité de transmettre les images, qui sont d'emblée produites en fichiers numériques. Le fichier, copié ou transmis, est une copie exacte de l'original.⁷⁸² En tant que fichier numérique, l'image peut être envisagée comme une « matrice » d'autres images

⁷⁷⁸ F. Soulages, séminaire « le numérique et l'acte photographique », Rencontres internationales de la photographie d'Arles, juillet 2006. Non publié.

⁷⁷⁹ *Ibidem*.

⁷⁸⁰ On doit distinguer des logiciels de visualisation (permettant d'organiser les images en diaporama par exemple) et des logiciels de retouche (permettant de modifier le contenu de chaque image, ou encore de la recadrer...).

⁷⁸¹ L'image étant produite instantanément et revue aussitôt après sa prise (il n'est pas rare de trouver des personnes s'esclaffant devant une photo qui vient d'être prise d'un sujet encore en place) perd un peu du rôle de mémoire qu'elle avait antérieurement pour devenir un support d'émotion éphémère mais immédiate.

⁷⁸² *Un ordinateur situé à un endroit envoie des instructions à un ordinateur situé à un autre endroit, visant à créer un nouveau fichier à partir de l'original (...)* Dans le cas de la photo numérique, transmission et copie sont une même et unique chose : envoyer une photo n'entraîne plus la perte de l'original pour l'émetteur, et copier n'entraîne plus une perte de qualité (J. Lipkin, *op. cit.*, p. 25).

possibles, mais dans un autre sens qu'avec la photographie argentique.⁷⁸³ Cela implique une détermination de sa résolution dès le moment de la prise de vue : un affichage futur sur l'écran d'un ordinateur et le projet d'une impression de mêmes dimensions sur papier n'impliquent pas le même nombre de pixels par pouce. De plus, les proportions géométriques entre la hauteur et la largeur de l'image ne sont pas identiques entre un affichage sur un écran informatique (où le rapport est 4/3) et une impression sur papier (où le rapport est 3/2). D'une façon générale, *le numérique rationalise les tâches avec une méthodologie qui laisse peu de place au hasard.*⁷⁸⁴ Comme pour la photographie argentique, l'enregistrement de l'image dépend de l'exposition retenue, c'est-à-dire d'une quantité de lumière suffisante pendant un temps donné et pour une sensibilité donnée : *l'exposition dépend de la sensibilité choisie, de la quantité de lumière qui traverse l'objectif (diaphragme), du temps d'obturation et du type de mesure. La lumière ambiante peut être trop faible et la portée du flash trop limitée. Un sujet en mouvement nécessite une vitesse d'obturation rapide. Selon les cas, on arbitre donc entre la vitesse d'obturation et le diaphragme, en évitant de franchir le seuil du 1/30 e de seconde (...)* *La sensibilité, indiquée en ISO, dépend du capteur et du grain acceptable.*⁷⁸⁵ Mais la complémentarité de l'appareil numérique et des logiciels de retouche permet également d'envisager la prise de vue comme une simple étape dans un processus de production d'images, notamment en ce qui concerne le cadrage et le découpage de l'image. Alors que le cadre obligeait auparavant le photographe à opérer des choix (sur ce qui va figurer à l'intérieur du cadre de la photo), *les outils numériques permettent au photographe de compléter ce choix, d'ajouter des éléments qui se trouvaient en dehors du cadre initial de l'image – ou d'amputer celui-ci de certains éléments.*⁷⁸⁶ Il est ainsi possible de dire que grâce à la photographie numérique, *les frontières de l'acte photographique, autrefois bien précises, évoluent aujourd'hui d'une manière inattendue et insolite.*⁷⁸⁷ Il convient de se demander si l'apparition d'un système numérique d'images peut favoriser l'émergence d'un nouveau

⁷⁸³ F. Soulages remarque ainsi qu'en ce qui concerne la photographie argentique *la matrice photo-chimique est irréversible. (...) C'est ce trait temporel qui donne à la photo son aspect définitif : l'instant n'a d'autre mesure que sa réalité topographique.* Les choses sont différentes dans le cas de la photographie numérique : *cette dimension temporelle disparaît dans le cas de la capture électronique. (...) Elle est transformée. (...) On passe du monde de l'expérience au monde des mathématiques (d'une temporalité historique à une omni-temporalité phénoménologique).* (...) *Si la matrice chimique est latente, la matrice électronique est virtuelle. (...) La diachronie essentielle à l'une devient une synchronie. (...) L'irréversible reste toujours valable, mais il existe une répétition infinie, ou plutôt une reprise indéfinie. (...) Le temps du numérique serait le temps porteur des multiples. (...) Les images doivent alors être considérées selon une logique tout à fait différente* (F. Soulages, séminaire « le numérique et l'acte photographique », Rencontres internationales de la photographie d'Arles, juillet 2006. Non publié).

⁷⁸⁴ J. Colombain et D. Carel, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁸⁵ *Idem*, p. 40.

⁷⁸⁶ J. Lipkin, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁸⁷ *Ibidem*.

régime de fonctionnement des regards photographiques, qui seraient associés à un dispositif technologique débordant le simple appareil de prise de vue. Le boîtier numérique et les outils numériques informatiques qui lui sont associés introduisent un autre rapport à la production de l'image.⁷⁸⁸ Grâce au système informatique, on peut inter-agir sur l'image au moment de sa captation, ou la compléter après sa saisie. Avec la photographie argentique, la représentation était limitée au champ visuel que l'objectif était capable de saisir et dépendait des juxtapositions qui se produisaient effectivement devant l'objectif du photographe. La photographie numérique permet de construire une représentation à partir de plusieurs éléments et de créer des juxtapositions d'éléments qui n'ont pas eu lieu mais sont provoquées après la prise de vue.⁷⁸⁹ L'activité de production d'image peut ainsi se comprendre davantage comme une activité de composition picturale. La photographie numérique modifie aussi la capacité des images à représenter le temps. *Le photographe peut réunir plusieurs instants dans une même image, pris de plusieurs points de vue.*⁷⁹⁰ On peut donc dire que l'opération de « la prise de vue » est moins déterminante et perd de son prestige : avec la photographie numérique, le « regard photographique » tend à donner la priorité aux opérations de montage, à l'imagination plastique de l'auteur et à la communication de l'image. L'ordinateur et ses programmes offrent des possibilités d'intervention et des outils de diverses natures (des modèles mathématiques de représentation, des règles de composition, des actions de coloration, des techniques d'animation, des procédés d'assemblage et de montages d'images et divers autres modes de traitements de celles-ci, ainsi que tout un ensemble de règles de dialogue pour y parvenir), qui constituent un « environnement de travail », mais aussi un cadre conceptuel et technique permettant de poursuivre la construction d'un regard commencée lors de la prise de vue : *la construction d'une image se fait à l'aide de concepts issus de la géométrie, de la topologie et de diverses autres techniques le plus souvent*

⁷⁸⁸ Selon Clayssen, *on peut globalement caractériser la nouveauté de l'image informatique par le fait que tout un volet de la connaissance et du savoir scientifique et technique a pris place entre l'auteur d'une image et le dispositif de sa matérialisation. Pour faire de l'image, le créateur doit céder du terrain à un appareillage conceptuel : les logiciels qui prennent le relais d'une partie de son activité et lui offrent en contrepartie de nouvelles potentialités. L'outil informatique, en tant que système particulièrement performant, va gérer avec compétence les relations entre le créateur et l'idée qu'il se fait de sa création, en l'occurrence, une image concrète ou une séquence d'images* (D. Clayssen et alii, *op. cit.*, p. 3).

⁷⁸⁹ *La photographie numérique, on le voit, n'a que faire de l'idée (...) selon laquelle le photographe doit saisir « l'instant décisif » et déclencher l'obturateur quand tous les éléments d'une photographie sont réunis. Les images numériques s'apparentent à bien des regards à des natures mortes. Pour une nature morte, le photographe ou le peintre rassemble les éléments qui l'intéressent et les reproduit ensuite dans son studio. Avec les images numériques, le photographe rassemble des éléments en les photographiant. En lieu et place du studio, il réunit les images au moyen d'un logiciel de manipulation d'images* (J. Lipkin, *op. cit.*, p. 9).

⁷⁹⁰ *Idem*, p. 93.

*mathématiques mais inspirées de pratiques et de savoirs empiriques.*⁷⁹¹ Il n'est plus possible de penser qu'un regard photographique se limite à une opération de cadrage (l'acte photographique de la coupe) et à un choix de la profondeur de champ.⁷⁹² Il se prolonge⁷⁹³, au gré des essais et des idées, en une exploration des possibles (grâce à des logiciels de visualisation) et tend ainsi à développer *un langage de spatialisation dynamique.*⁷⁹⁴ Plus précisément, l'infographie⁷⁹⁵ peut apporter, selon Clayssen, une dimension et une ampleur nouvelles à la composition⁷⁹⁶, à la synthèse⁷⁹⁷ et au traitement de l'image⁷⁹⁸ : *Au-delà de catégories opératoires, et pour chacune d'entre elles, les nouvelles technologies offrent sur le plan pratique trois grandes ouvertures, ou encore trois voies d'évolution toutes liées d'abord aux processus plutôt qu'aux produits images. Ce sont : la dématérialisation de l'image, l'interactivité ou mode dialogué, la manipulation de fonctions logiques.*⁷⁹⁹ On peut parler d'une « dématérialisation de l'image » dans la mesure où, avec l'environnement infographique, *l'image est traitée comme une information électronique ou numérique, c'est-à-dire comme des objets calculés par ordinateur.*⁸⁰⁰ Et l'aspect immatériel des fichiers déprécie la valeur de la production.⁸⁰¹ La notion d' « interactivité » désigne le dialogue avec l'ordinateur et *permet à l'utilisateur de guider le processus pas à pas selon des modalités ou des contenus qu'il appréciera au cours de l'évolution de la situation.*⁸⁰² Enfin, *la manipulation de fonctions logiques* » renvoie à un « outillage conceptuel mis sous la forme d'actions programmables et paramétrables selon les besoins (...) [qui] prennent leur sens

⁷⁹¹ *Idem*, p. 5.

⁷⁹² Cf. quelques exemples de compositions numériques, annexe 1, p. 48.

⁷⁹³ Pour Clayssen, il s'agit en fait d'une *ouverture vers l'amont de la représentation (ibidem)*, puisque les logiciels de visualisation peuvent servir à *inventorier de nouveaux modes de spatialisation.*

⁷⁹⁴ *Ibidem.*

⁷⁹⁵ Qui désigne pour Clayssen toutes les techniques informatiques disponibles pour modifier l'image.

⁷⁹⁶ *La composition d'images, c'est-à-dire l'art de l'assemblage d'images, de signes et de graphismes et partant, tout ce qui relève de la composition picturale et spatiale comme un art déjà fort ancien et fondamental (idem, p. 8).*

⁷⁹⁷ *La synthèse d'images, ou encore la mise en forme picturale d'intentions ou de représentations mentales, à l'aide de codes et de techniques dont l'art de la perspective est probablement l'exemple le plus caractéristique dans sa technique et dans sa portée (Ibidem).*

⁷⁹⁸ *Le traitement de l'image, qui consiste à partir d'une image source pour en donner une autre écriture, notamment pour en faire ressortir les traits ou les informations les plus pertinentes dans un contexte donné au moyen de techniques essentiellement graphiques (Ibidem).*

⁷⁹⁹ *Ibidem.*

⁸⁰⁰ *Ibidem.*

⁸⁰¹ Avec sa dématérialisation, l'image a perdu de sa valeur. Malgré la possibilité déjà offerte en argentique de multiplier autant qu'on le voulait une image à partir d'un négatif ou d'un positif original, il restait qu'on avait qu'un support unique originel. Si celui-ci était dégradé, sa valeur en était amoindrie ou s'il était perdu, on perdait l'œuvre. Les tirages eux-mêmes à cause de leur rareté pouvaient recéler une certaine valeur. Ainsi aujourd'hui un tirage « vintage » (un tirage d'époque) est d'un prix bien plus conséquent qu'un tirage récent, même si ce dernier est de meilleure qualité.

⁸⁰² *Ibidem.*

*dans le contexte d'utilisation d'un système matériel et logiciel particulier.*⁸⁰³ Ces commandes (et les traitements qu'elles permettent d'opérer sur une image ou sur une suite d'images) sont *des concepts mis sous la forme de logiciels ou simplement de dispositifs électroniques que le créateur manipule pour atteindre son but, et non pas directement une matière ou un instrument agissant directement sur elle.*⁸⁰⁴ En tant que tels, il convient de remarquer qu'ils *peuvent correspondre à des gestes familiers du graphiste ou du photographe : tracé, agrandissement, clarté, etc.*⁸⁰⁵ Mais ils peuvent aussi désigner *des processus très variés agissant sur le tracé, sur l'aplatissement des couleurs, sur la déformation ou le découpage de l'image, sur la composition spatiale du tableau ou de la scène traitée, sur la recherche d'effets spéciaux, etc.*⁸⁰⁶ Cette remarque permet de souligner que ces traitements de l'image ne correspondent pas uniquement à des opérations manuelles, mais à des concepts d'évaluation de l'image, qui sont davantage liés à une analyse d'un « regard photographique » standard.⁸⁰⁷ Alors que la photographie argentique pouvait être pensée comme la construction et le perfectionnement d'un regard personnel à travers les différentes étapes techniques (telles que la prise de vue, puis la lecture des plaques contact et le travail en laboratoire), on peut considérer, avec la photographie numérique, que l'image est davantage coupée de ses conditions de production (le temps de la pratique étant supprimé), ce qui permet davantage de porter l'attention sur le regard photographique lui-même. Le regard subjectif du photographe peut être assumé et sert de point de départ. Il est alors possible d'envisager la photographie numérique comme l'illustration d'un « projet numérique » reposant sur la manipulation de l'image et sur la conduite d'un « regard photographique » (ainsi décomposé pour lui-même et symbolisé sous la forme d'opérations de traitement de l'image). Qu'elles résultent d'un enregistrement numérique de la réalité ou de la numérisation d'images photographiques, les images numériques reposent toujours, selon Pierre Barboza, sur un « projet numérique » qui consiste avant tout à les rendre manipulables et qui rompt ainsi avec le régime indicial : *Ce qui interrompt l'indicialité, c'est le principe utilisé et, en même temps, le projet qui lui est sous-jacent : manipuler le plus librement possible l'image. Le projet numérique ne vise en rien l'imitation d'un autre système d'images. La reproduction du référent est un emprunt, ce n'est pas l'objectif du projet numérique.*⁸⁰⁸ Le système technique numérique repose sur le

⁸⁰³ *Idem*, p. 10.

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

⁸⁰⁶ *Ibidem*.

⁸⁰⁷ Le logiciel « Photoshop » offre ainsi, par exemple, la possibilité de modifier la luminosité, la brillance, le contraste, qui sont des éléments liés au « regard photographique ».

⁸⁰⁸ P. Barboza, *op. cit.*, p. 112.

calcul et la traduction numérique de signaux émanant du monde à des fins utilitaires : *Le but du traitement du signal et de l'image est d'extraire l'information contenue dans les signaux. A cette fin, les signaux sont analysés puis remis en forme, c'est-à-dire que le maximum de bruit en a été ségrégué puis éliminé.*⁸⁰⁹ Aussitôt après la phase initiale de la saisie⁸¹⁰, *le processus quitte l'analogie pour passer à un principe symbolique et langagier.*⁸¹¹ Plus précisément encore, *le langage informatique constitue une couche langagière sur l'image, qui ignore son caractère indiciel au profit exclusif d'une symbolisation numérique, rompant ainsi avec les principes analogiques de la reproduction. La nouveauté du projet véhiculé par cette imagerie n'entretient donc que des rapports résiduels avec l'indicialité, car ce projet touche exclusivement à la représentation et au traitement des informations (...) Ce n'est plus un projet indiciel que proposent les technologies informatiques, mais un projet de gestion logique.*⁸¹² Même si l'on retrouve bien un projet d'exactitude et de précision avec le système d'images numériques, celles-ci semblent ainsi relever d'une logique tout autre que les images photographiques argentiques. Au niveau de la pratique et de l'exploitation numériques, l'image semble en effet davantage construite directement par le sujet, qui peut sélectionner les informations jugées *a priori* utiles selon les objectifs qu'il poursuit grâce à des champs d'opération programmés dans le logiciel : *au sein même du signal de nouvelles sélections vont se dérouler. Le constant souci d'amélioration du rapport signal/bruit a conduit à la modélisation informatique des différents contextes d'émission des signaux et des bruits. Ces modèles fonctionnent comme des systèmes experts auxquels a été délégué le pouvoir de décider de la pertinence des signaux à transmettre. Ces modèles formalisent certaines caractéristiques du contexte de la source d'émission.*⁸¹³ On peut alors remarquer que les traitements possibles du signal correspondent à des variations d'éléments qui sont attribués à l'image et culturellement identifiés, comme le contraste ou la netteté de celle-ci. Ces éléments peuvent apparaître comme issus d'une décomposition analytique des facteurs qui sont véhiculés par le « regard photographique », qui sert ici de référence implicite. *C'est en fait la pragmatique du signe qui est ici modélisée : des circonstances de sa détection au comportement prévisible du destinataire. Par exemple, les techniques de compression*

⁸⁰⁹ *Idem*, p. 108.

⁸¹⁰ Selon P. Barboza, *la reproduction du référent, au sens indiciel, reste le point de départ du dispositif de numérisation (...) Le procédé de captation, ou de détection, n'est pas de nature numérique, cependant il est bien intégré au système numérique* (P. Barboza, *op. cit.*, pp. 111-112).

⁸¹¹ *Ibidem*.

⁸¹² *Idem*, p. 65.

⁸¹³ *Idem*, p. 110.

excluent dès la source les fréquences invisibles à l'œil humain.⁸¹⁴ Mais, le système numérique comprenant également les logiciels de retouche, on peut considérer que cette « modélisation du signe » concerne aussi les opérations offertes par ceux-ci, du changement du cadre de l'image au réglage du contraste d'une partie de l'image. L'exploitation numérique de l'image s'organise en effet autour d'opérations qui sont inspirées des paramètres d'évaluation de l'image photographique argentique : *contrôlez l'exposition (luminosité et contraste). Réglez la couleur. Sélectionnez des parties de l'image pour gérer la luminosité et les contrastes. Procédez à la correction sélective des couleurs. Travaillez les finitions.*⁸¹⁵ Toutes ces opérations du « laboratoire numérique » s'inspirent des opérations que le photographe pouvait réaliser dans un laboratoire argentique et peuvent être traitées à partir de menus et d'outils informatiques spécifiques, reposant sur des programmes. Il est donc possible d'affirmer que le projet numérique est fondé sur une valorisation de l'interprétation culturelle de l'image photographique et constitue un système technique qui détermine un cadre heuristique : *l'exploitation numérique contribue à donner sens au signal selon une démarche inverse à celle de l'indice comme trace du réel. Les diverses interprétations quelles que soient leurs modalités, système expert ou reconnaissance de formes, consistent à ôter au signal son caractère symptomatique pour engager au plus vite des démarches interprétatives de type déductif...*⁸¹⁶ Ainsi, selon Pierre Barboza, *le numérique place l'interprétation dans un cadre heuristique où ce que l'on attend du référent a déjà été représenté.*⁸¹⁷ On peut en effet noter avec Soulages que *l'image est toujours prévue avant d'être vue.*⁸¹⁸ Cette antériorité de la représentation mentale nous place dans une logique de création plutôt que de captation (comme c'était le cas avec la photographie argentique), et redonne une place plus importante à l'intentionnalité du photographe.⁸¹⁹ Le projet numérique semble alors favoriser un imaginaire⁸²⁰ : *Avec cette émancipation [de l'intentionnalité du sujet], le numérique ouvre moins une nouvelle période dans l'histoire des images, qu'elle n'y réintroduit la liberté de*

⁸¹⁴ *Ibidem.*

⁸¹⁵ F. Kerlo (dir.), *Le guide pratique de la photo numérique, op. cit.*, p. 85.

⁸¹⁶ P. Barboza, *op. cit.*, p. 110.

⁸¹⁷ *Idem*, p. 111.

⁸¹⁸ F. Soulages, séminaire « le numérique et l'acte photographique », déjà cité.

⁸¹⁹ Selon Michel Ogier, photographe professionnel à Rennes, il convient de distinguer l'intentionnalité du « photographe-artiste » et celle du « photographe qui répond à une commande » : *ces domaines d'intentionnalité peuvent se diviser en deux registres : le photographe créateur d'une œuvre originale, qu'on peut qualifier d'artiste, exerçant son point de vue sur le monde et l'utilisant comme support et matière de sa création, pour l'arranger ensuite de toutes les manières (avec les outils de prises de vue mis à sa disposition ou par tous les procédés de retouches d'image nécessaires). L'autre photographe est le photographe de reportage ou d'illustration, ou même publicitaire, qui répond à une commande. Son intentionnalité est plus ou moins celle de son client, ou plus exactement son rôle va être d'interpréter le désir de son client et de le mettre en forme, et mieux encore d'aller au-delà de ce que ce dernier avait escompté* (entretien non publié, juin 2007).

⁸²⁰ Cf. nos illustrations, annexe 1, p. 49.

l'imaginaire et le régime de la représentation.⁸²¹ Le système numérique apparaît en son principe comme un système d'images ouvert.⁸²² Alors que l'intentionnalité déposée dans le système photographique argentique entraîne l'accomplissement nécessaire de certaines opérations physico-chimiques, le système numérique existe davantage comme un système technique à disposition, s'actualisant selon des profils modulables et pouvant être sollicités aussitôt après la saisie. Dans ces opérations d'activation de programmes, en modifiant le tout ou une partie de l'image numérique, les différents acteurs se réfèrent à des *habitus* visuels (personnels, sociaux et professionnels) et adaptent leurs images aux usages auxquels elles sont destinées. Les programmes reproduisant des éléments d'un regard photographique spécifique (en tant que « forme photographique » déterminée), déposés dans le logiciel de l'appareil de prise de vue ou dans le logiciel de retouches, sont ainsi activés selon une expérience et une intention particulière. La totalité du dispositif numérique peut ainsi conduire à une valorisation des regards photographiques, dans la mesure où les différents éléments qui composent ceux-ci sont plus facilement actualisables sous la forme de processus autonomes. Les regards photographiques peuvent ainsi être compris comme des véritables stratégies imageantes.

3.3.4 – Les enjeux anthropologiques du numérique

A partir des ouvrages de Pierre Lévy, notamment des *technologies de l'intelligence*, il convient de souligner les enjeux anthropologiques liés à l'existence même des techniques informatiques. Le système numérique doit être étudié à partir des données techniques qui constituent l'univers informatique et en prenant en compte les usages concrets qui sont faits des ordinateurs. L'analyse de Pierre Lévy se situe à un niveau plus global, envisageant les techniques informatiques comme autant de médiations entre les hommes et mettant en lumière leur rôle de « technologies intellectuelles ».⁸²³ Plus généralement, les produits de la technique

⁸²¹ P. Barboza, *op. cit.*, p. 113.

⁸²² *Dans les systèmes photographique et électronique, l'intentionnalité est objectivée. Le sujet se manifeste dans le déclenchement du système. L'automatisme qui génère l'indicialité accomplit alors le projet déposé dans le système. Ces systèmes d'images sont, en ce sens, fermés. Concernant le projet numérique, l'intentionnalité qui s'y objective paraît fondamentalement destinée à introduire, ou réintroduire, le sujet concret dans le processus de fabrication de l'image. En ce sens, le système numérique est un système ouvert (Ibidem).*

⁸²³ *Les technologies intellectuelles ne se connectent pas sur l'esprit ou la pensée en général, mais sur certains segments du système cognitif humain. Elles forment avec ces modules des agencements transpersonnels, transversaux, dont la cohérence pourrait être plus forte que certaines connexions intra-personnelles. Les technologies intellectuelles reposent hors des sujets cognitifs (...) Mais elles sont aussi entre les sujets comme les codes partagés, les textes qui circulent, les logiciels que l'on copie, les images que l'on imprime ou que l'on*

doivent être envisagés au sein de véritables « collectifs sociotechniques », qui définissent sans cesse des « écologies cognitives ». La dimension technique occupe une « position carrefour », conduisant à un réexamen de la philosophie de la connaissance comme de la philosophie politique.⁸²⁴ Etant situées au cœur des interactions sociales, les techniques informatiques participent à l'histoire réelle de l'intelligence⁸²⁵ et véhiculent de véritables projets politiques. Elles sont elles-mêmes en évolution constante, par le développement de nouvelles ramifications et de nouvelles connexions, qui complexifient et réorganisent sans cesse les « dimensions techniques et collectives de la cognition ».⁸²⁶ Appréhendées sous l'angle des écologies cognitives qu'elles rendent possibles, les techniques informatiques ne sont plus visées comme des entités stables que l'on pourrait isoler et connaître pour elles-mêmes, mais à partir de *l'idée d'un collectif pensant hommes-choses, collectif dynamique peuplé de singularités agissantes et de subjectivités mutantes*.⁸²⁷ Il convient ainsi, avec Bruno Latour, d'envisager les objets techniques comme « le résultat provisoire d'associations contingentes et disparates », mais aussi de *ne pas séparer la connaissance des machines de la compétence cognitive et sociale*.⁸²⁸ Lévy souligne plus particulièrement l'importance des interfaces et des connexions afin de penser la dimension informatique dans toute sa réalité effective, c'est-à-

transmet par voie hertzienne. Connectant les sujets, s'interposant entre eux, les techniques de communication et de représentation structurent le réseau cognitif collectif et contribuent à déterminer ses propriétés. Les technologies intellectuelles sont encore dans les sujets par l'imagination et l'apprentissage. Même les mains vides et sans bouger, on pense avec des écritures, des méthodes, des règles, des compas, des tableaux, des graphes, des oppositions logiques, des comptines algorithmiques, des modes de représentation et de visualisation divers. (...) L'étude des technologies intellectuelles permet donc de mettre en évidence un rapport d'emboîtement fractal et réciproque entre objets et sujets. Le sujet cognitif ne fonctionne qu'au moyen d'une multitude d'objets simulés, associés, imbriqués, réinterprétés, supports de mémoire et points d'appui de combinaisons diverses. Mais ces choses du monde sans qui le sujet ne penserait pas sont elles-mêmes le produit de sujets, de collectivités intersubjectives qui les ont saturées d'humanité (P. Lévy, Les technologies de l'intelligence, l'avenir de la pensée à l'ère informatique, Paris, La Découverte, 1990, p. 197).

⁸²⁴ Pierre Lévy entend redéfinir la méthode même de l'examen du phénomène technique : *il ne s'agit pas ici d'une nouvelle « critique philosophique de la technique », mais plutôt de la mise à jour de la possibilité pratique d'une techno-démocratie, qui ne pourra s'inventer que sur le terrain. La philosophie politique ne peut plus ignorer la science et la technique. Non seulement la technique est un enjeu politique, mais elle est encore, et de part en part, une micro-politique en acte (...) Nous vivons aujourd'hui une redistribution de la configuration du savoir qui s'était stabilisée au XVII^e siècle avec la généralisation de l'imprimerie. En défaisant et refaisant les écologies cognitives, les technologies intellectuelles contribuent à faire dériver les grands socles culturels qui commandent notre appréhension du réel (Idem, p. 10).*

⁸²⁵ Pierre Lévy distingue l'histoire de l'intelligence d'une simple histoire des idées : *la thèse soutenue dans ce livre porte sur une histoire plus fondamentale que celle des idées : celle de l'intelligence même. Les collectifs cosmopolites composés d'individus, d'institutions et de techniques ne sont pas seulement des milieux ou des environnements pour la pensée, c'en sont les véritables sujets (Idem, p. 21).*

⁸²⁶ *Afin de ne pas enfermer l'écologie cognitive naissante dans des schémas de pensée rigides, il convient de garder à l'esprit deux principes d'ouverture : l'un soutient qu'une technologie intellectuelle doit s'analyser comme une multiplicité indéfiniment ouverte. L'autre rappelle que le sens d'une technique n'est jamais définitivement donné à sa conception, ni à un quelconque moment de son existence, mais qu'il est l'enjeu des interprétations contradictoires et contingentes des acteurs sociaux (Idem, p. 166).*

⁸²⁷ *Idem*, p. 10.

⁸²⁸ *Idem*, p. 61.

dire en relation avec le système cognitif humain et au cœur des dispositifs sociotechnique.⁸²⁹ Envisagé comme un réseau d'interfaces, l'ordinateur ne peut être étudié séparément des communications qu'il établit et rend possibles à travers ces interfaces, en reliant entre eux des matériaux de natures diverses (textes, images, sons, bases de données). L'informatique, par ce qu'il se concentre sur l'opération en cours, valorise le présent et « le temps réel ».⁸³⁰ Le savoir informatisé ne vise pas la stabilité, mais l'efficacité : *en accord avec sa visée opérationnelle, le savoir informatisé ne vise pas la conservation à l'identique d'une société se vivant ou se voulant immuable. (...) Il cherche la vitesse et la pertinence de l'exécution, et plus encore la rapidité et l'à propos du changement opératoire.*⁸³¹ Plus généralement, il ne faut plus considérer l'informatique en soi et pour soi⁸³², mais comme un système opérant, fondamentalement ouvert et collectivement aménagé, qui cristallise certains usages et en rend d'autres possibles, selon une logique liée au réseau.⁸³³ A travers l'univers informatique, c'est,

⁸²⁹ *Au-delà de sa signification spécialisée en informatique ou en chimie, la notion d'interface renvoie à des opérations de traduction, de mise en contact de milieux hétérogènes. Elle évoque à la fois la communication (ou le transport) et les processus transformateurs nécessaires au succès de la transmission. L'interface tient ensemble deux dimensions du devenir : le mouvement et la métamorphose. C'est l'opératrice du passage (...) Chaque nouvelle interface transforme l'efficace et la signification des interfaces précédentes. Tout est affaire de branchement, de réinterprétations, de traductions dans un monde grumeleux, mélangé, cosmopolite, opaque, où aucun effet, aucun message ne se propage magiquement sur les trajectoires lisses de l'inertie, mais doit au contraire passer par les torsions, les transmutations et les réécritures des interfaces. (...) L'interface devient le point nodal de l'agencement sociotechnique. Nous avons appliqué rétroactivement le terme d'interface à tous les dispositifs techniques assurant le contact entre une calculatrice électronique et son environnement extérieur. C'est ainsi qu'un ordinateur nous est apparu comme un emboîtement, un feuilletage, un réseau d'interfaces successives. Les interfaces d'un jour sont éliminées le lendemain (comme les lecteurs de cartes perforées) ou recouvertes par les nouvelles et ainsi intégrées à la machine (interfaces matérielles comme certains commutateurs électroniques, ou logicielles comme le langage binaire). Cette analyse en termes de réseau d'interfaces nous a permis de récuser toute vision essentialiste, statique ou logiciste de l'ordinateur. On ne peut déduire aucun effet social ou culturel de l'informatisation en se fondant sur une définition prétendument stable des automates numériques. Qu'on branche de nouvelles interface (l'écran cathodique, la souris, un nouveau langage de programmation, une réduction de la taille) sur le réseau d'interface qu'est l'ordinateur à l'instant t, et l'on obtiendra à l'instant t+1 un autre collectif, une autre société de micro-dispositifs, qui entrera dans de nouveaux agencements sociotechniques, médiatisera d'autres relations, etc. (Idem, pp. 199-200).*

⁸³⁰ *La notion de temps réel, inventée par les informaticiens, résume bien la pointe vive, l'esprit de l'informatique : la condensation sur le présent, sur l'opération en cours. La connaissance de type opérationnel portée par l'informatique est en temps réel. (...) Par analogie avec le temps circulaire de l'oralité primaire et du temps linéaire des sociétés historiques, on pourrait parler d'une sorte d'implosion chronologique, d'un temps ponctuel instauré par les réseaux informatiques. (...) Le temps ponctuel annoncerait, non pas la fin de l'aventure humaine, mais son entrée dans un rythme nouveau qui ne serait plus celui de l'histoire (Idem, pp. 130-131).*

⁸³¹ *Idem*, p. 134.

⁸³² *Il n'y a pas d'identité stable de l'informatique parce que les ordinateurs, loin d'être les exemplaires matériels d'une idée platonicienne immuable, sont des réseaux d'interfaces ouverts sur des connexions nouvelles, imprévisibles, qui peuvent transformer radicalement leur signification et leur usage (Idem, p. 115).*

⁸³³ *Un ordinateur donné cristallise un certain nombre de choix parmi les usages possibles de ses composants, et chacun d'eux est lui-même l'aboutissement d'une longue chaîne de décisions. Un logiciel résulte d'une certaine utilisation d'un ordinateur et d'un langage de programmation. Le programme à son tour sera utilisé de telle façon particulière, et ainsi de suite. Cette analyse peut se reconduire à toutes les échelles d'observation et le long de tous les fils du grand réseau sociotechnique, vers l'aval, vers l'amont, suivant d'innombrables connexions latérales et rhizomatiques, sans qu'on trouve jamais d'objet brut, de fait premier ou dernier qui ne soit déjà un usage, une interprétation. L'usage de l' « utilisateur final », c'est-à-dire du sujet que l'on considère*

en définitive, une « intelligence collective » qui se développe.⁸³⁴ La prise en compte d'un « sujet cognitif collectif » conduit ainsi Pierre Lévy à repenser l'univers informatique (au-delà de l'ordinateur) au moyen de la notion d' « hypertexte », qui permet d'expliquer le fonctionnement du dispositif sociotechnique selon une logique du « buissonnement ».⁸³⁵ La conception et l'usage peuvent aussi apparaître comme complémentaires d'une même opération de connexion.⁸³⁶ Enfin, la signification du complexe informatique est fondamentalement variable en raison même des nouvelles interprétations possibles des « moyens » mis en œuvre, et qui se développent dans le processus sociotechnique.⁸³⁷ Cette approche de l'univers informatique, loin d'envisager les ordinateurs comme de simples instruments, les resitue dans une perspective culturelle, politique et sociale en les reliant à des « configurations sociales » où les activités cognitives prennent place.⁸³⁸ Pierre Lévy est dès lors conduit à réviser les catégories de Sujet et l'Objet de la métaphysique traditionnelle.⁸³⁹

à un instant donné, ne fait que poursuivre une chaîne d'usages qui précontraint le sien, le conditionne sans le déterminer totalement. Il n'y a donc pas la technique d'un côté et son usage de l'autre, mais un seul hypertexte, un immense réseau fluctuant et compliqué d'usages, en quoi consiste précisément la technique (Idem, p. 66).

⁸³⁴ *Qui pense ? Un immense réseau follement compliqué, qui pense multiples et dont chaque nœud est à son tour un entrelacs indiscernable de parties hétérogènes, et ainsi de suite en une descente fractale sans fin. Les acteurs de ce réseau ne cessent de traduire, de répéter, de couper, d'infléchir dans tous les sens ce qu'ils reçoivent des autres. De petites flammes évanescences de subjectivité unitaire courent sur le réseau comme des feux follets sur la lande aux multiplicités. Subjectivités transpersonnelles de groupes. Subjectivités infrapersonnelles du tour de main, du coup d'œil, de la caresse. Certes, la personne pense, mais parce qu'un méga-réseau cosmopolite pense en elle, villes et neurones, école publique et neurotransmetteurs, systèmes de signes et réflexes. En cessant de maintenir la conscience individuelle au centre, on découvre un nouveau paysage cognitif, plus complexe, plus riche (Idem, p. 196).*

⁸³⁵ Pierre Lévy utilise la notion d' « hypertexte » d'un point de vue métaphorique, afin de penser la communication dans une perspective herméneutique : *le fondement transcendantal de la communication, comprise comme partage du sens, est ce contexte ou cet hypertexte partagé. Il faut donc renverser complètement la perspective habituelle selon laquelle le sens d'un message est éclairé par son contexte. On dira plutôt que l'effet d'un message est de modifier, complexifier, rectifier un hypertexte, créer de nouvelles associations dans un réseau contextuel qui est toujours déjà là. (...) L'objet principal d'une théorie herméneutique de la communication n'est donc ni le message, ni l'émetteur, ni le récepteur, mais l'hypertexte qui est comme la niche écologique, le système toujours mouvant des rapports de sens qu'entretiennent les précédents. Et les opérateurs principaux de cette théorie ne sont ni le codage, ni le décodage ni la lutte contre le bruit par la redondance, mais ces opérations moléculaires d'association et de dissociation qui réalisent la métamorphose perpétuelle du sens (Idem, p. 81).*

⁸³⁶ *Toute conception revient à utiliser de manière originale des éléments préexistants. Tout usage créatif, en découvrant de nouvelles possibilités, atteint le plan de la conception. Cette double face de l'opération technique peut se retrouver à tous les échelons de la chaîne informatique, depuis la construction des circuits imprimés jusqu'au maniement d'un simple traitement de texte. Conception et usage sont en fait les dimensions complémentaires d'une même opération élémentaire de connexion, avec ses effets de réinterprétation, de construction de nouvelles significations. Dans le prolongement l'une de l'autre, la conception et l'usage contribuent alternativement à faire buissonner l'hypertexte sociotechnique (Idem, p. 65).*

⁸³⁷ *La distinction abstraite et bien tranchée entre fins et moyens ne résiste pas à une analyse précise du processus sociotechnique dans lequel, en réalité, les médiations (les moyens, les interfaces) de tous ordres s'entre-interprètent en vue de finalités locales, contradictoires et perpétuellement contestées, si bien qu'à ce jeu des détournements un « moyen » quelconque ne reste jamais bien longtemps asservi à une « fin » stable (Idem, p. 66).*

⁸³⁸ *La médiation numérique remodèle certaines activités cognitives fondamentales mettant en jeu le langage, la sensibilité, la connaissance et l'imagination inventive. L'écriture, la lecture, l'écoute, le jeu et la composition musicale, la vision et l'élaboration des images, la conception, l'expertise, l'enseignement et l'apprentissage,*

Dans le dispositif anthropotechnique de la photographie numérique, l'information est essentiellement en devenir. Le développement de l'intelligence collective liée aux nouvelles technologies est indissociable d'une interconnexion des individus et des technologies, qui coopèrent à l'émergence d'une auto-organisation ouverte et évolutive à travers le *cyberspace*. Cette intelligence collective ne se limite pas à la somme des intelligences personnelles mais dessine plutôt la prise de forme continue d'une intelligence indéterminée et immanente, caractérisée par les dimensions de la virtualité, de la puissance et de l'ouverture. Liée aux opérations effectives et réelles, cette intelligence collective est toujours en acte, sans être assignable à un auteur (individu ou groupe), ni à une institution ou à une technologie particulière. Elle résulte de l'interaction des hommes et des technologies et s'auto-construit continuellement, ouvrant des perspectives qui sont à la fois cognitives et politiques. Dans ses manifestations procédurales et connectives, l'intelligence collective permet ainsi, selon Pierre Lévy, une nano-politique ou encore une « demodynamique ».⁸⁴⁰ Elle dessine en effet une

restructurés par des dispositifs techniques inédits, entrent dans de nouvelles configurations sociales (P. Lévy, *La machine univers. Création, cognition et culture informatique*, Paris, La Découverte, 1987, p. 12).

⁸³⁹ *L'écologie cognitive incite à réviser la distribution kantienne des rôles entre sujets et objets. La psychologie contemporaine et la neurobiologie ont confirmé que le système cognitif humain n'était pas une table rase. Son architecture et ses modules spécialisés organisent de manière très contraignante nos perceptions, notre mémoire et nos raisonnements. Mais nous articulons aux appareils spécialisés de notre système nerveux des dispositifs de représentation et de traitement de l'information qui leur sont extérieurs. Nous construisons des automatismes (comme celui de la lecture) qui soudent très étroitement les modules biologiques et les technologies intellectuelles. Si bien qu'il n'y a pas plus de raison pure que de sujet transcendantal invariable. Dès sa naissance, le petit humain pensant se constitue au moyen de langues, de machines, de systèmes de représentation qui vont structurer son expérience. Le sujet transcendantal est historique, variable, indéfini, composite. Il comprend des objets et des codes représentatifs liés à l'organisme biologique par les premiers apprentissages. Il doit même être étendu à tout l'équipement cognitif fourni à l'individu par sa culture et par les institutions auxquelles il participe : langue, concepts, métaphores, procédures de décision... L'être connaissant est un réseau complexe où les nœuds biologiques sont redéfinis et interfacés par des nœuds techniques, sémiotiques, institutionnels, culturels. La distinction tranchée entre un monde objectif inerte et des sujets-substances seuls porteurs d'activité et de lumière est abolie. Il faut penser des effets de subjectivité dans des réseaux d'interfaces et des mondes émergeant provisoirement de conditions écologiques locales. (...) Non seulement il n'est plus possible de faire de la pensée l'attribut d'une substance unique et transparente à elle-même, mais la distinction nette entre subjectivité et objectivité doit être abandonnée. (...) L'écologie cognitive substitue aux oppositions tranchées de la métaphysique un monde bigarré, mélangé, où des effets de subjectivité émergent des processus locaux et transitoires. Subjectivité et objectivité pures n'appartiennent de droit à aucune catégorie, à aucune substance bien définie. D'un côté, des mécanismes aveugles et disparates, des objets techniques, des territoires géographiques ou existentiels concourent à la formation des subjectivités. De l'autre, les choses du monde sont truffées d'imaginaire, investies et partiellement constituées par la mémoire, les projets et le travail des hommes. (...) L'esprit humain n'est pas un centre organisateur autour duquel tourneraient des technologies intellectuelles, comme autant de satellites à son service. Il n'est lui-même qu'un agencement sans soleil central de satellites de toutes tailles et de toutes compositions* (P. Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, pp. 183-190-191-195).

⁸⁴⁰ *Aujourd'hui, le problème politique n'est plus de prendre le pouvoir, mais d'accroître les puissances du peuple, ou de groupes humains quelconques. (...) On passerait donc de l'idéal de démocratie (...) à celui de la demodynamique (du grec dunamis : force, puissance). La demodynamique appelle une politique moléculaire. Elle surgit du cycle de l'écoute, de l'expression, de l'évaluation, de l'organisation, des connexions transversales de la vision émergente. Elle suscite la régulation en temps réel, l'apprentissage coopératif continu, la valorisation optimale des qualités humaines et l'exaltation des singularités. La demodynamique ne se réfère pas à un peuple souverain, réifié, fétichisé, planté sur un territoire, identifié par le sol ou par le sang, mais à un*

nouvelle forme de démocratie, immanente au réseau du *cyberspace* et indépendante des institutions nationales ou des clivages socioprofessionnels. Associée aux interactions sociales et elle-même créatrice de lien social, l'intelligence collective est aussi selon lui une imagination collective, au sens où les effets des interactions, à travers le réseau du *cyberspace*, conduisent au développement de « langages imagés », à la coagulation et au déploiement centripète d'expressions visuelles. Le *cyberspace* permet également un art de l'implication, où les individus sont à la fois émetteurs et interprètes. Enfin, l'intelligence collective émerge comme le reflet des usages et des projets de ses acteurs. A la fois manifestation et horizon, elle se singularise par le mouvement et le déplacement, aussi bien de contenus divers (textes, images, données, logiciels...) que de nouvelles formes de coopérations, qui s'inventent en temps réel. L'intelligence collective permet ainsi de caractériser les regards photographiques comme des formes d'organisation collectives et participatives essentiellement « en devenir », et se définissant par une potentialité indéfinie de transformations.

3.3.5 – Evolution des usages de la photographie numérique

L'histoire récente de la photographie numérique laisse apparaître une grande diversité de procédés de prise de vue, tous adaptés à des usages spécialisés. L'histoire des équipements de photographie numérique est fréquemment associée par des stratégies commerciales et fonction de publics ciblés. Depuis 1990, date à laquelle Kodak commercialise plusieurs appareils à usage professionnel, l'évolution des appareils numérique semble se faire séparément selon deux registres : le matériel grand public, à usage toujours plus facile, et le matériel professionnel, à usage toujours plus performant.

En ce qui concerne le matériel de prise de vue grand public, le Fotoman (1992) de Logitech permet de stocker sur un Mégaoctet de mémoire, jusqu'à trente deux photographies en niveaux de gris. Le QuickTake 100 (1994) fabriqué par Appel Computer est le premier appareil couleur avec des capteurs de 0,3 million de pixels. En 1995, Casio commercialise le premier appareil photo doté d'un dos LCD à destination du grand public. En 1999, les capteurs de plus d'un mégapixel se généralisent. Mais ce n'est qu'en 2002 que les ventes

peuple en puissance, perpétuellement en voie de se connaître et de se faire, en gésine, un peuple à venir (P. Lévy, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*. Paris, La Découverte, 1997, p. 94).

d'appareils numériques dépassent en France celles des appareils argentiques. Le premier reflex numérique grand public pouvant concurrencer les reflex argentiques, l'EOS 300D de Canon, apparaît seulement en 2003.⁸⁴¹ Parallèlement aux évolutions des boîtiers, ce sont aussi les imprimantes qui sont bouleversées autour de 2006.⁸⁴² En 2007, Olympus équipe le premier appareil reflex numérique d'un dispositif de visée directe sur l'écran LCD (baptisée « live view ») qui permet de cadrer sans utiliser le viseur. Toujours en 2007, Kodak crée un nouveau type de capteur qui, au lieu de tester en chaque point la luminosité de trois couleurs, sépare les informations de luminance et de chrominance, et utilise donc quatre capteurs. Ce qui permet une plus grande stabilité de luminance et autorise des photos en très basse lumière sans flash. Mais l'évolution majeure, pour le grand public, est sans doute l'apparition d'appareils photographiques incorporés dans les téléphones mobiles, qui se généralise à partir de 2004, qui permet le développement d'autres valeurs pour l'acte photographique et entraîne d'autres regards.

Il semble qu'au cours de ces années l'attention des professionnels se soit portée sur l'augmentation (continue) de la qualité des fichiers, liée en partie à la performance des capteurs (passant de un mégapixel en 1999 à plus de seize mégapixels en 2007). Jusqu'aux années 2000, de nombreux professionnels continuent de travailler en argentique, le matériel de prise de vue numérique possédant encore des limites, principalement optiques, que nous avons déjà signalées. Durant la période 2003-2007, beaucoup d'entre eux équipent leurs boîtiers argentiques d'un « dos numérique », au coût prohibitif pour les amateurs, conservant ainsi une maîtrise de l'exposition de leurs images, notamment les photographes de studio. La plupart des professionnels suivent les évolutions des matériels et sont conduits à renouveler ceux-ci chaque année, afin de correspondre aux demandes de leurs clients. Ce sont aussi les logiciels de traitement de l'image qui évoluent (« Aperture » notamment, en dehors d'un

⁸⁴¹ Pour les journalistes de *Réponses Photo*, c'est en 1999 qu'apparaît, avec le D1 de Nikon, le premier « vrai » reflex numérique qui se comporte comme un argentique. On s'extasie alors sur son prix : seulement 42 000 F alors que jusqu'alors il fallait déboursier près de 100 000 F pour monter sur un boîtier numérique ses objectifs 24 x 36. Mais ils précisent aussitôt que la définition du capteur CCD du D1 culminait à... 2,74 millions de pixels ! (« Spécial 15 ans. Nos experts analysent l'évolution de la photo », *Réponses Photo*, n° 181, avril 2007, p. 76). Et 2003 leur apparaît bien comme l'année de la prise de pouvoir du numérique (...) Avec l'EOS 300D de Canon, pour la première fois, pour 1200 euros, un photographe « amateur » ou « semi-pro » peut retrouver en digital ses sensations argentiques ! Aujourd'hui l'EOS 300D reste comme LE premier reflex numérique démocratique, celui qui a enclenché le basculement vers le digital des passionnés d'image fixe (*Idem*, p. 78).

⁸⁴² Pour les imprimantes jet d'encre, 2006 est une année charnière puisqu'elle a permis à de nombreux amateurs de passer du A 4 au A 3, voire au A 2 tout en offrant enfin une bonne qualité d'impression en noir et blanc (...) désormais, en 2006, on peut vraiment réaliser ses tirages d'expo à la maison, même si le coût des consommables reste un vrai scandale (notamment celui de l'encre) et que le labo numérique demande beaucoup plus de compétence et d'expérience que l'on pourrait croire au premier abord (*Idem*, p. 80).

système de classement performant qui fait gagner du temps, permet de modifier ses photos rapidement⁸⁴³). Les logiciels permettent aussi le redressement rapide des photos et quelques retouches pour enlever les poussières (un des principaux problèmes lié aux capteurs numériques). Plus généralement, les professionnels sont à l'affût des tous les outils qui leur permettent d'être plus rapides en ce qui concerne la post-production et de livrer des images « prêtes à l'emploi » pour leurs clients.

a/ Le développement des caméraphones

Les caméraphones, encore appelés « photophones », résultats de la réunion d'un dispositif de prise de vue numérique et d'un téléphone mobile, apparaissent au début des années 2000. En 2004, la plupart des téléphones mobiles sont équipés de capteurs de 1,3 million de pixels, permettant la prise d'une image de 640 x 400 pixels.⁸⁴⁴ Produisant des photos numériques nomades, appelées *MMS* (*Mobile Message Service*), ils sont associés à un élargissement de la pratique photographique, qui change de statut. Il s'agit ainsi, selon Mahdi Amri, d'une pratique « finement organisée et ajustée aux contextes ».⁸⁴⁵ Les photos ainsi produites accompagnent les utilisateurs dans leur quotidien, relie les membres d'une famille ou des amis, leur permettant de partager leurs émotions quasiment en « temps réel ». La pratique photographique semble devenir secondaire par rapport à la sociabilité que les échanges de *MMS* favorisent. De plus, chacun a la possibilité de compléter le message visuel par un message verbal, voire sonore ou cinétique, d'y répondre aussitôt.⁸⁴⁶ Photographies de

⁸⁴³ On peut ainsi modifier la luminosité, les contrastes, les couleurs, et jouer sur les basses et hautes lumières, en éclaircissant les parties noires ou en redonnant de la densité aux parties claires de la photo.

⁸⁴⁴ Selon le site « erenumerique.fr », *Il a fallu attendre les capteurs de deux mégapixels avec autofocus pour vraiment atteindre un niveau de qualité qui permette de réaliser des tirages satisfaisants. On trouve aujourd'hui des capteurs de trois, voire cinq mégapixels* [les appareils avec des capteurs de deux mégapixels représentant aujourd'hui le « milieu de gamme »]. Mais tous les appareils ne sont pas équipés d'un autofocus, et il reste souvent difficile de prendre une photographie avec un petit appareil qui n'est pas toujours très stable. Les « photophones » possèdent encore plusieurs inconvénients : *une lenteur à la prise de vue par rapport aux appareils photo dédiés* (les clichés sont souvent ratés avec un sujet en mouvement) (...); *cette latence provoque aussi des flous de bougé car on ne sait pas à quel moment la photo est réellement prise* (...); *les fichiers sont plus volumineux et l'espace de stockage devient fondamental* (...); aucun appareil ne possède un zoom optique et il faut se contenter d'un zoom numérique, qui grossit les pixels et dégrade l'image.

⁸⁴⁵ M. Amri, « les représentations de temporalité dans la pratique des photos mobiles chez un groupe de 14 jeunes technophiles », 4^{èmes} Doctoriales du GDR TIC et Société, 15-16 janvier 2007, Université de Marne la Vallée. Article diffusé sur internet.

⁸⁴⁶ *Le MMS est un message multimédia qui offre la possibilité d'envoi direct, rapide et instantané de photos d'objets intéressants rencontrés dans la vie quotidienne et saisies au moyen de son caméraphone. Les MMS proposent un dispositif matériel complexe, alliant par exemple le langage visuel avec la vidéo, les photos, au langage sonore avec le texte écrit. La pluralité des langages – recours aux modalités visuelle, sonore, cinétique, verbale-, des genres et des médias ajoute à la volonté d'ouverture énonciative une capacité d'ouverture polysensorielle. Ce qui donne à saisir le MMS comme un corps matériel malléable que l'on peut creuser, ouvrir,*

paysages naturels, autoportraits, photos d'amis ou de la famille, ou événements marquants de l'histoire personnelle, mais aussi impressions de voyages, gags visuels, ou images « ratées », sont ainsi le prétexte à des échanges. Ces images nomades banalisent l'acte photographique et le désacralise, l'étendant à des moments intimes et à des situations de plus en plus diversifiées. La plupart des usagers confient d'ailleurs que *ce n'est pas toujours le fond de la conversation qui compte, mais le fait d'être en contact, d'être reliés et connectés à la tribu*.⁸⁴⁷ Ces images sont ainsi avant tout porteuses d'une « épaisseur sociale » et instituent *un espace de vie sociale marqué par les valeurs de proximité*⁸⁴⁸, mais créant aussi de la temporalité.⁸⁴⁹ Dominées par une logique utilitaire, ces pratiques photographiques orientées vers la transmission et le partage d'instantanés sont également investies d'une forte fonction expressive.⁸⁵⁰ Pour celui qui les reçoit, ces images créent *des espaces privés temporaires*⁸⁵¹ et le caméraphone peut finalement apparaître dans toutes ces interactions comme *un catalyseur de bulles de convivialité*.⁸⁵² Mais le geste photographique est bien souvent ainsi réduit au minimum.

Quelle est alors la valeur du regard photographique ainsi développé ? Du fait qu'ils opèrent un découpage sélectif du quotidien, les MMS révèlent une activité photographique investie de subjectivité, qui est associée à des souvenirs et à des émotions pour les usagers, plutôt qu'à une pratique contemplative ou esthétique. Le regard photographique ne se développant pas dans le cadre de conventions esthétiques ou professionnelles, il est porteur d'un esprit d'invention et d'une culture collective « post-moderne ».⁸⁵³ Même si les messages envoyés

fermer, voir, entendre, sentir, développer, incitant ainsi les usagers de ce mode de communication visuelle mobile à une co-énonciation plus corporelle que le fait un récepteur d'une image unique ou d'un texte isolé (Idem, p. 3).

⁸⁴⁷ *Ibidem.*

⁸⁴⁸ *Idem, p. 6.*

⁸⁴⁹ *Le MMS est par nature, un événement qui objective pour celui qui le reçoit un instantané de vie, une information spatio-temporelle (« j'étais là à telle heure »), et qui condense et actualise à la fois le temps de sa propre rédaction (« j'étais là à telle heure et j'y ai pris une photo et je l'ai envoyée »). Le MMS est l'objet-message synchronique d'une densité d'actions diachroniques antérieures présumées. Il existe un temps de la prise de vue, de l'écriture, de l'envoi, du passage sur le réseau, de l'ouverture, de la lecture, de l'archivage – de la relecture, etc. Certains terminaux affichent même lors de l'ouverture du message un petit décompte des secondes pour permettre de présenter le MMS dans sa dimension événementielle. La temporalité de la pratique MMS est prouvée d'ailleurs par la possibilité de choisir sa prise de vue, d'annuler le cliché, de déclencher soi-même la photo. Tous ces gestes constituent des temps et des actions insaisissables par les clichés qui en ressortent, et sont pourtant le cœur des pratiques photomatons numériques (Ibidem).*

⁸⁵⁰ *Les MMS permettent d'établir des ponts de liaison entre des personnes éloignées, de les faire penser et vivre en temps réel les mêmes situations et sentiments (Idem, p. 7).*

⁸⁵¹ *Idem, p. 8.*

⁸⁵² *Ibidem.*

⁸⁵³ *L'exemple typique de prendre un bout de papier, d'y écrire une petite lettre, de le photographier et d'envoyer le message composé par MMS à son ami démontre jusqu'à quelle limite le caméraphone réduit les efforts fournis*

demeurent de part en part « industrialisés », soumis à des formats et à des normes technologiques, les usagers y investissent leur vécu immédiat dans le seul but de le partager aussitôt. Le regard photographique devient ainsi l'objet d'une énonciation à la première personne, assumée dans la sphère privée (pour ses proches) et revendiquée comme l'affirmation d'une liberté.

b/ Les évolutions du métier d'un professionnel de l'illustration

Les photographes professionnels illustrateurs, comme bon nombre d'imprimeurs, ont d'abord été désarmés devant l'évolution des technologies numériques.⁸⁵⁴ Aujourd'hui, ils se sentent menacés par l'accroissement du nombre de photographes équipés d'un matériel performant et de l'offre d'images, qui entraîne une concurrence devenue dérégulée.⁸⁵⁵ Et

pour l'instauration de la communication interpersonnelle instantanée. (...) Avec le MMS on assiste à de nouvelles formes de communication médiatisées par la technologie dans lesquelles on détruit les calibres conventionnels de la communication, et ce par l'invention de méthodes singulières voire anti-conformistes (Idem, p. 13).

⁸⁵⁴ Selon Michel Ogier, durant ces dix dernières années de passage de l'argentique au numérique, *les photographes ont rencontré des problèmes avec les photographeurs et imprimeurs habitués à traiter de l'argentique et qui mettaient toutes les difficultés rencontrées en ce qui concerne la colorimétrie sur le compte du numérique. Le numérique a eu bon dos pendant quelques années : tous les problèmes en découlaient. Et cette difficulté a duré plus qu'il n'aurait fallu, car personne, ni le photographe, ni le tireur ne pouvaient dire qui avait tort, n'ayant aucune image de référence fiable sur les écrans pour savoir si les couleurs d'origine étaient respectées. Quand on avait une diapositive, on pouvait ce référer aux couleurs de cet original. En 2004 j'ai publié un livre sur « Saint-Malo » je n'avais aucune référence : mon ordinateur n'était pas équilibré comme celui du graphiste, ou comme celui du photographeur. Au final l'impression était terne, avec une sorte de voile sur chaque image. La parade pour moi, lors de ma dernière publication « Le jardin de ma mère » en 2005 a été de réaliser des tirages papiers de bonne qualité à partir des fichiers numériques pour que le photographeur et l'imprimeur aient la même référence visuelle (entretien non publié, juin 2007).*

⁸⁵⁵ *J'ai ressentie la première concurrence liée à l'apparition du numérique, au début des années 1990, quand sont arrivés les CD « tous droits cédés ». Il s'agissait de photos de matière et d'éléments qui servaient de fond de page ou d'illustrations générales. Ensuite, vers 1995, sont arrivées les photos de personnages également « tous droits cédés ». Alors pour illustrer les dépliants et les plaquettes, les agences de communication et de publicité se sont servies de ces « modèles » d'allures très américaines. A partir des années 2000, les graphistes ou responsables d'agences de publicité ont commencé à faire des photos d'illustration générale, les plus faciles à faire ou correspondant exactement à leurs propres demandes. Au fur et à mesure, les responsables de communication, dans les entreprises, se sont mis à faire eux-mêmes les photos dont ils avaient besoin, pas toujours bien cadrées ou exposés, pas toujours réussies mais les graphistes et retoucheurs arrivaient à les améliorer et les rattraper (les personnels d'entreprise ayant l'avantage d'être toujours là au bon moment, de savoir ce qu'il est important de montrer, sans compter la satisfaction de faire soi-même). Cette évolution ne s'arrête pas, puisque les matériels sont à la fois de plus en plus performants et de moins en moins chers. La prestation d'un photographe est vite remboursée. Les photographes d'illustration, travaillant pour la communication d'entreprise ou pour la publicité, résistent encore. Mais la concurrence s'est faite de plus en plus sévère : bon nombre de photographes se sont retrouvés sur la touche. Les plus spécialisés ou les plus performants ont quand même réussi à résister, car « l'obligation de résultat » existe aussi pour les entreprises qui sont tenues de ne pas négliger leur communication et de montrer qu'ils sont en tout « professionnels ». D'autant qu'au bout du compte la prestation d'un photographe représente un poste de dépenses relativement peu coûteux, par rapport au coût global de réalisation d'une plaquette ou à celui d'un plan de communication diversifié. Aujourd'hui, pour trois fois moins cher qu'il y a trois ans, on obtient du matériel plus performant (un Canon Mark II avec un objectif 16-35 de 8 millions de pixels valait presque 5000*

même les photojournalistes sont devancés bien souvent par un flux d'images amateurs illustrant la dernière actualité mondiale, qui sont transmises par téléphones mobiles ou par internet.⁸⁵⁶ Mais ce sont aussi les demandes qu'ils reçoivent qui évoluent.⁸⁵⁷ Suite aux évolutions technologiques, leurs commanditaires présupposent en effet de plus en plus que le photographe peut tout faire, qu'il peut largement modifier, interpréter et arranger la réalité.⁸⁵⁸ Ils pensent qu'il peut créer une toute autre réalité que celle qui existe, que le photographe pourra tout faire et livrer ses travaux aussitôt. Mais, au-delà du matériel dont il dispose, et dont il n'a plus toujours l'exclusive, le photographe professionnel est sollicité pour un savoir-faire, un œil, et représente encore une garantie de sérieux.⁸⁵⁹

€ en 2005, aujourd'hui un Pentax K 10 D, avec de meilleures performances, vaut 1500 €). Les amateurs qui peuvent s'équiper totalement pour moins de 3000 € (appareil photo et ordinateur compris) viennent sur le marché, et s'essaient, en ayant des prix défiant toute concurrence. La plupart ne persévèrent pas, une sélection naturelle s'opère, mais, dans ces entrefaites, ils gênent leurs concurrents plus sérieux déjà en place. Et parmi ces nouveaux arrivants, de plus persévérants, de plus adroits ou talentueux résistent. Et, comme en plus ils ont commencé avec de bas prix et ne peuvent plus augmenter considérablement leurs tarifs, ils font tendre le marché à la baisse. Ne s'en sortent que ceux qui ont une spécialité, ou une reconnaissance déjà acquise et qui ont su s'adapter à ces nouvelles technologies, s'intéressant au matériel et apprenant à se servir de nouveaux logiciels (entretien avec Michel Ogier, non publié, juin 2007).

⁸⁵⁶ Une nouvelle pratique, surnommée « raflette », tend ainsi à envahir la presse, qui, suite au Tsunami en Indonésie, dépêche ses journalistes à l'arrivée des premiers avions arrivant le lendemain de cette région d'Asie, afin de récupérer des images auprès des photographes amateurs. Les photographies réalisées avec des téléphones portables sont de plus en plus fréquemment reprises par la presse, telles que celles montrant le traitement des détenus à la prison d'Abou Grahib, en Irak, réalisées avec le téléphone mobile d'un G.I..

⁸⁵⁷ Selon Michel Ogier, photographe d'illustration à Rennes, en parallèle, un nouveau marché s'offre aux photographes : celui de la vidéo. Ils savent cadrer, discipliner la lumière (la technique vidéo étant moins compliquée que la technique photo), et, de plus en plus, nous est demandé, en parallèle de reportages photographiques, de la vidéo. Les prix étant encore conséquents, car la vidéo demande beaucoup de temps de réalisation et de post-production. On peut imaginer que, dans quelque années, il aura fusion de l'appareil photo numérique professionnel (bien que la distinction entre appareil photo professionnel et amateur s'amenuise) qui sera aussi une caméra, en tous cas assez performante pour alimenter les sites internet (entretien non publié, juin 2007).

⁸⁵⁸ Comme le précise Michel Ogier, il faut distinguer le rôle du photographe et celui du retoucheur (utilisateur des logiciels de retouche) : un retoucheur professionnel retouche systématiquement les portraits de nos vedettes. Peau lissée, couleurs modifiées... Il y a même, pour certaines vedettes, un cahier des charges précis concernant les modifications à apporter. Le rôle du photographe est amoindri pour laisser place au rôle de plus en plus déterminant du retoucheur (même s'il peut ne s'agir que d'une même personne). Le travail de prise de vue lui-même s'en trouve modifié : le photographe anticipe. A la prise de vue, il sait ce qui va lui servir pour produire au final une image qu'il prévoit déjà. Il prévisualise mentalement le résultat avec les éléments que lui donnent le réel. Il a en tête les possibilités qu'il a par la suite de modifier et d'assembler tous ces éléments. Il s'accommode du réel, sachant qu'après diverses modifications ultérieures il s'approchera de la représentation souhaitée par son client. Avant, on captait le réel, aujourd'hui la tendance est de le prendre comme support souvent incontournable, mais surtout référence nécessaire pour accorder crédibilité (entretien non publié, juin 2007).

⁸⁵⁹ Selon Michel Ogier, le savoir-faire du photographe est aussi dans sa capacité de traduire les attentes et désirs de son commanditaire : la prévalence du photographe professionnel, quand son savoir technique n'est plus le critère, est liée à un résultat qu'il est toujours en mesure de produire. Un photographe a obligation de rapporter quelque chose d'exploitable et n'a pas droit à l'erreur. Les clients paient cette garantie. Le photographe professionnel a la légitimité pour réaliser des prises de vues, il est là pour cela : il peut se mettre en face d'une assemblée, devant une tribune, rentrer dans une salle de réunion. Tout le monde sait qu'il est là pour faire son travail, c'est admis, il fait partie du jeu. Une timide attachée de presse pénétrant dans une salle de réunion, avec la peur de déranger, ne fera pas de bonnes photos. Pour certaines entreprises ça ne fera pas sérieux vis à vis de certains clients de ne pas avoir un « pro ». Le photographe a une image sociale dans les entreprises où la qualité et performance sont spécifiquement prônées comme valeurs. On peut compter

3.4 – Bilan de cette étude des conditions d'apparition du « regard photographique »

Les différentes périodes de l'histoire de la photographie, comprises à partir de l'utilisation de différents dispositifs, désignent donc en réalité différents modes d'existence de la visibilité photographique, c'est-à-dire différents regards photographiques.

Le daguerréotype se caractérise par un regard photographique statique, dû en grande partie à la longueur du temps de pose, mais aussi à la prédominance des opérations techniques de préparation et de fumigation qui entourent l'acte photographique. Un regard photographique « trivial » place le plus souvent le sujet photographié au centre de l'image et l'opérateur manifeste avant tout une confiance dans le regard de l'appareil. Cependant, le daguerréotype institue bien en réalité une nouvelle pratique et une nouvelle conscience du regard : se tournant vers l'environnement immédiat du photographe, le dispositif anthropotechnique permet notamment des « vues d'ensemble » de la ville, révélant de nombreux détails qui étaient auparavant laissés pour compte dans les représentations de celle-ci. Cette « indifférence » du daguerréotype à l'encontre des éléments enregistrés, ou encore sa capacité à traiter tous les détails de la même façon, est la première qualité remarquable du regard photographique. Le daguerréotype exerce alors une fonction critique par rapport au regard : il permet de prendre conscience de détails que le regard non appareillé négligeait et ne voyait plus. De plus, l'institution politique de l'invention de Niépce et Daguerre, par Arago, associe la pratique du daguerréotype à une démocratisation de la science : le regard photographique

également sur un savoir faire qui va au-delà de la technique, c'est-à-dire un œil, un point de vue sur la chose à photographier. Le photographe de reportage ou d'illustration se fait le porteur de la volonté de son commanditaire. Il sait les clichés qu'il doit réaliser pour que le commanditaire les revendique au final comme lui appartenant. Le photographe a capté l'image attendue et le plus souvent va de préférence au-delà. Il a révélé quelque chose de plus, une image gratifiante. Le photographe a un rôle de « narcissisation » d'une personne, d'un groupe, d'une entreprise, d'une ville... L'image produite devient une identité. C'est une vérité produite de la réalité, qui pourrait subir d'autres approches par de moins talentueux qui n'auraient pas su exercer un œil, un point de vue, qui n'auraient pas su traduire cette demande toujours sous-jacente qui créent l'impact de la publicité et la communication des entreprises, des institutions et des villes ...

Le travail d'illustration d'un photographe pour une entreprise, mais aussi pour une collectivité locale, une administration, pour un homme public... est un travail sérieux. A l'heure où l'image est partout présente, et dans un monde où tout le monde sait, à force d'en voir, juger même inconsciemment leur valeur. Le paradoxe du photographe, c'est qu'il doit en même temps exercer une sorte de décalage par rapport à la réalité : il ne peut se contenter d'une réalité plate, de faire un constat clinique ou métrique. Il n'est pas là pour reproduire stricto-sensu la réalité. Il doit apporter sa touche, sans que ce soit, dans le cadre d'une commande, trop marqué par sa vision personnelle. Il doit livrer un supplément par quelques artifices : la lumière, une composition afin de traduire l'attente d'un inconscient collectif, ou d'une culture partagée par ceux à qui s'adressent ses images. Il y a, pour ce, un code sans codification. Il y a ce plus, inquantifiable, que savent produire ceux qui peuvent se déprendre de l'utile pour, dans un léger pas de côté, apporter un peu de poésie à un monde trop prosaïque (Michel Ogier, entretien non publié, juin 2007).

est d'abord associé à une valeur de vérité. Plus qu'un ensemble de thèmes ou de « sujets photographiques », le daguerréotype est l'expression du progrès des sciences et des techniques, mises à la portée de tous. Ce sont toutefois, dans un premier temps, davantage les qualités « réalistes » et documentaires de l'image daguerrienne qui fascinent, plutôt que les possibilités de fiction et de création attachées à ce nouveau regard. Hippolyte Bayard, se mettant en scène, en 1840, dans son « autoportrait en noyé », reste alors une exception : la majorité des usages et des pratiques héliographiques semblent souligner avant tout sa fidélité par rapport aux apparences de la réalité extérieure.

La photographie au collodion semble s'émanciper progressivement de la domination des opérations techniques, et manifeste davantage la prégnance à l'œuvre des normativités sociales sur les regards photographiques. Notamment avec l'industrie du portrait, elle se caractérise davantage par un regard photographique qui met en scène la réalité et soumet le sujet photographié à des normes représentationnelles : la pose n'est pas seulement une nécessité technique, mais elle se présente aussi, pour les professionnels, comme le respect de conventions appliquées à l'apparaître social. Les regards photographiques semblent alors davantage consister dans la recherche d'images composées selon des « canons photographiques », socialement identifiés. L'image nette est subordonnée à une normalisation sociale, comme si, pour être valorisé, un portrait photographique devait être comparable à un autre.

Ce n'est réellement qu'avec la photographie instantanée que tout un chacun expérimente un regard photographique. La simplification des opérations technologiques encadrant l'acte photographique (notamment avec la généralisation des « obturateurs », mais aussi des rouleaux de pellicules) permettent alors aux photographes d'accorder plus d'attention aux manières de voir. Débarrassé des opérations annexes, le photographe accorde davantage d'importance à la prise de vue dans l'activité photographique. En insistant sur la saisie d'une perspective temporelle, l'instantané valorise un regard photographique influencé par le modèle de l'expérimentation scientifique, qui calcule et décompose l'action photographiée, s'adapte désormais à la vitesse du sujet et explore ce que l'œil ne voit pas. Les appareils photographiques entrent dans les familles bourgeoises et les usages amateurs se développent. Les regards se différencient désormais par comparaison avec ces usages de la photographie par le « grand public », dont le « regard amateur » est indirectement valorisé en étant

dévalorisé. La « photographie pictorialiste » peut, en particulier, apparaître comme une réaction aristocratique face à une vulgarisation de l'acte photographique.

A partir des années 1920, l'essor de la presse illustrée contribue à l'apparition du mythe du photoreporter. Les regards photographiques peuvent dès lors se définir aussi comme autant de témoignages individuels. La valeur de vérité des regards photographiques s'est donc déplacée de la saisie d'une vérité des apparences, à l'enregistrement d'une vérité temporelle pour un photographe. Par là même, c'est le regard du photographe qui est en effet valorisé et qui domine désormais l'utilisation du dispositif anthropotechnique, notamment avec la photographie humaniste et la Nouvelle Vision. C'est aussi dans cette mesure que des pratiques comme celle de la Nouvelle Objectivité ou de la photographie de « style documentaire », qui utilisent des chambres photographiques, peuvent être identifiées comme des regards photographiques autour de « projets photographiques », par opposition à une pratique sociale désormais dominée par la photographie instantanée (la recherche d'une impersonnalité de la prise de vue constitue désormais un critère d'identification d'un regard photographique). La différenciation et l'individuation des regards ne sont pas uniquement liées à des éléments internes à l'histoire de la photographie. La description des regards photographiques se distingue de l'histoire du médium photographique. Ceux-ci sont aussi influencés par le développement d'autres perspectives visuelles, qui incluent les vues depuis des gratte-ciel et les vues aériennes, mais aussi les images cinématographiques et télévisuelles. Ils se différencient aussi à partir d'une nouvelle compréhension de l'activité et de la représentation artistiques dans la deuxième moitié du vingtième siècle. Le cubisme, l'expressionnisme abstrait, ou encore l'*action painting*, renouvellent la compréhension de l'art, qui vaut désormais davantage comme un processus (et comme une activité) que comme un ensemble d'oeuvres. De manière analogue, l'attention du photographe se déplace sur des gestes plus que sur des critères compositionnels. Les regards photographiques sont alors valorisés comme les résultats d'« expériences vécues ». La distance qui définissait le regard du photographe se trouve désormais elle-même comprise à partir d'une participation et d'un engagement de celui-ci dans une situation, à laquelle une part de responsabilité est reconnue dans la production des images photographiques.

Enfin, la photographie numérique valorise l'accès à une manipulation des éléments constitutifs du regard photographique. Si des opérations de retouche et de trucage ont toujours été développées par les photographes sérieux, elles sont désormais « mises en lumière » et

placées au cœur de l'activité photographique, qui ne se limite plus à la prise de vue, mais se prolonge potentiellement, après celle-ci, en opérations de traitement et de retouche des images. Avec des logiciels, à partir d'une « sélection » des différents aspects de la saisie photographique, l'imagination peut davantage s'investir dans le regard photographique, qui peut s'affirmer comme projet. Corrélativement, le dispositif numérique laisse apparaître plus nettement que les regards photographiques ne sont pas limités au moment de la prise de vue : la composition (à partir de plusieurs images) et le re-cadrage sont mis en évidence comme des éléments constitutifs du travail des photographes. Mais la « révolution numérique » n'est pas seulement technologique, elle redistribue aussi économiquement l'offre d'images. Les regards photographiques se situent dans l'espace de la communication collective.

L'examen des influences des dispositifs technologiques sur le regard photographique nous a conduits à considérer des dispositifs de visibilité et à distinguer plusieurs régimes de compréhension de ce regard : 1/ un régime trivial, qui correspond au regard qui s'exerce à travers le dispositif technique (et qui se retrouve plus précisément dans l'expérience technésthétique que le photographe développe lorsqu'il utilise tel ou tel appareil photographique ; 2/ un régime assumé, qui tient compte de caractéristiques et d'usages socialement reconnus et techniquement identifiés, dont le photographe tient compte dès lors qu'il pense que l'appareil et le dispositif de visibilité influencent son regard ; 3/ un régime revendiqué, dès lors que le photographe interroge plus précisément, par son travail, l'acte de regarder, les caractéristiques de l'activité photographique et/ou le dispositif collectif de visibilité auquel il participe.

Il convient de souligner que les regards, en tant que dispositifs anthropotechniques, se distinguent des seuls dispositifs technologiques, qui sont habituellement présentés comme des simples instruments à disposition du photographe, mais travaillant à sa place.⁸⁶⁰ L'idée d'un caractère instrumental de la photographie (régie par un « automatisme ») est présente dès le

⁸⁶⁰ En dernière analyse, c'est cette conception « instrumentale » de l'appareil photographique qui s'oppose, à travers l'histoire de la photographie (au moins en ce qui concerne le régime trivial et le régime assumé), à la reconnaissance des regards photographiques : cette dénégation semble liée à des représentations de l'essence même de la photographie, à une idéologie du « projet photographique » et, plus généralement, à la définition même de ce médium comme « dispositif automatique ». Plus précisément, ainsi considéré d'après son « automatisme », l'appareil photographique s'affranchirait par définition de tout regard subjectif tout autant que de tout travail manuel. C'est ainsi contre l'idée d'un regard subjectif que semble d'abord se développer le « projet photographique » lié au daguerréotype comme celui lié au calotype. Et, c'est encore cette même représentation idéologique qui, dans les années vingt, conduira à la Nouvelle Vision et permettra de valoriser précisément une « vision photographique » plutôt qu'un regard.

discours d'Arago en 1839 et on la retrouve encore chez Moholy-Nagy et Walter Benjamin, lorsqu'ils soulignent que *la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil*.⁸⁶¹ Il semble que ce soit ainsi une approche de la photographie centrée sur l'appareil photographique (comme instrument de vision) qui interdit et exclut de pouvoir parler, à chaque époque, de regards photographiques. Au contraire, en considérant chaque pratique photographique comme l'actualisation d'un dispositif anthropotechnique plus complexe, il n'est plus possible de penser que l'appareil photographique (du daguerréotype à la photographie numérique) est un moyen d'atteindre un seul et même but, gouverné par une seule et même « intention technologique » (celle de saisir une image « objective », et celle d'un regard neutre, distancié, analytique, net et précis) : plus précisément, l'intention technologique cesse d'être envisagée séparément des acteurs sociaux qui l'utilisent et des dispositifs anthropotechniques où elle se manifeste. C'est l'étude des usages sociaux et des cadres historiques de diffusion de la photographie qui permet de comprendre la différenciation des regards photographiques.

Afin d'esquisser les lignes d'une première typologie de ceux-ci (qui seront davantage discutées dans notre conclusion), on peut identifier quatre dimensions qui interviennent dans la détermination d'un regard photographique à l'intérieur de chaque dispositif anthropotechnique : une dimension technique (comprise comme l'ensemble des activités pratiques associées à la photographie et dépassant la seule constitution technologique de l'appareil utilisé) ; une dimension intentionnelle (liée au projet et à la conscience de chaque photographe) ; une dimension sociale (qui s'étend aux éléments culturels, mais aussi économiques, qui encadrent le regard de chaque photographe) et une dimension pragmatique (liée à la mise en œuvre concrète du regard photographique dans chaque situation). Surtout, ces dimensions ne peuvent qu'artificiellement être séparées les unes des autres : ce n'est qu'à partir des dimensions sociales et des dimensions techniques réelles, que chaque projet et chaque conscience d'un regard photographique peuvent exister. Et tout regard photographique susceptible d'être étudié n'est rien en dehors de ses conditions pragmatiques concrètes de réalisation. Nous pouvons cependant utiliser cette classification, afin de mieux identifier les différents facteurs qui permettent l'individuation des regards photographiques.

⁸⁶¹ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), reproduit dans *Etudes photographiques* n°1, Paris, S.F.P., 1996, p. 12. C'est ainsi que Benjamin introduit l'affirmation d'un « espace tramé d'inconscient ». On peut aussi remarquer que cette affirmation de Benjamin correspond, presque mot pour mot, à une affirmation de Moholy-Nagy dans *Peinture, Photographie, Film* (1925).

a/ La dimension technique des regards photographiques : ceux-ci peuvent être décrits à travers un ensemble d'opérations et d'actes techniques qui contribuent à leur individuation. Chaque appareil photographique est associé à un mode de visée, qui détermine un rapport technesthétique, mais aussi un rapport pratique à l'activité photographique dans son ensemble. Chaque appareil photographique autorise aussi des types de mouvements, en interdisant d'autres pour son opérateur. La place du regard photographique (voire sa nature elle-même) est différente selon les dispositifs techniques utilisés. Au-delà des opérations de prise de vues, chaque appareil est plus généralement associé à un ensemble d'opérations techniques et de savoir-faire, à un système technique associé qui rend possible chaque regard. Les techniques de diffusion (la presse illustrée à compter de 1920 ; mais aussi le réseau internet à partir des années 1980) sont aussi des éléments de ces « systèmes techniques » élargis : elles peuvent influencer les regards, dans la mesure où elles peuvent conduire à effectuer certaines sélections parmi les images.

b/ La dimension sociale des regards photographiques : les différents contextes socio-historiques déterminent des rôles sociaux pour les photographes, en fonction des pratiques communicationnelles, des développements économiques et, plus généralement, en fonction des demandes sociales, qui définissent des codes implicites. L'industrie du portrait et les studios photographiques qui se développent dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle est liée à une demande de représentation des classes bourgeoises, mais aussi au fait que la technologie photographique de l'époque n'était pas utilisable par tous. De la même façon, les photographes publicitaires apparaissent, dans les années 1920, avec l'essor de la presse illustrée et répondent à une autre demande sociale. Mais la dimension sociale des regards photographiques peut aussi désigner des influences culturelles (que nous nommerons « verticales », qui ne sont pas liés à l'environnement social du photographe) qui s'exercent sur la signification même de chaque regard : ainsi, le regard de Walker Evans se réfère-t-il à l'esthétique impersonnelle de Gustave Flaubert ; ou celui d'Henri Cartier-Bresson à l'art de l'archer zen ou à une philosophie animiste. Ces influences « verticales » permettent ainsi de souligner que chaque regard photographique s'individualise, en tant qu'activité, dans un réseau de références culturelles, et que l'activité visuelle ne peut pas être étudiée séparément de toute une « texture signifiante » (pour reprendre l'expression de Dilthey) qui permet d'en comprendre le sens en tant que « production symbolique ». Le sens accordé à chaque regard photographique dépend enfin des autres médias existants, auxquels il se réfère implicitement et qui lui fournissent un « arrière-plan sémiotique » sur lequel ils s'individualisent : ainsi, le

regard humaniste se réfère-t-il au cinéma du « réalisme poétique » ; et celui de Robert Frank, aux errances de la Beat génération et, indirectement, aux formes médiatisées du reportage de presse et de la culture de masse hollywoodienne (auxquelles il s'oppose).

c/ La dimension intentionnelle du regard photographique : chaque regard peut être décrit comme un projet individuel, qui est articulé par un photographe dans sa pratique photographique, dans sa manière de voir et de montrer les choses. Mais chaque regard se développe aussi selon la signification de ce que « photographe » veut dire pour chacun. Cette conscience du regard photographique, influencée par les deux dimensions précédentes, détermine une stratégie, une démarche ou une posture, à travers lesquelles les photographes construisent des regards particuliers. A travers leurs consciences, ils répondent à des attentes sociales ou se réfèrent à des éléments culturels. Chaque regard s'individualise ainsi à travers une projection intentionnelle qui se distingue d'un simple « point de vue » ou d'une « prise de position » intellectuelle face à la réalité extérieure. Il s'inscrit plutôt, comme une disposition, ou une posture, que le photographe veut illustrer à travers son travail (et dont la manière de percevoir n'est qu'un des aspects). A travers un regard, ce sont des lignes de significations pour comprendre l'expérience humaine que chaque photographe souligne. Cette expérience humaine se réfère à la perception visuelle, mais aussi à l'imaginaire ou à la politique.

d/ La dimension pragmatique des regards photographiques : en tant qu'activité, chaque regard est déterminé par des conditions de visibilité (la lumière et les moyens techniques dont dispose chaque photographe), mais aussi par un ensemble d'éléments qui définissent à chaque fois une situation photographique. Ces éléments peuvent également évoluer, en fonction des interactions du photographe avec son sujet, en fonction de sa familiarité avec ceux qu'il photographie, en fonction du temps qui lui est nécessaire pour comprendre ce qui résumera le mieux la situation pour lui, comme à partir de son approche de ce que « photographe » veut dire pour lui. Tous ces éléments constituent son regard photographique en situation. C'est dans cette dimension pragmatique que toutes les autres dimensions s'articulent autour de l'expérience vécue par chaque photographe et de la disposition qu'il développe et qui s'apparente à une « forme de vie ». Différents contextes peuvent être alors envisagés, à l'intérieur desquels les regards s'individualisent.

IV EME PARTIE :
UNE ANTHROPOLOGIE DES REGARDS
PHOTOGRAPHIQUES

4.1 – Approches pré-anthropologiques des regards photographiques

Plusieurs approches du regard photographique, considéré en général, ont été esquissées, qui l'ont successivement assimilé au regard du photographe et/ou au regard de l'appareil. Considéré en général, le regard photographique est alors habituellement étudié dans le temps de la prise de vue, à laquelle il est rapporté. A l'instar de l'acte photographique, il est ainsi d'abord décrit dans sa généralité abstraite et semble désigner un ensemble d'opérations de sélection. Il désigne la capacité de choisir, à partir d'une observation attentive et médiatisée par la technologie, certaines apparences visuelles. L'étude des regards photographiques renvoie alors à une étude de leurs conditions générales de possibilité¹, plus qu'à une étude de leurs fonctionnements. Certains auteurs mettent cependant en perspective les dimensions qui entourent les opérations de prises de vue et qui influencent les constructions des images.

4.1.1 - « Le regard du photographe »

Le « regard du photographe » a fait l'objet d'un article de François Soulages en 1982.² Recherchant une essence de celui-ci, il constate que les affirmations générales sur sa spécificité n'en éclaircissent pas la fonction propre. Il est en effet d'abord pensé, dans sa généralité, à partir de caractéristiques étrangères à la photographie. En premier lieu, dire que le « regard du photographe » a comme caractère spécifique de « rendre visible », se heurte à l'idée que ce « visible » est la plupart du temps (par exemple pour le photographe amateur en voyage) *un visible socialement et économiquement déterminé*.³ Bien plus, « rendre visible » est aussi, comme le note François Soulages, *une des caractéristiques du regard du peintre dont l'objectif est de « rendre visible l'invisible »*.⁴ En second lieu, dire que le « regard du photographe » est « le regard qui prouve » n'est pas non plus satisfaisant dans la mesure où,

¹ C'est de cette façon que Régis Durand s'intéresse aux regards en photographie, notamment dans *Le Regard Pensif*, plus particulièrement dans la partie intitulée « la mémoire inconsciente du regard » (R. Durand, *Regard Pensif*, op. cit., p. 99 et suivantes).

² F. Soulages, « Le regard du photographe », op. cit., pp. 73-83.

³ *Idem*, p. 75. En ce sens, *le sujet photographe est travaillé par le corps social* (*Idem*, p. 76).

⁴ *Idem*, p. 77. François Soulages rappelle ainsi les déclarations de certains artistes : *l'artiste voit ce qui sera et le fait voir*, dit Kandinsky ; Klee ajoute : *l'art ne restitue pas le visible, il le rend visible*. Bien plus, selon Soulages, tout artiste en général a un regard qui rend visible : la *Lettre du voyant* de Rimbaud (15 mai 1871) en est une preuve : *il faut être voyant, se faire voyant*. Et de conclure : *il n'est donc pas de l'essence du regard du photographe de rendre visible ; c'est le propre du regard de tout artiste : le photographe n'est qu'un cas particulier* (*Ibidem*).

en toute rigueur, *l'existence des autres objets du monde n'est pas plus fondée ontologiquement que celle des photos.*⁵ En troisième lieu, désigner ce regard comme « le regard qui schize » (qui découpe une partie du visible) n'insiste pas non plus sur une fonction qui lui est propre : *ce n'est pas une spécificité du regard du photographe de jouer avec la schize*, car c'est aussi ce qui qualifie le (non-)regard du schizophrène, qui ne permet pas d'ailleurs d'accéder à l'image et à la représentation en tant que telle. En quatrième lieu, dire qu'il est « le regard qui s'obsède » ne parle pas non plus de son caractère propre : selon François Soulages, cela n'est *qu'un cas particulier, qu'une figure concrète de ce que Freud appela « névrose obsessionnelle »*.⁶ En esquissant ainsi des « hypothèses » sur « l'essence du regard du photographe », François Soulages estime cependant avoir détruit des « illusions » sur celle-ci et *produit des descriptions partielles, donc non dogmatiques sur ce regard.*⁷ Force est de constater qu'il n'a pu cependant mettre à jour des éléments définissant le propre des regards photographiques en tant que processus visuels de figuration et expériences spécifiques. Bien davantage, c'est le caractère profondément situé des activités de figuration propres aux regards photographiques qu'une analyse de « l'essence du regard photographique » semble s'interdire d'atteindre. Les pratiques photographiques désignent en réalité une diversité de regards qui ne sont pas réductibles à une essence.

D'autres approches du « regard du photographe » le réduisent traditionnellement à l'opération du cadrage effectué lors de la prise de vue. Dans une publication de 1966, John Szarkowski souligne que l'opération du cadrage est « l'acte central de la photographie », en cela qu'il détermine le motif. *The central act of photography, the act of choosing and eliminating, forces a concentration of the picture edge – the line that separates in from out – and on the shapes that are created by it.*⁸ En même temps que l'opération du cadrage choisit certains éléments du monde visible, elle élimine et exclut d'autres éléments. Le cadre de l'appareil opère ainsi une découpe à laquelle est attribuée une valeur électorale. Il faut cependant remarquer que ce choix d'un « morceau » de réel par un photographe implique avant tout le choix d'un point de vue : *il y a, comme on dit, des « angles morts » et l'opérateur doit trouver au contraire le point de vue révélateur, celui à partir duquel, la lumière aidant, le motif devient significatif (...)* Le choix du point de vue est donc le complément indispensable du

⁵ *Idem*, p. 79.

⁶ *Idem*, p. 82.

⁷ *Ibidem*.

⁸ J. Szarkowski, *The photographer's eye*, *op. cit.*, non paginé : *l'acte déterminant en photographie, qui consiste à choisir et à éliminer, met l'accent sur le pourtour du motif, là où se définit tout ce qui en fait partie et tout ce qui lui est extérieur, et sur les nouvelles formes engendrées par ce pourtour* (Traduction de F. Heilbrun, *L'invention d'un regard*, *op. cit.*, p. 94).

*cadre auquel il donne tout son sens, suivant la position de l'opérateur et de son appareil par rapport au sujet photographié, bien en face, de côté, dessus ou dessous, loin ou près, ou encore, à mi-distance.*⁹ Dès lors, si les regards photographiques sont liés au regard de l'appareil et à l'opération du cadrage, ils semblent également déterminés par la position corporelle du photographe dans l'espace. Et John Szarkowski parle du « *vantage point* » pour désigner cette position avantageuse depuis laquelle la prise de vue photographique s'organise. Dans son ouvrage *Le regard imparfait*, Uwe Bernhardt soutient que tout regard photographique est animé par une distanciation (tout d'abord en tant qu'il produit une représentation), mais peut aussi se comprendre comme *une organisation consciente d'un champ visuel à partir d'une intention*.¹⁰ Elle précise ainsi que la photographie est à la fois *un procédé d'enregistrement passif*¹¹ et *un processus d'expression active*.¹² A la suite de Régis Durand¹³, elle soutient que, *par le choix qu'elle doit effectuer, l'opération photographique est peut-être plus proche de la sculpture que de la peinture : (...) la photographie sculpte dans le visible pour y trouver des formes significatives. Elle ne serait pas uniquement un procédé d'enregistrement passif, mais également un processus d'expression active*.¹⁴ Ainsi, il convient de réhabiliter l'apport subjectif et le jugement du photographe dans la construction de l'image : *plus qu'un faiseur d'images, il est en face de la situation, il s'informe de cette situation et la juge, et il est responsable du choix des images et de leur signification potentielle*.¹⁵ Dans le cas des photographies d'événements, le choix de l'instant photographique est aussi *autre chose que le choix d'un point temporel dans l'écoulement linéaire du temps. Le choix de l'instant photographique a pour conséquence de nous faire lire des événements à partir de cet instant*.¹⁶ A partir d'une lecture de Paul Ricoeur¹⁷, Uwe Bernhardt refuse d'envisager la *mimésis* comme un re-doublement de présence (une représentation) et la considère comme un triple procédé créateur, qui implique : *1- une pré-compréhension intuitive et pré-réflexive de l'action ; 2- une coupure créatrice qu'effectue la mimésis qui élabore une configuration de l'action ; 3- une ré-interprétation des faits par le modèle proposé et ses éventuels retombés pragmatiques*.¹⁸ S'appuyant sur la *mimésis I*,

⁹ F. Heilbrun, *L'invention d'un regard*, op. cit., p. 94.

¹⁰ U. Bernhardt, *Le regard imparfait, réalité et distance en photographie*, op. cit., p. 31.

¹¹ U. Bernhardt, op. cit., p. 31.

¹² *Ibidem*.

¹³ R. Durand, *Le regard pensif*, op. cit..

¹⁴ U. Bernhardt, op. cit., p. 31.

¹⁵ *Idem*, p. 40.

¹⁶ *Idem*, p. 50.

¹⁷ P. Ricoeur, *Temps et récit I*, Paris, Le Seuil, 1983.

¹⁸ U. Bernhardt, op. cit., p. 52.

l'opération de la *mimésis II* désigne plus précisément *l'acte de l'intrigue [qui] extrait une configuration d'une succession*¹⁹ et s'apparente à une opération d'agencement. Alors que *le choix photographique ne semble nullement « créatif » puisqu'il semble tout simplement « reproduire » une réalité*²⁰, c'est par la *mimésis III* (par laquelle l'œuvre est replacée dans un contexte et dans *le monde comme horizon de compréhension*²¹), qu'une certaine vision de l'événement peut être instituée par l'image. *Cette institution d'une lecture, son ancrage dans la mémoire collective repose sur la pré-compréhension du monde et de la richesse figurative de l'image : elle érige une image en « symbole » officiel, confirmé, médiatisé.*²² Pour créer cette « image-configuration », Uwe Bernhardt propose de penser que, face au réel, le photographe de presse procède par *élimination de données primaires*.²³ Ainsi, en analysant *a posteriori* les prises de vue successives sur une planche de contact de Marc Riboud face à une manifestation pour la paix au Vietnam²⁴, elle affirme que le photographe de presse cherche *successivement à clarifier et à isoler le sujet qui l'intéresse, jusqu'au point d'articuler clairement une opposition visuelle résumant la situation politique de la marche pour la paix.*²⁵ Alors que les premières images de Marc Riboud donnaient des informations sur la manifestation, l'image finale²⁶ (la dernière à avoir été « prise », d'après la planche de contact), en évoquant des entités plus abstraites (le face à face de *l'agressivité et de la prière*²⁷), manifeste plutôt *une intention rhétorique*.²⁸ Pour Uwe Bernhardt, *l'élaboration de significations générales semble se produire au moyen d'une prise de distance par rapport au « concret », par rapport au référent exigé par le bon sens.*²⁹ Dès lors, on peut dire aussi que *la seule et même image devient support pour deux lectures différentes : elle est investie de projections différentes, lue et comprise de manière différente (...) Nous semblons comprendre l'image ou bien sur un niveau individuel, ou bien sur un niveau général ; ou bien comme représentation figurative, ou bien comme énoncé abstrait (...) Cette interprétation elle-même, l'identification de figures à des entités concrètes ou abstraites, repose sur un principe d'indétermination essentielle à la photographie (...) S'interdire une telle interprétation,*

¹⁹ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 125.

²⁰ U. Bernhardt, *op. cit.*, p. 53.

²¹ *Idem*, p. 54.

²² *Idem*, p. 55.

²³ *Idem*, p. 32.

²⁴ Cette planche de contact de Marc Riboud est également prise comme exemple par Martine Joly, *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan Université, 1994.

²⁵ U. Bernhardt, *op. cit.*, p. 32.

²⁶ Cf. notre illustration, annexe 1, p. 40.

²⁷ *Idem*, p. 36.

²⁸ *Idem*, p. 33.

²⁹ *Idem*, p. 35.

*refuser sa validité, signifie aussi nier le statut d'artifice de la photographie, c'est-à-dire le fait qu'elle est à la fois enregistrement et expression : qu'elle est une image travaillée, stylisée, sélectionnée suggérant une pensée ou un jugement – et thématissant un « réel ».*³⁰ Si Uwe Bernhardt entreprend de décrire les opérations qui instituent l'image photographique comme dépassement de la représentation, ses analyses semblent cependant partir du regard du spectateur devant l'image photographique plutôt que de la réalité de l'expérience située du photographe. Il semble ainsi qu'elle cherche, avant tout, à expliquer comment l'image photographique peut exprimer une conscience, une intention. On peut néanmoins se demander s'il est ainsi possible de décrire un « regard photographique » comme une « pensée visuelle »³¹, qui procède par élimination, sans envisager plus précisément le rôle de la technologie dans cette opération.

4.1.2 – le regard de l'appareil

Davantage d'études ont tenté de penser les regards photographiques à partir du regard de l'appareil. Dans un article de 1992, Jean Kempf souligne ainsi que *la photographie est avant tout un regard paradoxal. Paradoxal d'abord car elle se donne pour un regard humain (ou trace d'un regard humain) alors qu'elle est un regard de machine. Paradoxal ensuite car son regard appartient en grande partie au monde. Paradoxal enfin car elle n'est pas le résultat d'un faire (le regard du peintre ne s'appréhende qu'au travers d'une œuvre entièrement composée), mais trace d'une réaction d'un coup à l'information lumineuse qui vient frapper l'émulsion.*³² Les caractéristiques des regards photographiques seraient alors avant tout à chercher dans la nature physique, automatique et indicielle de l'image-acte. Jean Kempf associe ainsi l'étude des regards à « l'acte photographique », tel qu'il est décrit par Philippe Dubois : *au plus près de la procédure technique et de la réaction chimique, on peut dire, pour commencer, que l'émulsion photographique, cette si sensible surface, réagit tout entière d'un seul coup à l'information lumineuse qui vient littéralement la frapper.*³³ La photographie est donc « rupture » et tout regard photographique apparaît comme *un arrachement.*³⁴ Il peut être comparé au regard humain et décrit comme *une mise en contiguïté, une opération*

³⁰ *Idem*, p. 36.

³¹ Pour reprendre le titre de Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, *op. cit.*.

³² J. Kempf, « Qu'est-ce qu'un regard photographique ? », *op. cit.*, p. 169.

³³ P. Dubois, *L'acte photographique*, *op. cit.*, p. 158.

³⁴ J. Kempf, *op. cit.*, p. 169.

relationnelle (voir, c'est choisir et relier).³⁵ Mais, dans le cas d'un regard photographique, cette opération relationnelle est *stabilisée, ossifiée, alors que le dispositif œil/cerveau recompose en permanence la perception*.³⁶ L'analyse de Jean Kempf semble donc paradoxale en cela qu'il envisage d'abord la photographie comme procédé d'inscription automatique, pour ensuite souligner qu'elle effectue des choix. Or, comme le remarque Jean-François Chevrier, *s'il définit la photographie comme un auxiliaire mécanique de la mémoire, l'enregistrement ne suppose aucun choix, aucune élaboration personnelle de la part du photographe, ni même la moindre attention dans l'observation*.³⁷ L'analyse de Jean Kempf semble en réalité vouloir souligner le caractère involontaire de la construction de l'image photographique par l'appareil. Il s'agit, semble-t-il, avant tout pour lui de souligner qu'un regard photographique se démarque d'une « vision artistique ». ³⁸ L'analyse des regards photographiques est ainsi rabattue cette fois sur l'analyse de l'optique photographique. Et leurs caractéristiques sont réduites au minimum, en comparaison avec le regard humain, comme si les appareils, par leur automatisme, interdisaient que les regards photographiques puissent se développer.

Une position plus radicale est défendue par Vilém Flusser.³⁹ Pour lui, *ce qui apparaît dans la photographie, ce sont les catégories de l'appareil photo, qui recouvrent comme un filet la condition culturelle et ne permettent de voir qu'à travers les mailles de ce filet*.⁴⁰ Les regards photographiques sont ainsi conditionnés par le regard de l'appareil utilisé, qui détermine comme « un jeu de vues possibles ». Ou plutôt, *le geste photographique est un mouvement de chasseur où le photographe et l'appareil se confondent en une fonction indivisible*.⁴¹ Lorsqu'il est face au réel, dans le moment de la prise de vue, *tout se passe comme si le photographe pouvait choisir librement, comme si l'appareil photo obéissait à son intention. Cependant, le choix demeure limité aux catégories de l'appareil, et la liberté du photographe reste une liberté programmée. L'appareil fonctionne en fonction de l'intention du photographe ; mais cette intention fonctionne elle-même en fonction du programme de*

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ J.-F. Chevrier, *Proust et la photographie*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982, p. 25.

³⁸ *L'enjeu n'est plus un art dont la fonction serait de faire advenir par la présentation un être dans sa plénitude. Dans les travaux les plus radicaux, la question de la vérité ne se pose plus. Le critère serait plutôt l'efficacité à ne pas être là où on l'attend, ou ce que, à défaut de mieux, j'appellerais, à dé-plaire : à défaire l'équilibre, à violenter le spectateur, à le provoquer en permanence, en lui refusant tout plaisir. Point d'émotion esthétique donc, point de jouissance physique, mais plutôt une frustration permanente, une épaisseur qui est refus, déni d'interprétation, bien loin du mystère romantique* (J. Kempf, *op. cit.*, p. 169).

³⁹ V. Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op.cit.*, 1993.

⁴⁰ *Idem*, p. 38.

⁴¹ *Idem*, p. 44.

*l'appareil.*⁴² L'appareil détermine ainsi le champ du photographiable et implique que le photographe possède les concepts adaptés à son intention. *La photographie est une image de concepts. En ce sens, tous les critères du photographe se trouvent contenus dans le programme de l'appareil sous forme de concepts.*⁴³ Cela implique alors aussi que le photographe qui veut produire de nouvelles images (ou encore, selon Vilém Flusser, *des états de choses n'ayant jamais existé auparavant*⁴⁴), ne cherchera pas ces états de choses dans le monde extérieur, mais *parmi les possibilités qu'offre le programme de l'appareil.*⁴⁵ Vilém Flusser analyse l'activité photographique comme un ensemble d'hésitations, de résolutions de problèmes, de *décisions punctiformes*⁴⁶, à travers lesquelles chaque photographe découvre sans cesse d'autres « points de vue » que lui offre l'appareil qu'il utilise. *Il découvre la multiplicité et l'indifférence des points de vue vis-à-vis de son « objet ». Il découvre qu'il ne s'agit pas d'adopter un point de vue supérieur, mais de réaliser le plus grand nombre possible de points de vue. Son choix n'est donc pas qualitatif, mais quantitatif.*⁴⁷ Cette conception de la pratique photographique, que Vilém Flusser qualifie de « post-idéologique »⁴⁸, possède plusieurs conséquences : d'une part, la construction d'un regard photographique ne semble pas ainsi pouvoir s'identifier au niveau d'une seule image, mais au niveau d'un ensemble d'images : *puisque, par conséquent, aucune décision n'est réellement « décisive », mais n'est qu'une partie d'une série de décisions quantiques claires et distinctes, l'intention du photographe ne peut elle aussi se déployer que dans une série de photographies.*⁴⁹ D'autre part, le monde et le programme de l'appareil n'étant que des « possibilités à réaliser », cela conduit à *une inversion du vecteur de la signification : ce qui est réel, ce n'est pas la signification, mais le signifiant, l'information, le symbole.*⁵⁰

4.1.3 – Le dépassement du moment de la prise de vue

Plusieurs auteurs ont souligné que la construction de la représentation photographique ne se limite pas à la prise de vue. A partir d'un examen de la photographie argentine, Jean-Claude Lemagny a ainsi décrit l'acte photographique en termes à la fois de *continuité et*

⁴² *Idem*, p. 39.

⁴³ *Idem*, p. 40.

⁴⁴ *Idem*, p. 41.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Idem*, p. 44.

⁴⁷ *Idem*, p. 42.

⁴⁸ *L'idéologie est l'insistance sur un point de vue unique, tenu pour supérieur (Ibidem).*

⁴⁹ *Idem*, p. 43.

⁵⁰ *Idem*, p. 46.

*discontinuité*⁵¹. Il distingue ainsi tout d'abord, dans la réalisation de l'image photographique, trois moments successifs et profondément distincts : la prise de vue, le choix sur la planche de contact, le tirage. *A la prise de vue, le photographe doit choisir un aspect dans la réalité. Sur les planches de contact, il doit élire une image entre des images. Durant le tirage, il doit décider entre les différentes apparences possibles d'une même image.*⁵² Il remarque ensuite que ces trois moments ne possèdent pas le même prestige⁵³ et ne sont pas associés à des opérations de même ordre : *la prise de vue va se trouver favorisée par son côté immatériel d'acte de pensée, par sa richesse en paradoxes d'acte qui n'est pas un tout en l'étant, par l'occasion – qu'on aurait à peine osé espérer – d'un art sans matériau où toutes les agilités de l'intellect pourraient se donner libre cours...*⁵⁴ La prise de vue est en effet associée à un acte de « projection » d'un regard, lui-même associé à un instant de la pensée du photographe : *par la prise de vue le photographe se projette de tout son être dans l'objet. Semblable à l'archer qui n'atteint sa cible qu'en se confondant par l'esprit avec elle, lui, le regardant, devient à cet instant le regardé. Aussi chaque photographie que nous regardons est-elle fenêtre ouverte à la fois sur une réalité et sur un instant de la pensée d'un autre dans la mesure où elle était pensée regardante. Trace, empreinte et distance du réel, une photo est en même temps ce qui se rapproche le plus du projet impossible que serait la représentation d'une pensée.*⁵⁵ Et, si elle s'organise autour d'une inscription physique et autonome de la lumière, la photographie renvoie à un ensemble d'actes du photographe, qui prépare ce fait : *autour du petit noyau de non-acte de la photographie la moindre prise de vue entraîne un échafaudage d'actes réfléchis ou spontanés.*⁵⁶ Le photographe doit aussi tenir compte de tout un « inconscient technologique », d'un ensemble de savoirs scientifiques et technologiques condensés dans son appareil. Et, comme le souligne Lemagny, *il doit de plus le mettre en œuvre par des mouvements, des déplacements, des glissements au long des distances, des lignes et des rayons de courbure invisibles déterminés, à la rencontre de la pensée mathématique qui a conçu les optiques et de son libre arbitre aux prises avec la réalité.*⁵⁷ Le moment de la prise de vue est ainsi en réalité composé d'un ensemble d'actes qui rendent

⁵¹ J.-C. Lemagny, « continuité et discontinuité de l'acte photographique », *les Cahiers de la photographie*, n°8, Paris, ACCP, 1982, pp. 37-42.

⁵² *Idem*, p. 38.

⁵³ On peut d'ailleurs remarquer, avec Jean-Claude Lemagny, que les choix sur la planche de contact et les choix au tirage sont souvent dévolus à d'autres professionnels, souvent ignorés, sans que le prestige de la prise de vue en soit diminué.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Idem*, p. 39.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Idem*, p. 40.

possibles l'inscription photographique, qui se fait « toute entière d'un seul coup », comme dit Philippe Dubois. En ce qui concerne le stade de la planche de contact, Jean-Claude Lemagny le décrit comme « le stade de l'imagination » : *il ne s'agit plus, désormais, de réalité mais d'images qui, par leurs présences multiples et également fascinantes, reconstituent l'ambiguïté foisonnante du réel (...) Ici l'image photographique arrive déjà toute pleine de sa charge onirique (...) Moment où ce n'est plus le corps du photographe qui bouge, mais son œil et son esprit (...) Le photographe a souvent alors l'impression qu' « il n'est plus le même » que celui qui a fait la prise de vue.*⁵⁸ Coupées de leurs contextes, les images de la planche contact sollicitent alors le seul regard. Celui-ci les considère en tant qu'apparitions et organisations plastiques plus qu'en tant que motifs qu'il convient d'isoler dans le réel par un ensemble d'actes. A ce stade, elles n'appartiennent plus au réel, mais n'appartiennent pas encore au monde de la représentation. Enfin, en ce qui concerne le stade du tirage, il implique encore d'autres choix, d'autres interprétations et d'autres gestes : *de nouveau, il y a choix devant l'apparence. (...) Et devant elle le vertige de la liberté recommence à zéro (...) Refuser d'intervenir n'est alors qu'un choix parmi les autres. Ce n'est plus l'œil et les jambes, ni l'œil seul, mais l'œil et la main qui vont désormais matérialiser le projet de l'esprit.*⁵⁹ La réalisation de toute photographie argentique peut ainsi être décrite comme la succession d'un ensemble d'opérations, qui font intervenir, à chaque fois, le corps du photographe aussi bien que son libre arbitre et permettent d'inscrire l'acte photographique et son automaticité plus généralement dans un « projet de l'esprit ». Lemagny conclut enfin que cette analyse révèle en contrepoint deux grands mouvements qui enjambent les cassures et réunissent les parties. *L'un est de l'ordre de ce qui nous échappe, du non-acte, de cette nature d'empreinte objective de la photographie. Il est que ce qui fut d'abord apparence tend à devenir apparition. (...) Le second mouvement relève au contraire de notre volonté. Il est le fruit de notre travail. C'est un mouvement qui va de la prévisualisation jusqu'à l'incarnation de l'image. La prévisualisation est que le photographe se doit de voir déjà, dans le viseur, la photographie qui sera (...) Et dès ce premier instant son projet est dans une incarnation de l'image (...) Reste qu'il est de l'originalité de l'acte photographique de se succéder en plusieurs actes, non pas identiques mais qui, à chaque fois, reprennent l'apparition d'un réel, une décision de la liberté de l'esprit, et une action du corps.*⁶⁰ N'est-il pas dès lors possible de penser que les regards photographiques sont eux aussi constitués de plusieurs moments, c'est-

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Idem*, pp. 41-42.

à-dire des différents regards qui contribuent à la construction des représentations photographiques, de la prévisualisation aux interprétations réalisées en laboratoire (pour la photographie argentique) ou devant l'écran et avec un logiciel de retouche (pour la photographie numérique) ?

Plus généralement, c'est la notion de « projet photographique » qui semble permettre d'échapper à une réduction des regards photographiques au seul moment de la prise de vue. Cette notion a été envisagée par Gilles Mora dès 1982.⁶¹ D'une manière générale, un projet photographique *concerne la décision du photographe de passer du visible (le réel, illimité et continu), à l'image photographique qui, elle, est fragment.*⁶² Mais Gilles Mora précise aussitôt qu'*outré cette décision première, qui mène de l'expérience directe du monde au régime esthétique ambigu de l'empreinte photographique, le projet comporte également l'ensemble des dispositifs – visuels ou non – qu'utilise le photographe pour passer du fragment à l'ensemble, de l'image à l'œuvre, quelque soient les supports de celle-ci (portfolio, livre, galerie...).* Le projet constitue donc un ensemble hétérogène, discontinu (il opère dans des temps différents, comme le temps du photographié, celui de la prise de vue, du contact avec le réel, et le temps du photographique, temps de l'après prise de vue), ensemble tendu vers une unité plus ou moins problématique, mais toujours présente à la conscience du photographe, que celui-ci fixe comme but essentiel à son projet le résultat photographique (les images réalisées) ou plutôt l'acte en lui-même.⁶³ La notion de « projet photographique » permet donc d'unifier intellectuellement un ensemble d'actes ou de dispositifs, en vue de souligner une démarche d'ensemble. Considérés dans leur sens trivial, comme les regards engendrés par l'utilisation des appareils, les « regards photographiques » ne constituent qu'une partie du projet du photographe. Celui-ci peut aussi donner naissance à un regard photographique revendiqué, en réunissant un ensemble d'opérations en vue de la construction d'un regard particulier. Selon Gilles Mora, un projet photographique implique d'abord des conduites vis-à-vis du réel : *en se lançant dans la réalisation de son projet tout photographe dispose de façon constamment nouvelle ses rapports au visible, aux réalités, à son médium. Quand il appréhende le réel, cette appréhension s'effectue par le biais de stratégies diverses qui sont autant de conduites dont on ferait bien de se soucier. Ainsi, devant son inducteur, le photographe manifeste implication ou distanciation, intervention devant le réel photographié,*

⁶¹ G. Mora, « le projet photographique », *op. cit.*

⁶² *Idem*, p. 14.

⁶³ *Ibidem*.

ou refus de s'y engager à la fois comme actant et observateur.⁶⁴ La notion d' « inducteur » désigne pour Gilles Mora *l'espace géographique et social, le temps historique particulier dans lesquels s'inscrit le projet photographique. L'inducteur est donc le réel dans son exhaustivité, pourvoyeur d'incitations visuelles, origine de toute empreinte photographique.*⁶⁵ Le photographe n'est donc pas seulement face à une réalité visuelle et son travail se situe plus généralement dans une époque et dans des contextes culturels. La notion de « projet photographique » permet ainsi d'ancrer la démarche photographique dans l'existence de chaque photographe. Mais cette notion implique également l'idée d'une structuration, qui peut être d'abord donnée par le champ thématique de son inducteur (*thématique qui lui fait écarter les objets photographiables dans le cadre du projet de ceux qui ne le sont pas*⁶⁶), mais qui doit aussi être redoublée par « une organisation formelle ». Selon Gilles Mora, *l'unité formelle du projet est, pour le photographe, donnée par le cadrage, qu'on a tort de confondre avec la composition, même si les deux sont en rapport de dépendance mutuelle. Le cadrage, c'est la posture qu'assume le photographe devant le réel, sa décision historique et esthétique, comparable à l'écriture au sens barthésien, mode d'engagement du photographe comme de l'écrivain dans la réalité, dans l'histoire.*⁶⁷ Le cadrage est à entendre ainsi dans un sens plus large que la simple apposition d'un cadre sur le réel extérieur : il devient l'indicateur d'une posture et, à travers lui, le projet photographique d'un photographe peut être souligné et distingué d'autres projets : *il existe en photographie une morale du cadrage, avec ses interdits, et qui définit comme seul acceptable l'usage de toute la surface enregistrée lors de la prise de vue, parce que cela seul est éminemment photographique. Il n'y a pas, par contre, de morale de la composition, sauf dans le pictorialisme. Le cadrage relève toujours du choix, conscience aigüe qu'a le photographe de ce qu'il doit ou ne doit pas faire entrer dans son projet, et de la façon dont il le fait entrer (...) La composition, elle, ne relève que d'habitudes visuelles plus ou moins rigoureuses, plus ou moins discordantes, qui ne sont en fait que des éléments étrangers à l'essence du médium, et dont les effets permettent d'accentuer la lisibilité et la compréhension du visible.*⁶⁸ Pour Walker Evans ou pour Henri Cartier-Bresson, par exemple, le cadrage possède des sens différents, dans la mesure où il est au service de

⁶⁴ *Idem*, p. 19.

⁶⁵ G. Mora, « les contextualités du photographe », *Les cahiers de la photographie*, n°14, Paris, ACCP, 1984, p. 56.

⁶⁶ G. Mora, « le projet photographique », *op. cit.*, p. 23.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Idem*, p. 24.

projets photographiques différents.⁶⁹ La prise en compte du projet photographique implique ainsi que l'on resitue chaque regard photographique à l'intérieur d'un ensemble de contextes, qui ne se limitent pas à celui de la prise de vue, mais s'étend aussi à des contextes biographiques et culturels particuliers.

Dans l'article « les contextualités du photographe », publié en 1984, Gilles Mora développe davantage cette idée. Par le terme de « contexte », il entend alors, très généralement, *l'entourage dans lequel une unité est produite ou reçue*.⁷⁰ Il distingue ensuite le contexte selon que l'on parle de la réalisation de l'image ou de l'image réalisée. Dans le cas de la production de l'image (ou d'une série d'images), le contexte renvoie *au réel et à son continu, à l'environnement physique, spatio-temporel, de l'acte de la prise de vue et de ses aspects concrets, ceux-là mêmes qui situent le photographe dans le champ du visible, mais aussi, bien sûr, de l'expérience ontologique d'où s'arrache l'image photographique. Le territoire appartient à cette contextualité-là, dès lors qu'on le précise géographiquement, ou encore qu'il se circonscrit à des zones de réel mythiques, saturées de signes, comme le fut la côte Ouest pour Weston, ou Paris pour Atget*.⁷¹ On peut alors dire que l'« inducteur » du projet photographique, au sens signalé auparavant, constitue un des aspects du contexte de la prise de vue, le film et la planche de contact en constituant un autre. Pendant la prise de vue, le photographe est confronté à *cette première contextualité de l'inducteur visible, qu'il appréhende visuellement. Les opérations de prélèvement qu'il effectue le sont apparemment dans la continuité optique, et le cadrage à la prise de vue devient l'élément moteur de l'acte de sélection qu'est la visée, laquelle est déjà une partition du champ de l'inducteur en cadre/hors-cadre, discret/continu, avec d'autant plus de force que l'œil visant s'isolera de toute autre perception optique que celle du viseur*.⁷² Et cette contextualité n'est pas seulement déterminée par les bords du viseur, mais également par les *dispositifs dont usent les photographes lors de la prise de vue, soit en visant d'un œil et en ouvrant l'autre pour suivre les éléments du hors-cadre et les prévenir, soit s'enfermant optiquement dans la seule découpe du cadre viseur*.⁷³ De plus, Gilles Mora souligne que ce rapport à l'inducteur est également médiatisé par un ensemble de savoirs culturels : *l'expérience du réel et de*

⁶⁹ Chez Walker Evans, *le cadrage devient l'instrumentation au service d'une vision du monde, celle de la frontalité et de la transparence qui met à jour la compréhension du réel et l'évidence de son articulation, c'est-à-dire, pour Evans, la symétrie consubstantielle aux choses et aux êtres. Certains, comme Henri Cartier-Bresson, peuvent faire du cadrage le gage de la composition qui, elle, est reconnaissance instantanée d'un ordre à l'intérieur de l'espace cadré* (Idem, p. 23).

⁷⁰ G. Mora, « les contextualités du photographe », *op. cit.*, p. 55.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Idem*, p. 59.

⁷³ *Idem*, p. 60.

l'inducteur, avant que d'être optique est largement médiatisée par le recours à des unités culturelles données, découpant le contenu de l'expérience et rendant pertinentes certaines unités (...) Le photographe, quelque soit son territoire, voit ce qu'il sait. Dire que l'acte photographique engage plus d'éléments non-visuels qu'il n'en paraît est plus proche de la réalité que du paradoxe. On pourrait même appeler « releasers » (déclencheurs) ces « déclics » qui déclenchent les opérations de sélection contextuelle.⁷⁴ Gilles Mora distingue ensuite quatre catégories de déclencheurs qui peuvent intervenir sur un inducteur donné : des « releasers optiques » (courbures de champ particulières à l'intérieur du viseur et plus ou moins préméditées), des « releasers provenant de la rencontre heureuse avec le photographié », des « releasers hors-contexte » (provoqués par la conscience ou l'inconscient du photographe) et des « releasers technologiques ». L'auteur précise également qu'à travers ces problèmes, ce qui paraît jouer considérablement, dans l'œuvre du photographe, c'est justement le passage des idéoscènes à l'univers du photographiable d'une époque ou d'une esthétique, remodelant les divers inducteurs et territoires.⁷⁵ Ainsi, conclut-il, il s'opère des enrichissements, des condensations, des mélanges de motivation, des emprunts variés d'esthétiques, des contraintes factuelles et biographiques, travaillant, pour le constituer, l'univers photographique de chaque photographe. Cet univers-là (...) n'est pas une collection habilement montée de morceaux de réel arrachés à leur contextualité référentielle d'espace, de temps et d'événements : il constitue plutôt un tissu organique d'une nature forcément autre (photographique avant tout) que ce contexte-là.⁷⁶ Il semble dès lors possible, en comparant ainsi la production photographique à l'inducteur d'un photographe (plutôt que ses images aux sujets qu'elles représentent), d'envisager le projet d'un photographe comme l'affirmation de renoncements autant que de choix, par lesquels le réel est ouvragé par un regard photographique.

4.1.4 – Les fondements inconscients des regards photographiques

L'inconscient étudié dans tout regard photographique est de deux ordres : il y a un « inconscient technologique » présent dans le dispositif technologique utilisé par un photographe (qui a été étudié par Franco Vaccari⁷⁷) et un inconscient psychique du côté de la

⁷⁴ *Idem*, p. 61.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ F. Vaccari, *La photographie et l'inconscient technologique*, *op. cit.*

subjectivité de chaque photographe (qui a été étudié par Serge Tisseron⁷⁸). « L'inconscient technologique » désigne pour Vaccari un ensemble de valeurs liées à l'usage de tout appareil photographique, qui structurent l'image selon des concepts qui sont caractéristiques de l'homme occidental vis-à-vis de l'espace, du temps, de la représentation, de la mémoire, etc. Le terme d' « inconscient » renvoie alors à une activité dont les lois sont soustraites au contrôle de la conscience et qui se rattache à l'idée de production. Il faut voir dans l'instrument une capacité d'action autonome : tout se passe comme si la machine était un fragment d'inconscient en activité. On voit très vite les limites d'une telle approche générale : tout d'abord cette analyse ne distingue pas plusieurs dispositifs photographiques. De plus ces concepts (temps, espace, etc.) mis en œuvre par la technologie, ne peuvent être « inconscients » qu'à condition de désigner des références culturelles, des archétypes socialement partagés, et non des réglages particuliers effectués par le photographe. Dès lors, l'inconscient à l'œuvre dans un regard semble faire référence, pour sa part technologique, à la détermination culturelle de chaque regard photographique. Un inconscient psychique doit également être affirmé du côté de la subjectivité du photographe, dans la mesure où l'on ne peut pas réduire l'activité de photographier à un enregistrement d'images du monde par le photographe.⁷⁹ Ces images doivent aussi être considérées comme nous informant sur nous-mêmes, dans la mesure où nous les avons choisies. Selon Serge Tisseron, il n'y a pas de regard naïf. Cela signifie que *toute image photographique proposée par un photographe est une reconstruction du réel, et cette même image vue par un spectateur en est une autre.*⁸⁰ Pour lui, tout regard photographique désigne avant tout l'activité d'élaboration visuelle qui est à l'origine de l'image. Mais il rappelle cependant que *l'on entend parfois parler de regard photographique pour évoquer une vision du monde qui serait indépendante de la personnalité du sujet qui regarde (...) Il existerait un regard « objectif » que l'« objectif » de l'appareil photographique matérialiserait.*⁸¹ Cette représentation d'un « regard photographique » comme « objectif » correspond à la croyance que le monde serait semblable à l'image que nous en avons, mais aussi qu'un seul et même regard est possible pour tous. Plus généralement, ceci souligne la prégnance culturelle de l'idée que c'est l'appareil qui détermine les images, avant le projet d'un photographe et les déterminations sociales que véhicule chaque regard photographique.

⁷⁸ S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, op. cit.

⁷⁹ Voir Serge Tisseron, op. cit., p. 10.

⁸⁰ *Idem*, p. 36.

⁸¹ *Idem*, p. 18.

4.2 – Une anthropologie pragmatique des regards photographiques

Dans le prolongement de l'examen des « contextualités photographiques » par Gilles Mora, il est possible de décrire tout regard photographique comme une réalité qui se développe selon une dimension pragmatique. Afin de préciser les différents niveaux d'analyse (ou « cadres ») pour une pratique particulière, nous limiterons cet examen à la photographie dite « de reportage » dans la presse illustrée. Comme nous l'avons souligné, cette pratique peut être jugée comme un lieu paradigmatique de la photographie au XXe siècle. Et l'idée de celle-ci peut même sembler indissociable de celle de reportage.⁸² En tant qu'il poursuit précisément une visualisation de la réalité (qui peut être un événement, mais également une situation ou un état de fait), tout reportage photographique semble impliquer une pratique spécifiquement visuelle, au cours de laquelle, en tenant compte de certaines contraintes (imposées par son commanditaire ou par l'événement lui-même), le photographe doit « rendre visible » cette réalité, afin de témoigner ou de communiquer fidèlement cette réalité à un public sous une forme visuelle. Un regard photographique apparaîtra ainsi comme le lieu d'interactions qui concourent ensemble à l'apparition d'un régime de visibilité propre à la photographie de reportage. Ce régime de visibilité la définit comme une forme spécifique de rapport au monde. De plus, ce régime de visibilité photographique n'est pas seulement le résultat d'un ensemble de contextes déterminant la production du reportage photographique (depuis la prise de vue jusqu'à la publication du reportage), mais il dépend aussi de règles de réception associées à la visualisation des reportages dans la presse. Dès lors, tout regard photographique apparaît comme une construction symbolique, qui correspond à un pacte communicationnel établi entre la presse et ses lecteurs.

4.2.1 - L'approche pragmatique de la réalité sociale

Les sciences sociales envisagent, sous l'appellation de « pragmatisme social », un courant de pensée qui étudie les interactions qui constituent en continu la réalité sociale et permettent

⁸² Bernard Lamarche-Vadel souligne : *au sens strict, toute photographie qui ne mimétise pas un autre système signifiant, qui conserve donc et magnifie le pouvoir autonome qui est le sien est photographie de reportage ; à ce point que le terme de photographie de reportage m'apparaît une tautologie dans la mesure où il n'y a pas de photographie hors de ce geste, hors du geste de l'inscription d'un sujet quel qu'il soit, définitivement fixé...* (B. Lamarche-Vadel, *Lignes de Mire*, op. cit., p. 200).

d'envisager la société comme un groupe culturel vivant.⁸³ Ainsi comprise, une approche pragmatique de la réalité sociale *envisage en priorité les relations de sujet à sujet*.⁸⁴ Les interactions sociales, les relations intersubjectives, éclairent et structurent le fonctionnement de la vie en société ; sont la source du sens. En insistant sur les relations intersubjectives qui constituent la société, il est alors possible d'envisager le « tissu social », et de le comprendre comme un système d'éléments en interaction. Mais c'est aussi l'approche de la communication qui est modifiée. En effet, dans une telle perspective interactionniste et pragmatique étendue à toute la société, il n'est plus de mise de décrire la communication comme l'activité consistant à élaborer et à transmettre un message.⁸⁵ Selon l'école de *Palo Alto*, on ne communique pas, mais on participe à la communication. On passe ainsi à une approche de l'échange communicationnel comme *relation sociale symbolique*.⁸⁶ A la place d'une conception de la communication fondée sur le schéma « émetteur-canal-récepteur », de nombreuses approches (en psychologie, en sociologie, en anthropologie) ont ainsi cherché à étudier la communication à un niveau « interpersonnel ». A partir de la théorie cybernétique de Norbert Wiener, où tout processus communicationnel peut être envisagé comme un processus circulaire continu⁸⁷, la production du sens n'est plus appréhendée comme reposant uniquement sur la maîtrise d'un code, mais comme un phénomène global, où l'on pourra distinguer différents « niveaux ». Au delà d'une approche des interactions à l'œuvre, c'est aussi une approche du contexte⁸⁸ et de la situation (dans lesquels et à partir desquels les interactions se déroulent) qui est envisageable à partir de ce changement de paradigme, car

⁸³ *Plus qu'une doctrine cohérente et fermée, le pragmatisme social représente une sensibilité théorique commune* (Jean Manuel de Queiroz et Marek Ziolkovski, *L'interactionnisme symbolique, op. cit.*, p. 15. Et, pour une présentation des « thèmes-forces » du pragmatisme social, pp. 14-18).

⁸⁴ Bernard Miège, *La pensée communicationnelle*, Grenoble, PUG, 1995, p. 50.

⁸⁵ Cf. l'annexe 2, p. 58, sur l'analyse du « message photographique » par Roland Barthes.

⁸⁶ *En disant que l'on ne communique pas mais que l'on participe à la communication, Bateson, Birdwhistell et les autres faisaient basculer cul par-dessus tête toute la recherche sur les processus d'échanges, qu'ils soient interpersonnels ou médiatiques. L'échange passait du statut de transfert d'information à celui de relation sociale et symbolique, la communication devenait une institution sociale* (Yves Winkin, *La nouvelle communication, op. cit.*, p. 337).

⁸⁷ *Il [Wiener] voit dans le canon qui cherche à atteindre l'avion, le bras portant le verre d'eau à la bouche ou une machine à vapeur gardant un régime constant, un même processus circulaire où des informations sur l'action en cours nourrissent en retour (feed back) le système et lui permettent d'atteindre son but (...)* Le projet de la cybernétique est plus une façon de réfléchir qu'une théorie articulée et détaillée. A partir de l'idée de la rétroaction, l'explication linéaire traditionnelle devient quelque peu désuète. Tout « effet » rétroagit sur sa cause : tout processus doit être conçu selon un schéma circulaire (Idem, p. 16).

⁸⁸ *Une définition succincte du « contexte » est qu'il s'agit d'un ici et maintenant ethnographique vérifié. Ce n'est pas un environnement, ce n'est pas un milieu. C'est un lieu d'activité dans un temps d'activité ; d'activité et des règles de significations de celle-ci – qui sont elles-mêmes de l'activité* (« Entretien avec Ray Birdwhistell », in Paul Watzlawick, J. Helmick Beavin, Don D. Jackson, *Une logique de la communication*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1972, p. 293).

« le contexte » et « l'interaction » sont liés.⁸⁹ Cette interdépendance, qualifiée par les membres de *Palo Alto* de *redondance pragmatique*⁹⁰, permet donc d'affirmer qu'une interaction est indissociable du contexte où elle prend place et qui l'influence, autant qu'elle ne l'influence. Une situation peut d'abord être interprétée comme un contexte. Mais on distinguera cependant ensuite un « contexte » d'une « situation », en tant que cette dernière est perçue par les acteurs sociaux et influence les échanges d'une manière plus décisive : au niveau social, l'interaction se définit par la situation concrète et subjective pour les acteurs.⁹¹

4.2.2 - Les différents « cadres » du reportage photographique de presse

Un reportage photographique, considéré comme pratique journalistique⁹², se présente tout d'abord comme le recueil d'un ensemble d'images⁹³, destiné à être publié, afin de permettre la visualisation d'un événement. Historiquement, comme nous l'avons vu⁹⁴, son apparition est liée aux progrès technologiques qui ont permis l'essor de la presse illustrée dans les années 1920, notamment des technologies de télé-transmission des photographies et des procédés de photo-gravure en imprimerie. Les évolutions de la pratique du reportage photographique de presse sont ensuite liées à l'évolution des appareils photographiques disponibles.⁹⁵ Enfin, les histoires de la photographie associent les différentes façons d'effectuer ce travail aux

⁸⁹ *La plupart des ouvrages existants se bornent principalement à étudier les effets de A sur B, mais ne voient pas que tous les actes de B influencent les actes suivants de A, et que A et B sont dans une large mesure influencés par le contexte où a lieu leur interaction et l'influence en retour* (Paul Watzlawick, J. Helmick Beavin, Don D. Jackson, *op. cit.*, p. 30).

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *C'est dans l'œuvre de Thomas et Zaniecki, Polish Peasant (1918-1920), que cette notion apparaît pour la première fois. Ils conçoivent une « situation » comme le produit de la combinaison de deux éléments : les conditions extérieures en tant qu'elles sont perçues par les acteurs et constituant pour eux des valeurs et, d'autre part, les attitudes ou dispositions intérieures résultant d'expériences précédentes. Une situation n'est donc pas constituée par l'ensemble des conditions objectives d'un environnement, mais par ces seuls éléments du monde qui, pour des gens agissant ici et maintenant, sont pertinents. Elle résulte d'une sélection pragmatique, fonction de problèmes à résoudre* (J. M. Dequeiroz, *op. cit.*, p. 58).

⁹² C'est-à-dire exception faite des pratiques du reportage photographique à des fins documentaires ainsi que des « reportages photographiques d'auteur », dans lesquels c'est la démarche personnelle du photographe qui est valorisée.

⁹³ Ou encore *une série d'images pas nécessairement narrative (plusieurs images formant un récit) qui médiatisent le fait réel, l'événement* (Frédéric Lambert, « photographie de presse et information », in P. Almazy (dir.), *Le Photojournalisme, informer en écrivant des photos*, Paris, CFPJ, 1993, p. 21.)

⁹⁴ Cf. section 3.1. « la photographie comme média (1919-1970) », à partir de la p. 209.

⁹⁵ On cite habituellement ainsi l'apparition de l'Ermanox, vendu à partir de 1925 ; ou celle du Leica, surtout commercialisé à partir de 1930.

principaux mythes individuels qui l'ont pratiqué.⁹⁶ Mais ces pratiques nous semblent également devoir être mises en relation avec des rédactions qui les ont rendues publiques, ainsi qu'avec des attentes sociales qu'elles créent ou accompagnent. Par ailleurs, l'histoire du photo-reportage semble aussi être liée à l'évolution de « la sphère visuelle » dans ces sociétés, laquelle représente un contexte de travail pour le photographe.⁹⁷ Dans sa présentation, la photographie de reportage est *l'une des modalités d'utilisation de l'image photographique par un média (la presse d'information)*.⁹⁸ Au-delà d'un travail de recueil d'images sur les lieux de l'événement, il désigne plus précisément dans la presse « un récit en images », structuré autour d'une image centrale ou ordonné à la manière d'une succession de moments, afin de présenter plusieurs aspects d'un événement.⁹⁹ Ce n'est qu'avec la mise en page des images, que l'on peut parler d'écriture photographique.¹⁰⁰ On peut cependant dire qu'alors *l'image est souvent considérée comme possédant la fonction d'une « preuve » pour l'ensemble des informations verbales qui l'accompagnent*.¹⁰¹ Toutefois, il semble que les images qui constituent un reportage aient aussi un autre but, celui de nous mettre directement au contact de la réalité factuelle : *la réussite d'une image de reportage est de s'abolir en tant qu'image pour faire place aux choses mêmes*.¹⁰² Ainsi, le témoignage photographique *veut transmettre une vue quasi perceptive concernant un état de fait ou une entité de l'univers perceptif concernant un état de fait ou une entité de l'univers perceptif humain*.¹⁰³ Le reportage photographique de presse nous semble ainsi, en tant que forme, convoquer un regard photographique, qu'il construit et met en scène à l'adresse du lecteur et cela à travers différents contextes qui encadrent sa réalisation. S'il est correct, comme nous le pensons, d'affirmer que l'usage de photographies par la presse est un « fait social et culturel », une

⁹⁶ Weegee (1899-1968) peut ainsi être considéré comme la figure du reporter-photographe rapide et débrouillard, qui arrivait souvent sur les lieux du crime avant la police, grâce à une radio branchée en permanence sur la fréquence de celle-ci ; Erich Salomon (1886-1944) apparaît comme le représentant du photographe-reporter impertinent, montrant les grands de ce monde à leur insu ; Robert Capa (1913-1954) représente quant à lui le photo-reporter courageux, allant au plus près de l'événement.

⁹⁷ L'idée du reportage photographique évolue en fonction de l'apparition de nouveaux médias (des actualités cinématographiques à la télévision) : les domaines et les types d'investigations possibles pour les photo-reporters se redessinent à chaque fois, et font apparaître de nouvelles attentes que la photographie peut combler (du document au scoop et au reportage engagé).

⁹⁸ Eliséo Véron, « De l'image sémiologique aux discursivités », *op. cit.*, p. 52.

⁹⁹ *Si nul ne croit plus à l'objectivité, du moins demeure l'authenticité. Il faut, pur l'atteindre, multiplier les points de vue, situer l'événement dans l'espace, dans le temps, le localiser, le cadrer dans les circonstances annexes qui constitueront une toile de fond* (P. Sonthomax, « Cartier-Bresson, écrivain de l'image », cité par Marie de Thézy, *La photographie humaniste, op. cit.*, p. 52).

¹⁰⁰ *Selon leur taille, leur place respective, les photographies seront points forts ou transitions, conjonctions ou phrases. Parfois une seule image peut constituer un développement complet* (M. de Thézy, *ibidem*).

¹⁰¹ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, op. cit.*, p. 80.

¹⁰² Gérard Blanc et Jean Mouchon, « Le visuel dans l'information. Du modèle à son inscription sociale », *Etudes de communication*, n° 15 : « Les gestes d'informer », Université Charles De Gaulle / Lille 3, 1994, p. 55.

¹⁰³ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, op. cit.*, p. 82.

proposition corollaire semble être que les pratiques journalistiques engendrées par cet usage, et tout particulièrement le reportage photographique, sont également envisageables sous leur aspect social et culturel. Le reportage, du point de vue de son élaboration, sinon du moins du point de vue de sa présentation dans la presse, nous semble ainsi répondre à des règles sociales constitutives et communicationnelles. Appréhendé comme « pratique communicationnelle », il peut d'abord être examiné comme étant influencé par ces différents contextes. Ceux-ci permettent d'aborder la réalisation du reportage photographique dans sa globalité, et de ne pas la restreindre au moment de la prise de vue, ni à celui de la mise en page. De plus, ces différents contextes permettent de montrer en quoi l'information photographique véhiculée par la presse n'est pas donnée mais socialement construite.

1/ Le journal qui commande le reportage photographique est le premier de ces contextes, dont doit tenir compte le photo-reporter pour traiter un sujet. C'est d'abord la périodicité de chaque titre qui influence le travail du photographe. Car, comme le signale Luc Boltanski, la visualisation d'un événement par un hebdomadaire ne sera pas identique à celle proposée par un quotidien :

les photographes de France-Soir affirment une soumission totale à l'actualité : leurs photographies n'en sont, disent-ils, que le reflet. (...) Photographie du drame, de la rapidité du drame et de l'imprévisible, la photographie de France-Soir est nécessairement instantanée." Au contraire, "les photographes de Paris-Match ne montrent pas l'événement mais, sur la trame de l'événement, tissent en images des anecdotes particulières. Ces anecdotes évoquent l'événement, mais comme une toile de fond sur laquelle s'agiteraient les acteurs, comme un décor qui permet seul de situer leurs actions et de leur donner sens.¹⁰⁴

Ensuite, chaque journal, à travers sa rédaction et sa culture propre, possède également une identité socio-politique et une manière d'aborder l'information, qui induisent des normes photographiques plus ou moins conscientes chez le photographe. Cette identité du journal aboutit à un « contrat de confiance » entre le journal et ses lecteurs, qui se singularise par une déontologie plus ou moins explicite propre à ce journal. Ainsi, ce sont déjà ces règles communicationnelles, guidant les choix¹⁰⁵ (à ce stade encore « futurs ») de la rédaction, qui influencent le photographe, en tant qu'il est lié à un journal, avant même qu'il n'ait envisagé son sujet :

¹⁰⁴ Luc Boltanski, « la rhétorique de la figure », in Bourdieu P., *Un art moyen, op. cit.*, p. 174 et sq.

¹⁰⁵ Ce sont en partie ces règles qui permettent à Christian Caujolle de dire que *l'information* [de l'image photographique] *n'est jamais objective* (C. Caujolle, « La photographie n'informe pas », *Images*, n° 3, Genève, Centre de la photographie, 1997, p. 36).

il faut, nous dit-on à Paris-Match, montrer "le côté humain de l'actualité" (...) Ce travail en apparence facile qui consiste à présenter les acteurs plutôt qu'à montrer les actions semble néanmoins susciter pour les photographes de Paris-Match des difficultés redoutables. A l'image simple de l'activité du photographe de presse que secrètent leurs collègues de France-Soir, ils opposent un corps imposant de règles contraignantes et complexes. (...) La connaissance de la photographie professionnelle se confond ici avec la connaissance de normes qui régissent le travail dans cet hebdomadaire particulier (...) Il faut que la photographie soit "synthétique" : on doit rassembler sur une même image les personnages et les objets qui permettent de "raconter l'histoire". (...) Mais l'image doit aussi être "symbolique" : chacun des objets de la photographie doit renvoyer à un arrière-fond, à une "mémoire" et résumer par son sens connoté le sujet du reportage. Les photographies de Paris-Match s'accommodent donc de scènes reconstituées après coup au lieu de photographies prises sur le vif, et même parfois les recherchent parce qu'il est plus facile d'y faire apparaître des symboles.¹⁰⁶

Mais au-delà de la presse écrite, c'est aussi l'ensemble des médias d'information existants qui interagissent pour influencer le travail de visualisation du photographe. Il nous semble qu'il faut ainsi considérer le contexte, plus large, des différents supports d'information existants à une période donnée. Reste que le photographe membre d'un journal s'inscrit dans l'esprit de celui-ci et répond à une commande de sa rédaction.

2/ Les différents supports d'information existants déterminent un contexte pour le travail spécifique de « visualisation » dont est chargé le photographe. C'est ici principalement la télévision, et la place qu'elle accorde aux reportages, qui est responsable d'une évolution du reportage photographique :

aujourd'hui, la télévision attache de plus en plus d'importance au scoop. La légèreté et la maniabilité du matériel vidéo (camescope, betacam) permet aux télévisions d'envoyer sur le terrain des équipes réduites à un seul homme. Le privilège du photographe s'écroule (...) Le rôle classique attribué à l'information photographique, le scoop, le témoignage, n'est plus ce qu'il a été. La capitale libanaise aura été le dernier théâtre du photojournalisme classique.¹⁰⁷

C'est ainsi principalement la pratique du « scoop » qui a été reprise par la télévision, c'est-à-dire le traitement instantané de l'événement. Grâce au « direct », l'information télévisuelle apporte en effet des images immédiates de l'événement, qui de plus sont animées. Dès lors, aujourd'hui, comme le souligne Christian Caujolle, *l'information en images ne vient pas de la photographie, mais d'abord de la télévision.*¹⁰⁸ Cependant, comme nous l'avons déjà signalé, la photographie de presse ne se réduit pas à la pratique du *scoop* :

¹⁰⁶ Luc Boltanski, *ibidem*.

¹⁰⁷ Frédéric Lambert, « Idées justes et idées fausses sur l'image photographique de presse », in Paul Almazy (dir.), *Le Photojournalisme, informer en écrivant des photos*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁸ C. Caujolle, op. cit., p. 40.

l'information, en photographie de presse, a cette double identité : le scoop spectaculaire (il y en aura encore) où l'image témoigne ; le reportage où le photographe travaille à plus long terme, et témoigne différemment, en médiatisant le monde par son esthétique. Chaque sujet est approfondi, et l'avenir du photojournalisme réside dans cette recherche du photographe. Informer, ce n'est pas seulement apprendre au lecteur des faits nouveaux, mais aussi répéter des valeurs, photographier des « images-reçues », revues et corrigées par l'actualité.¹⁰⁹

De plus, le reportage photographique peut aussi influencer le reportage télévisé :

si vous regardez des images de reportages [photographiques] sur la guerre vous retrouvez toujours la même structure de composition, avec un combattant en armes sur la droite ou sur la gauche et puis une vue avec une fuyante. Pourquoi ? Pour faire des doubles pages, pour qu'on puisse mettre le texte. Par ailleurs, la télévision a pris le relais avec les mêmes cadrages (...) Cela fait que les photographes nous font de l'image télévision arrêtée.¹¹⁰

Enfin, en tant qu'il est destiné à être mis en page, un reportage photographique semble répondre à des impératifs de construction, qui peuvent plus ou moins influencer le photographe lors de la prise de vue, en le poussant par exemple à rechercher des « vues générales » (en vue des photographies d'ouverture ou d'une page centrale) et des « vues de détails » (destinées aux différentes vignettes accompagnant l'article). Il est donc possible de dire que la pratique du reportage photographique, en tant que pratique de visualisation de l'actualité, est en concurrence avec d'autres pratiques visuelles de reportage, qui nous alimentent également en images.

3/ Au niveau de sa réalisation, le reportage photographique prend place ensuite dans un contexte plus situationnel (en cela qu'il est perçu par le photographe), lié à l'observation de l'événement ou des faits eux-mêmes. A ce niveau d'expérience, proprement lié au « terrain », le photographe est confronté à une situation de perception afin de produire des images. Il doit analyser le sujet qu'on lui a demandé de traiter, tout autant que les faits qu'il observe, et photographier les seconds afin de répondre au premier. Cette pratique empirique du reportage, proprement « photographique », nous semble être liée à la mise en œuvre d'un regard photographique. Ce regard est médiatisé par l'usage de la technique photographique, mais est aussi influencé par les contextes médiatiques examinés précédemment. Concrètement, lorsqu'il est confronté au sujet à photographier (qui peut être un lieu, une situation, ou une réalité sociale), le photographe doit d'abord en quelque sorte relever un défi, celui de se défaire de ses attentes *a priori* et de s'immerger dans une situation. Comme l'évoque un photo-reporter de *Time-Life*, un sujet semble ainsi impliquer la détermination d'un angle par

¹⁰⁹ Frédéric Lambert, « Idées justes et idées fausses sur l'image photographique de presse », *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁰ C. Caujolle, *op. cit.*, p. 40.

le photographe : cette détermination est progressive et se réalise en grande partie au cours de la confrontation avec le terrain.¹¹¹ Il convient d'abord de remarquer, dans ce récit d'un photographe de *Life*, le décalage qui existe bien souvent entre les indications qui lui sont données et la réalité photographiable qu'il rencontre. On peut également noter les différents obstacles qui se présentent à lui lorsqu'il est « confronté » au terrain (qu'ils soient liés à des souvenirs de la part des personnes photographiées envers d'autres photographes ou aux conditions météorologiques) et qui peuvent entraver la sérénité de son travail. Mais il est surtout important de remarquer que le reportage photographique ne s'organise dans certains cas qu'à partir d'une observation prolongée (et, ici, après des tentatives infructueuses et des tâtonnements), ou d'une remarque liée à sa fréquentation des lieux (*je remarquai combien les enfants avaient hâte de se rendre à la garderie*), d'où peut ensuite découler un « fil conducteur » pour aborder la situation et organiser « un récit en images » autour de celui-ci.

La situation du reportage photographique (vécue par le photographe et les personnes photographiées) est ainsi évolutive et ne se confond pas avec le « point de vue » du photographe : pour le photographe, elle évolue avec son immersion et son observation prolongée sur les lieux ; pour les personnes photographiées, elle consiste à accepter plus ou

¹¹¹ *Mon rôle consistait à décrire un jardin d'enfants patronné par la KLH Research and Développement Corporation Inc., à Cambridge (Massachusetts). Un simple coup d'œil me convainquit que le décor ne valait pas le prix d'un rouleau de film : une palissade entourant un terrain, un portique de balançoires et un bac à sable. Quelques petits enfants s'amusaient par groupes et de jeunes monitrices jouaient avec eux. Mais, du point de vue de l'image, rien de bien intéressant. Les choses se passent toujours de la même manière : vous débarquez, à froid, dans un milieu où vous ne connaissez personne et où personne ne vous connaît. Vous découvrez que les scènes que vous aviez imaginées n'existent pas ! Diable, que se passe-t-il, vous demandez-vous, où est mon reportage ? Imaginez que vous regardez de l'extérieur la vitrine d'une boutique. Il vous faut d'une manière où d'une autre franchir le mur de verre. Le reportage était à ce prix. Il n'y avait même pas de panneau « KLH ». Aucune des monitrices ne voulait m'aider : elles avaient trop à faire. « Un photographe est déjà venu la semaine dernière », me dit l'une d'entre elles. « Il passait son temps à nous donner des ordres ! » Décidément, ma première impression était juste : tout reportage était impossible. Je vis deux moyens d'attaquer le problème auquel j'étais confronté et je décidais d'essayer les deux. Tout d'abord je prendrais les photos que LIFE demandait, espérant associer l'usine KLH à la garderie. Je fis la connaissance de l'une des mères qui travaillaient à l'usine. Elle posa pour moi pendant son travail à la chaîne, puis en train de faire signe à sa fille de 4 ans de l'une des fenêtres de l'usine. Mais, à peine les avais-je prises, que je savais que ces images paraîtraient peu spontanées. (...) [Pour la seconde méthode] je décidai de parler à autant de gens que possible, de m'intégrer profondément à la vie de la communauté, dans l'espoir de découvrir des angles inédits. (...) Je tâtonnai encore, mais mes idées sur le travail possible s'éclaircissaient peu à peu. Insatisfait de mes tentatives de prises de vues, que j'avais voulues conformes aux instructions données par mon journal, je résolus de suivre mon inspiration et de prendre autant de rouleaux de film que possible ; peut-être saisis-je ainsi un aspect caractéristique du sujet. J'arrivai à la garderie un matin de bonne heure. Il pleuvait légèrement. La première personne que je vis était un assistant social qui venait à vélo avec son fils sur le porte bagage. C'est alors que je remarquai combien les enfants avaient hâte de se rendre à la garderie. Combien d'enfants américains aiment réellement l'école ? Pendant que je photographiais, je me demandais quelle particularité cachait ce centre pour attirer ainsi les enfants. Tout au long de la journée, je commençai à percevoir des indices qui me révélaient le climat exceptionnel de cette crèche. Je notais des moments de tendresse étonnante entre enfants et monitrices (...) Cette nuit là, dans ma chambre d'hôtel, je compris qu'un thème se dégageait (« Sauver une mission impossible », in *Le reportage photographique*, Amsterdam, Time-Life éditions, 1972, pp. 175-179).*

moins la présence du photographe (bien souvent après l'avoir observé). Mais, la plupart du temps, celui-ci est d'abord réceptif à une situation qui se déroule devant lui et se défend de l'analyser, préférant évoquer « l'instinct » ou « l'expérience », qui lui permettent d'anticiper sur l'action qui se déroule. Chaque situation est en effet différente. Et, par exemple, dans le cas du reportage de guerre, le photographe n'a pas le loisir d'observer longuement la situation. En tant que « photographe documentariste », celui-ci se bornera le plus souvent, en tenant compte du matériel dont il dispose, à capter des images de l'événement en train de se dérouler dans les meilleures conditions d'exposition. Il privilégiera les instants où l'action semble suspendue et appelle un futur immédiat ; mais aussi les images qui évoquent un passé, des traces de vie. Il développe ainsi des caractéristiques propres au médium photographique et à la « prise » photographique, qui arrête le temps et suscite l'imagination d'un avant ou d'un après.

Plus généralement, le travail de visualisation, proprement photographique, que développe le photographe, consiste alors à effectuer, face à son sujet, un ensemble de choix techniques qui sont socialement pertinents et que l'on peut nommer une « forme photographique » avec André Rouillé :

la forme photographique résulte de l'action technique et physique d'un individu confronté de façon nécessaire au monde des objets. Pourtant, loin d'être totalement ouverte, cette action est circonscrite par une structure sociale particulière : celle de l'acte photographique. Au cours de celui-ci, l'individu photographe obéit à ses inflexions subjectives et intimes qui, pour être ressenties comme individuelles ne semblent pas moins constituer une synthèse complexe entre son individualité propre, entre le profil de ses spectateurs supposés, entre les valeurs attachées à l'objet de son image, entre le réseau des signes (particulièrement des photographies) liés à l'objet, et entre les effets signifiants des moyens techniques du procédé. La forme photographique est la résultante de toutes ces forces éminemment sociales que le photographe doit en un instant articuler.¹¹²

Maurice Vouga propose par ailleurs d'appeler « représentatoire », *l'acte qui correspond, dans le domaine visuel, à l'acte de langage qu'Austin, et après lui Searle, ont nommé illocutoire.*¹¹³ Ainsi, *lorsque je prends, aussi bien que lorsque je regarde une photographie, je mets en œuvre un pré-savoir au sujet de la photographie qui me permet de décider, concernant cette image-ci, à quelle catégorie elle appartient et comment il faut l'appréhender.*¹¹⁴ Cette proposition peut, selon lui, sembler en contradiction avec le savoir

¹¹² A. Rouillé, « Le document photographique en question », *op. cit.*, p. 94.

¹¹³ Maurice Vouga, « Perspectives sur le langage des photographies », *Médiation et information*, n° 7 : « image et média », Paris, L'Harmattan, 1997, p. 43.

¹¹⁴ *Ibidem.*

courant, aussi bien intuitif que théorique : *c'est qu'en effet nous avons coutume de penser les photographies comme les objets produits par certains appareils, comme des artefacts issus d'une technique, et non comme les éléments concrets d'un agir communicationnel visuel.*¹¹⁵ Ainsi, il semble possible d'envisager à un « agir communicationnel visuel » propre aux reportages photographiques de presse. Et l'usage de l'appareil à des fins de reportage, tout comme l'activité qui consiste à vouloir visualiser certains faits de la réalité, reposent sur des manières, conventionnelles et propres à des sociétés, de concevoir l'acte photographique ainsi élargi à ses dimensions visuelles. Enfin, replacé dans sa signification de pratique sociale, le reportage photographique fait apparaître « le regard du photographe » comme une médiation (relayée ensuite par l'ensemble de la chaîne graphique, jusqu'à l'impression du journal) entre des attentes de la part du journal (qui est commanditaire avant d'être producteur-émetteur) et un public (récepteur). Or, bien souvent, les attentes exprimées par la rédaction d'un journal sont en fait l'interprétation des attentes du public. On peut dès lors dire que le reportage photographique n'est pas seulement un travail de visualisation par des journalistes de l'événement, mais qu'il est le résultat d'une demande sociale d'images (dont la rédaction du journal se fait l'interprète) et la réitération d'un consensus sur ce que l'on attend de voir.

Autrement dit, un regard photographique est lié à un ensemble de « contextes », à partir desquels le photographe appréhende la situation qu'il photographie, qui orientent sa démarche et sa réalisation d'un ensemble d'images pour son journal ou ses commanditaires.

4/ Un quatrième contexte du reportage photographique est lié à sa publication, c'est-à-dire à sa présentation dans un journal, où les images sont mises en rapport avec des textes. Ce contexte est en fait l'aboutissement d'une chaîne de sélections et de traitements des images reçues par « l'équipe technique » de la rédaction du journal : *l'information est transmise par des systèmes qui la hiérarchisent. (...) L'information que vous recevez a été filtrée par l'équipe d'un journal qui y a imprimé son point de vue. Cela s'appelle des choix et cela obéit naturellement à des règles d'exclusion, donc à des partis pris et à des règles idéologiques.*¹¹⁶

Dans leur ensemble, les photographies de presse¹¹⁷, peuvent d'abord remplir des fonctions différentes (la photographie de couverture a essentiellement un rôle d'*accroche*, qui se distingue du rôle d'*illustration* de certaines images publiées avec un article. Certaines

¹¹⁵ *Idem*, p. 44.

¹¹⁶ C. Caujolle, *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁷ Qu'elles soient, dans un premier temps, des images photographiques issues d'une commande de reportage, ou des images achetées à une agence, ou même des images issues d'archives.

illustrations servent à identifier ce dont on parle, d'autres servent à prouver ce qui est dit). Autrement dit, du point de vue de « l'acte représentatoire » (si l'on considère qu'*une seule photographie est l'équivalent de la phrase dans le domaine du langage*¹¹⁸), une photographie peut permettre de « dire » ou « faire » plusieurs choses différentes.¹¹⁹ Dans le cas de la publication d'un article illustré de photographies, des portraits permettent par exemple souvent de souligner l'identité des principaux protagonistes de l'information contenue dans l'article, sans pour autant décrire une situation en tant que photographies. Plus généralement, il est possible de penser, à l'instar de l'information audio-visuelle, que *le discours qu'elle [l'information] tient sur la réalité factuelle ne prend pas sa source dans les images. Les informations contenues dans les images ne servent pas de base au discours de l'information, elles lui servent à atteindre un seuil de visibilité qui le rend convaincant.*¹²⁰ L'utilisation de photographies semble donc être subordonnée dans la presse au texte de l'article qu'elles accompagnent.¹²¹ C'est d'abord, selon Paul Almazy, en vertu du « taux d'iconicité », puis en vertu du « pouvoir de sensibilisation », enfin en vertu de la « lisibilité du document », que telle ou telle image sera retenue.¹²² Par ailleurs, sans considérer les reportages photographiques, les journaux utilisent, selon lui, trois différents genres de photographies : photos d'information, photos d'illustration et photos notionnelles. *Une photo d'information apprend quelque chose au lecteur ; une photo d'illustration évoque le sujet traité dans l'article qui l'accompagne sans contenir une information proprement dite ; une photo notionnelle visualise la notion qui est au centre du sujet traité.*¹²³ Dès lors, toute photographie de presse peut apparaître avant tout, considérée en tant que matériau iconique, comme une « photographie fonctionnelle » : elle joue un rôle dans la présentation générale des informations contenues dans le journal.

En ce qui concerne plus particulièrement le reportage photographique, il est également soumis à des impératifs d'espace disponible : le rédacteur responsable de la sélection des photos doit alors choisir, parmi l'ensemble du reportage qu'on lui apporte, entre neuf et trois images (parfois une seule image), qui doivent permettre de visualiser le maximum d'éléments du

¹¹⁸ Maurice Vouga, *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ Gérard Blanc et Jean Mouchon, *op. cit.*, p. 51.

¹²¹ *Un article suffit-il à porter à la connaissance des lecteurs telle ou telle information ou doit-on l'accompagner de photos ? Les rédacteurs d'un journal d'information sont chaque jour placés devant ce dilemme. Il y a en effet des sujets qui ne se laissent pas visualiser et d'autres, au contraire, qui exigent des photos, car l'écrit seul ne peut en donner une idée précise aux lecteurs* (P. Almazy, *op. cit.*, p. 157).

¹²² *Idem*, p. 155.

¹²³ *Ibidem.*

sujet traité. Selon le nombre d'images publiées, le reportage photographique sera « résumé », « condensé » ou « articulé » :

*Pour les cas où l'on ne pourra publier qu'une seule photo, celle-ci devra, dans la mesure du possible, visualiser globalement le sujet, elle sera alors un résumé. Il faut envisager aussi l'éventualité d'un choix portant sur deux ou trois photos, qui seront en quelque sorte un condensé de reportage. Si celui-ci est destiné à un périodique qui accorde une place importante à l'image, l'intérêt du sujet incitera probablement le rédacteur à publier cinq, six photos, quelque fois plus : on aura alors une formule articulée du reportage.*¹²⁴

En tant que genre photographique lié à une pratique communicationnelle définie, l'image de presse répond ensuite à des « règles normatives ». Ces « règles normatives » viennent s'ajouter à des « règles constitutives »¹²⁵ et *délimitent les champs de recevabilité des différentes manières d'aborder une image photographique*¹²⁶, mais *leur étude véritable ne saurait être entreprise que dans le cadre d'une histoire sociale de la photographie.*¹²⁷ La mise en relation d'une image photographique avec un « commentaire para-iconique » (principalement les légendes) constitue une de ces « règles normatives » pour la présentation des images de presse. La légende intervient d'abord comme moyen de restreindre l'ambiguïté de l'image photographique¹²⁸ : *les mots qui accompagnent l'image, la situent*¹²⁹ et évitent ainsi les erreurs d'interprétation. L'image photographique de presse n'apparaît jamais seule, mais que l'on a toujours affaire à *un hybride, photo plus légende*¹³⁰. Le contenu d'une légende, bien qu'infiniment varié, *peut toutefois être considéré comme comprenant quatre éléments principaux, plus ou moins développés selon les cas et dont certains sont parfois totalement omis : le nom du réalisateur (photographe ou organisme) et l'année, les renseignements techniques, la désignation du sujet, le commentaire.*¹³¹ La désignation du sujet, généralement fournie par le photographe, désigne aussi *ce que représente l'image : le lieu, l'occasion de la scène, les personnages, le cas échéant les paroles prononcées, la*

¹²⁴ P. Almazy, *op. cit.*, p. 161.

¹²⁵ J.-M. Schaeffer reprend ainsi la distinction effectuée tout d'abord par Searle, à propos des actes de langage, entre des « règles constitutives » et des « règles normatives » : *les règles constitutives sont celles qui rendent possibles la réception photographique dans sa spécificité (...) Les règles normatives sont celles qui guident une réception dont la spécificité photographique est déjà garantie : elles n'ont de valeur que dans un contexte institutionnel spécifique, dans une stratégie communicationnelle qui transcende l'image photographique (...) Une des règles normatives [dans la stratégie informationnelle] prescrit l'acceptation du commentaire para-iconique comme réalisant adéquatement la relation de renvoi* (J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 108).

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ *Idem*, p. 111.

¹²⁸ *Seule, la photographie ne peut transmettre avec sûreté une information sans risque d'une erreur d'interprétation et les mots lui sont indispensables pour lui conférer sans contestation un véritable sens* (Jean A. Keim, « La photographie et sa légende », *op. cit.*, p. 41).

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Idem*, p. 42.

¹³¹ *Idem*, p. 48.

date.¹³² Mais les photographies de presse peuvent être aussi accompagnées d'autres éléments textuels, comme *un titre en caractères qui attirent l'œil, une ou deux phrases concises et un texte plus élaboré.*¹³³ Dès lors, les rapports entre les textes et les images créent des relations de restriction ou d'extension du sens des images, qui expriment en définitive l'esprit du journal pour ses lecteurs. Il convient ainsi de remarquer que *la réception de l'image photographique est un nœud où se croisent des facteurs hétérogènes et qui, pour la plupart, nous échappent.*¹³⁴

Cette réception (qui est plus le fait d'un « voir » que d'une lecture) implique plus généralement des mécanismes de reconnaissance de la figuration analogique qui ont été acquis par expérience et dérivent d'une habitude. Ainsi la disposition à interpréter des photographies de presse reflète selon nous une certaine « pratique culturelle » (de la même manière que la lecture des peintures à la Renaissance, selon Michael Baxandall¹³⁵, repose sur des habitus sociaux). Regarder une photographie dans la presse, ce n'est pas seulement y découvrir l'image d'un fait (le visualiser), mais c'est aussi et surtout reconnaître une convention visuelle-photographique, liée à sa parution dans la presse, à travers laquelle nous pouvons alors voir l'événement. Cette convention, ou ce pré-savoir, qui est encore une fois fonction d'une culture, permet la visualisation. La reconnaissance de cette convention est implicite par les usagers de la presse illustrée, et elle constitue une sorte de « règle métacommunicationnelle » inconsciente, sans laquelle la transmission et le partage d'un « regard photographique » ne pourrait pas être compris. On peut alors affirmer que, pour comprendre la « communication photographique », la prise en compte d'un contexte de

¹³² *Idem*, p. 49.

¹³³ *Idem*, p. 51.

¹³⁴ *Idem*, p. 105.

¹³⁵ *On peut dire, en premier lieu, que l'éducation du Quattrocento accordait une valeur exceptionnelle à certaines techniques mathématiques, les techniques de mesure et la règle de trois. Ces gens ne savaient pas plus de mathématiques que nous, et la plupart d'entre eux en savaient plutôt moins. Mais ils connaissaient parfaitement leur secteur spécialisé, l'utilisaient pour traiter des affaires importantes plus souvent que nous, ... ; c'était une partie relativement plus importante qu'aujourd'hui de la culture conventionnelle. En second lieu, cette spécialisation constituait une disposition à aborder l'expérience visuelle, qu'il s'agisse ou non de tableaux, d'une façon particulière ; à être attentif à la structure des formes complexes comme combinaisons de corps géométriques réguliers et d'intervalles susceptibles d'être organisés en séries. Parce qu'ils étaient entraînés à manipuler des fractions et à analyser le volume et la superficie de corps composés, ils étaient sensibles aux tableaux portant la trace de processus analogues. En troisième lieu enfin, il y a une certaine continuité entre les aptitudes mathématiques utilisées par les gens de commerce et celles qui sont utilisées par le peintre pour produire la proportionnalité picturale et la rigoureuse solidité qui nous impressionnent tant aujourd'hui (Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, op. cit., p. 150 et p. 153).*

perception est nécessaire. Ce contexte de perception est celui du spectateur, mais aussi « le contexte intersubjectif » que partagent les partenaires de la communication.¹³⁶

Tous ces différents contextes (qui ne sont qu'artificiellement séparables) interagissent les uns avec les autres : les différents reportages publiés par la presse déterminent à leur tour un « contexte visuel et médiatique » pour les photographes. Ces différents contextes permettent également de distinguer différents niveaux auxquels se situent les interactions responsables de la production du sens des reportages photographiques. Parmi ces niveaux, le niveau visuel est sous-tendu par le dispositif d'un regard photographique. Celui-ci joue ici le rôle d'un fil conducteur, sinon d'un cadre englobant, puisqu'il concerne aussi bien la prise de vue que la réception des images publiées et permet, de façon claire, de montrer la continuité entre ces deux contextes.

4.2.3 – Les regards photographiques comme expériences situées

Tout regard photographique qui se développe lors d'un reportage de presse est une expérience située. Nous partons du principe que toute expérience admet une situation comme corrélat.¹³⁷ Dès lors, on peut chercher à développer une approche où chaque regard photographique, considéré comme expérience spécifique, émerge d'une situation. Comme le fait remarquer Jean-Manuel Dequeiroz, il convient tout d'abord de distinguer une situation des conditions qui constituent un environnement : *celle-ci n'est pas constituée par l'ensemble des conditions objectives d'un environnement, mais par ces seuls éléments du monde qui, pour des gens agissant ici et maintenant, sont pertinents. Elle résulte d'une sélection pragmatique, fonction de problèmes à résoudre.*¹³⁸ Afin d'être identifiée, une situation doit pouvoir être identifiée comme un « cadre ». Erving Goffman a ainsi précisé que des « cadres » permettent la

¹³⁶ *L'unité qu'il convient d'analyser est non pas telle image isolée ou partie d'elle, ou tel signe à l'intérieur d'elle, qu'il soit connotatif ou dénotatif, mais l'occurrence particulière d'une image en tant qu'agir communicationnel incluant un émetteur (parfois une hiérarchie de plusieurs individus), c'est-à-dire telle photographie sous sa forme concrète, à l'instant et dans les circonstances dans lesquelles elle est vue par un spectateur. A cette unité seule on peut attribuer un sens qui alors ne dépend pas uniquement de l'objet concret mais aussi du contexte dans lequel il est perçu et, de manière essentielle, de ce qu'on appelle le contexte intersubjectif, c'est-à-dire l'ensemble des présupposés que partagent les partenaires de la communication sur le monde et mutuellement sur eux-mêmes* (Maurice Vouga, *op. cit.*, p. 45).

¹³⁷ *Toute expérience (...) a lieu en connexion avec un « tout contextuel » qu'on peut nommer situation. Une situation est un champ d'activité défini par l'interaction d'un organisme et de son environnement* (J. Dewey, 1993, p. 66 ; cité par G. Garreta, « Situation et Objectivité », in *Raisons Pratiques, op. cit.*, p. 37). Cf. aussi notre introduction générale et la présentation des théories de « l'action située ».

¹³⁸ J. M. Dequeiroz, *op. cit.*, p. 58.

compréhension de l'expérience¹³⁹ et que différentes opérations de cadrage/décadrage sont nécessaires pour les participants qui sont engagés dans une activité commune. La notion de « cadres d'expérience »¹⁴⁰, que l'on trouve chez Erving Goffman, peut ainsi nous servir d'outil méthodologique, afin de ne pas limiter les « cadres » de la photographie au cadre de l'image : ce n'est pas seulement en termes visuels que le « regard photographique » est cadré ; le « regard photographique » est aussi orienté par des cadres institutionnels et culturels.

Avec George Herbert Mead, la notion de situation renvoie plus généralement à la notion d'« acte social » et le rapport à la situation est pensé comme le déploiement d'un processus.¹⁴¹ L'expérience de l'acteur est ainsi mise en relation avec la totalité de son existence. Si un regard photographique est bien une pratique située, il nous semble qu'il est également un « acte social » : le regard du photographe et sa démarche d'enquête valent au-delà du présent et prennent leur valeur dans la conscience qui l'accompagne -- d'être le représentant d'une société et de ne pas accomplir un acte isolé (qui serait simplement une réaction face à un stimulus). Le photographe appréhende ainsi son environnement à partir d'une « perspective ». *Aucune situation n'est indépendante d'une perspective. La perspective a pour point de référence le « ici et maintenant » de l'organisme agissant.*¹⁴² Pour George Herbert Mead, *chaque individu définit indexicalement une perspective différente de toutes les autres. Mais cela n'entraîne pas un subjectivisme irréductible : car deux individus peuvent partager une même perspective, et de façon générale une perspective commune, la*

¹³⁹ Toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements – du moins ceux qui ont un caractère social – et notre propre engagement subjectif. Le terme de « cadre » désigne ces éléments de base. L'expression « analyse de cadres » est, de ce point de vue, un mot d'ordre pour l'étude de l'organisation de l'expérience (E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991, p. 19).

¹⁴⁰ Avec Erving Goffman, on peut considérer que toute expérience, toute activité, toute situation sociale peut se prêter à plusieurs « versions », à plusieurs « cadrages » ; ceux-ci entretiennent des rapports les uns avec les autres, renvoient les uns aux autres, servent de « modèle » les uns pour les autres (...) Toute expérience humaine renvoie, selon Goffman, à un cadre donné, généralement partagé par toutes les personnes en présence ; ce cadre oriente leurs perceptions de la situation ainsi que les comportements qu'elles adoptent par rapport à elle (J. Nizet et N. Rigaux, *La sociologie de Erving Goffman*, Paris, La découverte, 2005, pp. 64-65).

¹⁴¹ Mead tend à identifier la notion de situation avec le concept d'« acte » ou d'« acte social ». L'acte, pour Mead, ne renvoie pas à l'action isolée (geste, mouvement, parole) d'un individu considéré isolément. L'acte est construit comme l'unité minimale de contexte transactionnel dans le cadre duquel des individus accomplissent une tâche, résolvent un problème, mènent une activité visant à maintenir ou rétablir une relation les liant. On ne peut réduire l'acte au mécanisme stimulus-réponse (...) L'acte auquel se réfère généralement Mead est l'acte accompli par des individus vivant en groupe, c'est-à-dire l'acte social, marqué par l'interaction et la coopération (...) L'acte, de façon générale, est l'unité minimale d'analyse du comportement humain ; il est également l'unité minimale d'« existence ». Une conduite, un geste, un objet n'ont de sens et d'existence qu'au sein d'un acte, d'une situation étendue dans le temps et qui redéfinit en permanence un passé et un futur. (G. Garreta, *op. cit.*, p. 47).

¹⁴² Mead est convaincu que la théorie de la relativité a définitivement rendu obsolète l'idée d'objets ou d'événements définis de façon univoque, indépendamment de tout point de vue. Un objet est toujours défini/perçu par rapport à d'autres objets, dans le cadre d'une perspective (*Idem*, p. 55).

*perspective du groupe, est impliquée dans la plupart des perspectives individuelles.*¹⁴³ Et, selon lui, on peut aller jusqu'à penser qu'*une perspective individuelle (ne serait-ce qu'une perspective visuelle) n'est jamais indépendante de la communauté dans laquelle l'organisme ou l'individu s'est constitué comme en « soi ».*¹⁴⁴ *L'individu social est déjà dans une perspective qui appartient à la communauté au sein de laquelle son soi a émergé (...) La perspective de l'individu est par conséquent celle de l'acte social – un acte qui inclut l'acte individuel mais s'étend au-delà de ce dernier.*¹⁴⁵

Nous proposons de décrire tout « regard photographique » comme une « enquête » au sens de John Dewey. Pour celui-ci, l'enquête s'enracine dans une situation. Il entreprend ainsi *d'élucider les conditions et les modalités de l'organisation de l'expérience, quel qu'en soit le domaine, et de montrer comment l'« enquête » y intervient comme « processus continu » d'établissement et de résolution de situations particulières.*¹⁴⁶ Un regard photographique, d'un point de vue synchronique, peut alors être envisagé comme un processus qui s'adapte à des circonstances et interagit avec la situation¹⁴⁷, sous la forme d'une enquête.¹⁴⁸ Cette approche de l'activité située comme « enquête » nous permet de penser chaque regard photographique comme une activité non essentiellement subjective, mais se développant bien plus dans l'espace (ou la situation) de la rencontre du photographe avec les éléments présents dans son domaine d'action (comme des éléments culturels ou médiatiques). C'est, au-delà, toute une « logique des situations »¹⁴⁹ que nous voudrions appliquer aux regards photographiques.

¹⁴³ *Deux individus peuvent se trouver dans des situations similaires et donc partager la même perspective eu égard à ces situations (Ibidem).*

¹⁴⁴ *Idem*, p. 56.

¹⁴⁵ George Herbert Mead, 1938, p. 152. Cité par G. Garreta, *ibidem*.

¹⁴⁶ G. Garreta, *ibidem*.

¹⁴⁷ *Dewey préfère caractériser l'expérience et l'activité comme « transaction » plutôt que comme interaction, ce dernier terme évoquant encore trop une polarité irréductible entre un sujet et un objet ou un contenant indépendant (Ibidem).*

¹⁴⁸ *Une grande partie de l'activité prend la forme de l'enquête, ce qu'il ne faut pas entendre en un sens intellectualiste ou mentaliste. L'enquête est la mise en œuvre de schèmes d'opérations visant à résoudre des problèmes qui rompent (ou pourraient rompre) la continuité de l'expérience de l'organisme dans son environnement (...) L'enquête est fondamentalement un concept naturaliste et non cognitif. Elle est en relation interne avec le concept de situation : une enquête se définit pour Dewey comme un processus transformant une situation indéterminée en une situation déterminée, stabilisée (Ibidem).*

¹⁴⁹ *Cf. en particulier La logique des situations, op. cit.. Cf. l'article de Louis Quéré, « la situation toujours négligée ? », op. cit.*

4.3 – Une dynamique anthropologique

Une approche phénoménologique des regards photographiques semble nécessaire, afin de les envisager comme des expériences intentionnelles et situées. Une telle approche semble possible à partir des derniers textes de Maurice Merleau-Ponty. En effet, notamment avec *Le Visible et l'invisible* et *L'Oeil et l'esprit*, Merleau-Ponty développe une description phénoménologique du regard, qui entend être fidèle à son expérience. Nous commencerons par une présentation synthétique des principes de cette approche phénoménologique du regard, avant d'examiner son intérêt et les problèmes qu'elle soulève pour une description phénoménologique des regards photographiques.

4.3.1 - Présentation de la « dernière » phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty (développée dans *Le Visible et l'invisible* et *L'œil et l'esprit*)

Dans ses ouvrages postérieurs à 1950, Maurice Merleau-Ponty renouvelle et radicalise son approche de l'expérience de la perception déjà engagée avec *La Phénoménologie de la perception*. Il insiste alors sur la nécessité de rompre avec une approche où la perception est comprise comme rencontre d'un sujet et d'un objet.¹⁵⁰ Il entend en effet décrire la perception comme un événement ni totalement subjectif (bien qu'il s'agisse d'une épreuve pour le sujet), ni totalement objectif (bien qu'il s'agisse de l'ouverture à une transcendance).¹⁵¹ Partant, c'est le processus même de l'actualisation de la perception qu'il entend mettre à jour. Merleau-Ponty remet ainsi en cause la tradition philosophique qui a fait de la perception *un mode de la pensée*¹⁵² et l'a assimilée à un acte objectivant opérant à partir de nulle part.¹⁵³ Cette reprise

¹⁵⁰ *Les problèmes posés dans Phénoménologie de la perception sont insolubles parce que j'y pars de la distinction « conscience » -- « objet »* (M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 253).

¹⁵¹ *Dans Le Visible et l'invisible, le but de Merleau-Ponty est de penser ensemble les traits apparemment contradictoires du sentir, de respecter toutes les dimensions de la foi perceptive en tant qu'elle est initiation au sens d'être de l'Être. Or, le sentir se caractérise par l'unité d'une épreuve subjective et d'une transcendance effective (...) le monde n'est pas autre que mon expérience et, pourtant (par là même), cette expérience n'est pas un événement strictement subjectif, elle m'initie au monde même, m'ouvre à ce qui la dépasse* (R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience, recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998, p. 26).

¹⁵² *Il faut que la pensée de la science – pensée de survol, pensée de l'objet en général – se replace dans un « il y a » préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert tels qu'ils sont dans notre vie* (M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 12). Et : *la vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être* (Idem, p. 81).

¹⁵³ Selon Descartes, la perception est en effet « une inspection de l'esprit ». Celle-ci se fait « hors-monde », puisque cette inspection de l'esprit ne tient pas compte des perspectives qui se livrent concrètement à un regard

du problème de la perception cherche à décrire la perception au plus près de ce qu'elle est dans l'existence, comme un processus situé dans le monde. L'événement de la perception en train de s'actualiser sera ainsi pensé à partir du corps voyant, qui est lui-même engagé dans le monde visible. *L'espace n'est plus celui dont parle la Dioptrique, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi.*¹⁵⁴ L'épaisseur du corps, la masse sensible qu'il est », fait que « c'est lui, et lui seul, parce qu'il est un être à deux dimensions, qui peut nous mener aux choses mêmes, qui ne sont pas elles-mêmes des êtres plats, mais des êtres en profondeur, inaccessibles à un sujet de survol, ouvertes à celui-là seul, s'il est possible, qui coexiste avec elles dans le même monde.¹⁵⁵ Radicalisant cette coexistence des choses et du corps voyant, Merleau-Ponty pense alors un fond commun de l'Être, une seule et même « chair », dont le corps voyant et le visible sont des parties : *Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il se voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps (...) La vision se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir.*¹⁵⁶ Et c'est à partir de ce fond commun de l'Être, que le corps du voyant partage avec les choses, que la vision surgit : *Le visible autour de nous semble reposer en lui-même. C'est comme si notre vision se formait en son cœur, ou comme s'il y avait de lui à nous une accointance aussi étroite que celle de la mer à la plage.*¹⁵⁷ Cette approche de l'événement de la perception à partir de la dimension du visible implique par conséquent une véritable réforme de l'entendement.¹⁵⁸ Comme le résume Renaud Barbaras, dans *Le Visible et l'invisible, le sensible est conçu en et pour lui-même,*

situé. Ainsi l'inspection de l'esprit se prononce de nulle part » et l'on peut parler d'une « épure de la réflexion cartésienne (J. Garelli, « voir ceci et voir selon », in M. Richir et E. Tassin (textes réunis par), Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences, Grenoble, Ed. Jérôme Millon, 1992, p. 83).

¹⁵⁴ J. Garelli, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁵ M. Merleau-Ponty, *le Visible et l'invisible*, p. 179.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 19.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 173.

¹⁵⁸ *Le monde vu n'est pas « dans » mon corps, et mon corps n'est pas « dans » le monde visible à titre ultime : chair appliquée à une chair, le monde ne l'entoure ni n'est entouré par elle. Participation et apparemment au visible, la vision ne l'enveloppe ni n'est enveloppée définitivement. La pellicule superficielle du visible n'est que pour ma vision et pour mon corps. Mais la profondeur sous cette surface contient mon corps et contient donc ma vision. Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre (Idem, p. 182).*

comme doué d'un sens originaire et original, c'est-à-dire comme ce qui est irréductible à nos catégories héritées et nous contraint donc à en définir de nouvelles. Alors que, auparavant, le sensible était implicitement saisi comme procédant de la rencontre d'un sujet sentant et d'une nature, il est maintenant compris comme une dimension première dont dérive, comme sa possibilité propre, la dualité de la conscience et de l'objet. Le sensible (...) nomme le plan ultime où doivent se concilier l'identité et la différence du sentant et du senti, et les exigences de l'expérience et celles de la pensée.¹⁵⁹ Dès lors, le sujet conscient n'est plus à l'origine de la vision, mais se constitue également à partir de ce fond commun de l'Être : la subjectivité comme telle est une dimension dérivée : elle ne conditionne pas mais suppose une apparition, qui renvoie elle-même à la visibilité intrinsèque de l'Être.¹⁶⁰ C'est la notion de « chair » qui permet à Merleau-Ponty de penser la « visibilité » comme autonome et absolument première.¹⁶¹ Merleau-Ponty parle ainsi d'une « prépossession du visible » : *le regard (...) enveloppe, palpe, épouse les choses visibles. Comme s'il était avec elles dans un rapport d'harmonie préétablie, comme s'il les savait avant de les savoir, il bouge à sa façon dans son style saccadé et impérieux, et pourtant les vues prises ne sont pas quelconques, je ne regarde pas un chaos, mais des choses, de sorte qu'on ne peut pas dire enfin si c'est lui ou si c'est elles qui commandent.*¹⁶² Comme le précise encore Renaud Barbaras, dans *Le Visible et l'invisible*, Merleau-Ponty ne réfère plus l'expérience du sentir à un sujet sentant, même conçu comme être au monde, mais à une sensibilité ou visibilité intrinsèque de l'Être : *il n'y a de vision possible que si l'Être se prête à cette vision, la devance en quelque sorte, sous la forme d'une visibilité en soi. Ce n'est plus la vie du sujet qui conduit l'Être à la visibilité, c'est au contraire la visibilité intrinsèque de l'Être qui porte en elle la possibilité de la subjectivité : le surgissement du voyant est synonyme d'accomplissement de la visibilité sous la forme d'une apparition déterminée.*¹⁶³ Dès lors, la perception est aussi comprise comme excédant la détermination d'un contenu perceptif : *voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit.*¹⁶⁴ Il s'agit ainsi de distinguer un « voir selon » distinct du « voir ceci ».¹⁶⁵ Le « voir

¹⁵⁹ R. Barbaras, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 26.

¹⁶¹ *L'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication (...) L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair* (M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 178).

¹⁶² *Idem*, p. 175.

¹⁶³ R. Barbaras, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁴ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 300.

¹⁶⁵ Dans l'article de J. Garelli, « voir ceci » désigne l'acte thétiq, positionnel, thématique, objectivant » (ou encore « la vision d'un objet déterminé par un sujet percevant ») à quoi on peut opposer un « voir selon » qui

selon » peut alors être compris comme une attention au voir lui-même¹⁶⁶ plus que comme la détermination d'une représentation par la vision : *Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde.*¹⁶⁷ Ainsi, la vision ouvre sur des relations d'empiètement : *voir, ce n'est pas se représenter une chose aux contours définis, constituer un objet sur fond d'extériorité, c'est au contraire empiéter sur cette extériorité du sein même de ce qui vient la limiter, c'est s'initier à une absence qui est présence comme telle au cœur de ce qui est vu.*¹⁶⁸ Le visible comporte en effet toujours aussi pour Merleau-Ponty une dimension d'invisibilité. Cette dimension ne doit pas être comprise comme une dimension susceptible de devenir visible, mais bien comme une dimension qui dépasse le visible et qui est unie à lui¹⁶⁹ : *c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité.*¹⁷⁰ Il y a ainsi un échange subtil entre le visible et l'invisible inscrit dans la chair du monde. Mais, comme le souligne Jacques Garelli, cette situation ne peut se comprendre que si on abandonne *les rapports traditionnels entre intériorité subjective et extériorité relevant de l'ordre de l'en soi.*¹⁷¹ Dans ce monde pré-objectif de la vision, les choses sont bien plus dans des rapports *d'empilement, de prolifération, d'empiètement, de promiscuité, perpétuelle prégnance (...), essence brute et existence brute, qui sont les ventres et les nœuds de la même vibration ontologique.*¹⁷² Déjà dans ses cours au Collège de France de 1952-1953, Maurice Merleau-Ponty soulignait que toute chose individuée devait être intégrée à *une constellation, à la fois temporalisatrice,*

« ne pose aucun objet à voir, mais postule sans la nommer une attitude à l'égard d'un quelque chose qui pourrait se révéler primordial, sans relever pour autant de l'ordre des choses individuées à inspecter.

¹⁶⁶ Selon J. Garelli, le premier acte de voir (« voir ceci ») se pose comme transitif, *laisse entendre qu'il peut être déterminé par l'objet de sa vue, explicité en sa généralité par le pronom démonstratif : ceci*, alors que le second acte de voir (« voir selon ») apparaît comme « intransitif », *poussant même son intransitivité jusqu'à ne pas mentionner ce qui est vu ; on peut dès lors se demander si la mise hors circuit de l'objet de vision ne suggère pas que ce qui est vu (...) n'est pas l'acte de vision lui-même, dans sa globalité* (J. Garelli, *op. cit.*, p. 80).

¹⁶⁷ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 17.

¹⁶⁸ R. Barbaras, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁹ *En tant qu'il se transcende lui-même et est en quelque sorte plus vaste que lui-même, le visible comporte une dimension de réserve ou de retrait, une invisibilité qui recouvre le fait que, se transcendant lui-même, il demeure en quelque sorte en-deçà de lui-même (...) le visible se dépasse vers une profondeur (...) il est présentation d'un imprésentable, mais il est en même temps retenu dans cette profondeur qu'il exhibe de sorte qu'aucune vision n'accède à la plénitude, que toute vision comporte une indétermination de principe, bref demeure non-vision* (*Idem*, p. 27).

¹⁷⁰ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 300.

¹⁷¹ J. Garelli, *op. cit.*, p. 91.

¹⁷² M. Merleau-Ponty, *le visible et l'invisible*, p. 154. Dans « le philosophe et son ombre », Merleau-Ponty précise aussi : *les choses sont là, non plus seulement, comme dans la perspective de la Renaissance, selon leur apparence projective et selon l'exigence du panorama, mais au contraire debout, insistantes, écorchant le regard de leurs arrêtes, chacune revendiquant une présence absolue qui est impossible avec celle des autres, et qu'elles ont pourtant toutes ensemble, en vertu d'un sens de configuration dont le « sens théorique » ne nous donne pas idée (...) Ce renouveau du monde est aussi renouveau de l'esprit, redécouverte de l'esprit brut qui n'est apprivoisé par aucune des cultures, auquel il est demandé de créer à nouveau la culture* (M. Merleau-Ponty, *Signes*, *op. cit.*, p. 225).

*spatialisante et signifiante plus vaste, qui requiert une conception renouvelée du monde et de l'entendement*¹⁷³ : *Nous nous sommes proposé de montrer au contraire [c'est-à-dire, par opposition à l'attitude déterminante de style objectivant] que le philosophe apprend à connaître, au contact de la perception, un rapport avec l'être qui rend nécessaire et qui rend possible une nouvelle analyse de l'entendement. Car le sens d'une chose perçue, s'il la distingue de toutes les autres, n'est pas encore isolé de la constellation où elle apparaît, il ne se prononce que comme un certain écart à l'égard du niveau d'espace et de temps, de mobilité et en général de signification où nous sommes établis, il n'est donné que comme une déformation, mais systématique, de notre univers d'expérience, sans que nous puissions encore en nommer le principe. Toute perception n'est perception de quelque chose qu'en étant aussi relative imperception d'un horizon ou d'un fond, qu'elle implique, mais ne thématise pas.*¹⁷⁴ Selon Jacques Garelli, la description par Merleau-Ponty de l'événement effectif et situé de la vision doit conduire également à une compréhension de *la dimension de métastabilité du monde et du mode d'être des choses qui ne sont que phases de monde et processus de transduction individualisante en cours*¹⁷⁵ : le « ceci » de la perception perd le *tranchant incisif de son individualité objective absolue, sitôt qu'il est restitué à sa dimension relative de phase de monde en mouvement*¹⁷⁶ ; et on peut alors penser que la vision d'une chose qui surgit au sein du monde auquel j'appartiens *accomplit provisoirement mon être en une phase de vision, qui se révèle phase d'un monde sauvage se mondifiant selon l'opération du regard.*¹⁷⁷ Il s'agit bien ainsi, avec Maurice Merleau-Ponty, de penser *l'émergence d'une visibilité qui se prononce dans la chair du monde, en ses processus de différenciation (...) Le rouge ne peut être séparé ni du regard qui l'inspecte, ni de la configuration préindividuelle du monde (l'ordre de la rougeur) d'où il surgit par individuations progressives, sans pour cela se fixer en une réalité identique à soi définitivement stabilisée.*¹⁷⁸ Ainsi, la co-existence de l'homme et des choses en un lieu barbare et sauvage¹⁷⁹ renvoie à *une métastabilité tourbillonnaire du monde dont les hommes creusent les remous mobiles et changeants, n'étant que processus d'individuations provisoires et précaires ; le monde les traversant, les*

¹⁷³ J. Garelli, *op. cit.*, p. 82.

¹⁷⁴ M. Merleau-Ponty, Résumé du cours du Jeudi de l'année 1952-1953 du Collège de France, intitulé « Le monde sensible et le monde de l'expression », Paris, Gallimard, 1968 ; cité par J. Garelli, *op. cit.*, p. 82.

¹⁷⁵ J. Garelli, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷⁶ J. Garelli, *op. Cit.*, p. 82.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 85.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 87.

¹⁷⁹ *L'homme et les choses co-appartiennent à la chair du monde à laquelle ils sont liés inextricablement en un lieu barbare et sauvage, où les choses surgissent par empiètement et différenciation (Idem, p. 93).*

*métamorphosant sans cesse, pour les déposer bon an mal an dans ses limons.*¹⁸⁰ Cette approche remet ainsi en cause la notion même d'individu : en particulier, il faut soutenir que *l'individu dans sa singularité et son identité à soi n'est plus mesure de l'être, qu'il s'agisse du sujet de la philosophie classique ou de la chose individuée. Il n'est que prélèvement et phase provisoire saisie et fixée à partir d'une même vibration ontologique qui le traverse en même temps qu'elle le fait irradier au-delà de son identité et de son altérité à l'égard des choses au contact desquelles l'individu s'accomplit sans pour autant s'achever en elles.*¹⁸¹ Enfin, cette description de l'« émergence d'une visibilité » est particulièrement développée par Maurice Merleau-Ponty à propos de l'expérience du « regard du peintre » : *le peintre, quel qu'il soit, pendant qu'il peint, pratique une théorie magique de la vision. Il lui faut bien admettre que les choses passent en lui ou que, selon le dilemme sarcastique de Malebranche, l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance (...) Il lui faut bien avouer, comme dit un philosophe, que la vision est miroir ou concentration de l'univers (...) enfin que la même chose est là-bas au cœur du monde et ici au cœur de la vision.*¹⁸² Le regard du peintre est en effet fondamentalement interrogation : se portant au-dehors de soi, il demande (par exemple) à la montagne *de dévoiler les moyens rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne sous ses yeux.*¹⁸³ Le regard du peintre est ensuite uni à la main et au geste de peindre. Le tableau qui en résulte est alors *de l'imaginaire et de la transcendance incarnés, c'est-à-dire, moyens de voir le monde autant que monde à voir.*¹⁸⁴ Comme le souligne Maurice Merleau-Ponty, *la vision du peintre n'est plus regard sur un dehors, relation « physique-optique » seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord « autofiguratif » ; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant « spectacle de rien », en crevant « la peau des choses » pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde.*¹⁸⁵ Complété par l'acte de peindre (qui est ici son corrélat corporel en quelque sorte), le regard du peintre est ainsi le lieu même d'une expérience exemplaire de cette *situation de participation et de réciprocité entre l'individualité voyante et le monde sur lequel elle s'ouvre*¹⁸⁶ qui, au-delà

¹⁸⁰ *Idem*, p. 94.

¹⁸¹ *Idem*, p. 95.

¹⁸² M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 27

¹⁸³ *Idem*, p. 28.

¹⁸⁴ J. Garelli, op. cit., p. 91.

¹⁸⁵ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 69.

¹⁸⁶ J. Garelli, op. cit., p. 95.

d'un dualisme, est ainsi toujours « émergence d'une visibilité » à partir de l'engagement dans le monde sensible.

4.3.2 – Intérêt et limites de la phénoménologie de Merleau-Ponty pour la description des regards photographiques

L'intérêt principal de cette approche phénoménologique pour notre étude semble d'abord consister en cela que les regards sont resitués dans le monde et mis en relation avec une visibilité plus générale, qui les sous-tend et les rend possibles. Comme le note Renaud Barbaras, *le surgissement du voyant est synonyme d'accomplissement de la visibilité sous la forme d'une apparition déterminée*.¹⁸⁷ De même, il semble possible de souligner que l'image photographique surgit au regard d'un photographe et qu'elle prend nécessairement la forme d'une « apparition déterminée » sur fond d'une visibilité généralisée. Les regards photographiques, parce qu'ils choisissent et sélectionnent des vues, identifient d'abord des configurations selon un « voir ceci », mais, par là-même, restent aussi, à chaque fois, *relative imperception d'un horizon ou d'un fond, qu'elle implique, mais ne thématise pas*.¹⁸⁸ Les regards photographiques semblent aussi impliquer des corps voyants, qui sont eux-mêmes engagés dans le monde visible. « Projetés » vers le monde extérieur, les regards photographiques nécessitent également un abandon de l'opposition entre l'intériorité subjective et l'extériorité du monde, que l'on schématise *a posteriori* pour expliquer « l'acte photographique », mais qui ne tient pas compte de l'expérience effective des regards photographiques. Enfin, la dimension d'« invisibilité » associée à cette visibilité primordiale semble aussi pouvoir désigner le rapport à un invisible qui se joue dans l'activité photographique du cadrage, et qui ne se limite pas à ce qui est exclu du cadre. On peut en effet penser que les regards photographiques, d'emblée tournés vers des images, ratent le plus souvent ce qu'ils veulent voir. *Ce que l'on voit dans la photo est marqué fondamentalement par une déception puisque ce que l'on y regarde n'est jamais ce que l'on voudrait y voir*.¹⁸⁹

Il convient de remarquer cependant que Maurice Merleau-Ponty avait une autre approche de la photographie, qu'il considérait en général : celle-ci lui apparaît en effet avant tout comme une pure projection géométrique et est pour lui une production trahissant le vrai

¹⁸⁷ R. Barbaras, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁸ M. Merleau-Ponty, cité par J. Garelli, *op. cit.*, p. 82.

¹⁸⁹ G. Wajemann, in C. Bruni (dir.), *Pour la photographie*, t. III, « la vision non-photographique », Sammeron, GERMS, 1990, p. 129.

phénomène.¹⁹⁰ Son approche phénoménologique du regard semble ainsi davantage applicable à l'expérience visuelle du peintre, où aucun instrument technologique ne vient s'interposer entre lui et le monde. Ce n'est pas non plus un hasard s'il prend Paul Cézanne comme figure exemplaire du peintre : comme nous l'avons vu, ce peintre déconstruit les conventions perspectivistes, en privilégiant l'immersion dans une visibilité, la restitution d'une vibration au cœur des phénomènes, plus que la position d'un sujet connaissant face au monde et auteur d'une représentation de celui-ci. Le regard du peintre se fait ainsi structure d'échange avec le monde, plus que support ou vecteur d'une perception de celui-ci.

Il n'est pas sûr enfin qu'il soit nécessaire de faire appel à une phénoménologie afin de décrire le fonctionnement des regards photographiques : il y a peut-être, au fondement de l'acte photographique, *plus qu'une foi* [perceptive], *un véritable savoir photographique spontané qu'il faut décrire*.¹⁹¹ Selon François Laruelle, si « l'acte photographique » est bien ancré dans le corps propre du photographe, il s'agit plus d'une « posture » que d'une position de celui-ci face au Monde.¹⁹² La photographie ne se définit pas d'abord par un rapport perceptif face au Monde, mais par une *expérience indivise, vécue comme force (de) vision non-positionnelle (de) soi*.¹⁹³ Il convient ainsi de penser que la photographie ne se réduit pas à la détermination d'un « point de vue » : *le photographe ne se jette pas au Monde, il se replace d'abord en son corps comme dans une posture, et renonce à toute intentionnalité corporelle ou psychique*.¹⁹⁴ En effet, la « posture photographique » détermine davantage une distanciation par rapport au monde : *elle consiste moins à se situer par rapport à lui, à reculer, revenir à lui et le survoler, qu'à s'en abstraire définitivement, à s'en reconnaître d'emblée lointain, (...) à le prendre comme simple appui ou occasion pour viser autre chose dont nous ne savons pas encore ce que c'est*.¹⁹⁵ La notion de « posture » lui permet ainsi d'envisager le corps du photographe comme *celui qui concentre en lui une force-(de)-vision indivise et précisément non-intentionnelle*.¹⁹⁶ Ce terme de « posture » signifie alors : *prendre appui en soi, se tenir dans sa propre immanence, être à son poste plutôt que dans une position relative au « motif »*. *S'il y a*

¹⁹⁰ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 80.

¹⁹¹ F. Laruelle, in C. Bruni (dir.), *Pour la photographie*, tome III, op. cit., p. 200.

¹⁹² *Il n'est pas sûr que la photographie soit position ou prise de position envers le Monde, décision de position envers l'objet ou le motif. Avant que l'œil, la main, le tronc y soient impliqués, peut-être est-ce du fond le plus obscur et le plus irréfléchi du corps que l'acte photographique prend son départ. Non du corps – organe ou support d'organe, du corps substance – mais depuis un corps absolument sans organes, depuis une posture plutôt qu'une position* (Idem, p. 202).

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

*une pensée photographique, elle est –d’abord- de l’ordre de l’épreuve de soi naïve plutôt que de la décision, de l’auto-impression plutôt que de l’expression, de l’inhérence (à) soi du corps plutôt que de l’être-au-Monde. Pensée qui prend appui dans plutôt que sur une base corporelle.*¹⁹⁷ A l’écart de toute philosophie empiriste, qui envisage la photographie à partir du Monde, de l’objet perçu, de l’appareil photographique et du sujet percevant, les notions de « posture photographique » et de « force de vision » permettent d’envisager, selon François Laruelle, une *authentique pensée photographique : c’est-à-dire, au-delà de la composante technologique et de la production d’images, un certain rapport spécifique au réel et qui se sait lui-même comme tel.*¹⁹⁸ Dès lors, *on n’interpréterait plus la photographie comme un savoir qui redouble le Monde, mais comme au contraire une technique qui simule la science, une forme de savoir qui représente une tentative d’insertion de la science sous des conditions d’existence du Monde et surtout de la perception : un mixte de science et de perception assuré par une technologie. Pour comprendre la photographie, il faudrait de toute façon cesser de prendre la perception et l’être-au-Monde comme paradigme et prendre l’expérience scientifique du Monde pour guide.*¹⁹⁹

Il convient dès lors de rechercher d’autres approches méthodologiques nous permettant de considérer les regards photographiques comme des activités dynamiques situées. Nous retiendrons cependant de cette étude de la phénoménologie de Merleau-Ponty la nécessité d’échapper au clivage entre la subjectivité et le monde perçu, afin de se situer au niveau plus général de la constitution des regards à partir de la visibilité. Chaque regard peut ainsi être décrit comme un processus sans qu’il soit nécessaire de le lier à un sujet percevant.

4.4 – Les regards photographiques comme processus transindividuels

La philosophie de l’individuation développée par Gilbert Simondon peut nous aider à penser le processus des regards photographiques dans leur dynamisme et indépendamment du clivage entre un sujet et un objet, qui réduit sa réalité aux « regards des photographes ». En effet, au contraire de la tradition, qui pense presque toujours l’individuation de l’être à partir de l’être

¹⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁹⁸ *Idem*, p. 199.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 201.

déjà individué, il s'efforce de penser l'être *dans l'écart qui le sépare de l'être individué.*²⁰⁰ Et, pensé comme n'étant pas *un*, mais source de tous les individus, en cela qu'il précède tout individu, l'être est désigné par lui comme « préindividuel ». L'important est de mettre l'accent et de donner toute sa réalité à *l'opération de constitution de l'individu, ou encore l'individuation comme processus.*²⁰¹ L'exigence première de sa philosophie est donc de *chercher à connaître l'individu à travers l'individuation plutôt que l'individuation à partir de l'individu.*²⁰² Et Murielle Combes de préciser : *l'individu n'est donc ni la source ni le terme de la recherche, mais seulement le résultat d'une opération d'individuation. C'est pourquoi la genèse de l'individu ne demeure une question pour la philosophie qu'en tant que moment d'un devenir qui l'emporte, le devenir de l'être (...)* La démarche de Simondon, qui consiste à *saisir la genèse des individus au sein de l'opération d'individuation où elle se déroule, substitue à la traditionnelle ontologie une ontogenèse.*²⁰³ L'être préindividuel doit alors être pensé comme *plus qu'unité et plus qu'identité.*²⁰⁴ Cette conception s'explique à partir de la réserve d'être qui porte l'être à s'individuer : *parce que l'être contient du potentiel, parce que tout ce qui existe avec une réserve de devenir, la non-identité à soi de l'être doit se dire plus qu'identité. En ce sens, l'être est comme en excès sur lui-même.*²⁰⁵ Reprenant à la thermodynamique la notion de « métastabilité » (permettant de décrire, pour un système, un équilibre que la moindre modification des paramètres du système suffit à rompre), Gilbert Simondon propose de comprendre l'être préindividuel comme chargé d'énergie, ou encore comme un *système métastable chargé de potentiel.*²⁰⁶ En effet, *bien qu'existant en acte au sein du système, cette énergie est dite potentielle car elle nécessite pour se structurer, c'est-à-dire pour s'actualiser selon les structures, une transformation du système. L'être préindividuel et, d'une manière générale, tout système qui se trouve dans un état métastable, recèle des potentiels qui, parce qu'ils appartiennent à des dimensions hétérogènes de l'être, sont incompatibles. C'est pourquoi il ne peut se perpétuer qu'en se déphasant. La notion de déphasage, qui désigne en thermodynamique le changement d'état d'un système, devient dans la philosophie de Simondon le nom du devenir. L'être est devenir, et il devient selon des phases. Mais le déphasage est premier par rapport aux phases, qui résultent de lui.*²⁰⁷ De plus, le passage à une nouvelle phase (ou encore tout surgissement d'individu au sein de

²⁰⁰ M. Combes, *Simondon, Individu et collectivité*, Paris, PUF, 1999, p. 9.

²⁰¹ *Ibidem.*

²⁰² G. Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1964, p. 22.

²⁰³ M. Combes, *op. cit.*, p. 9.

²⁰⁴ G. Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique, op. cit.*, p. 30.

²⁰⁵ M. Combes, *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁶ *Idem*, p. 13.

²⁰⁷ *Idem*, p. 11.

l'être préindividuel²⁰⁸) correspond à *la résolution d'une tension entre des potentiels appartenant à des ordres de grandeur auparavant séparés et à un milieu de même niveau d'être que lui.*²⁰⁹ En effet, l'opération d'individuation engendre, en même temps que l'individu, un milieu qui est son complément. Et dès lors, l'individu *doit être envisagé comme le résultat seulement partiel de l'opération qui lui a donné le jour.*²¹⁰ L'individuation conduit également à considérer l'individu comme indissociable du milieu dans lequel il s'individualise : *ce que l'individuation fait apparaître n'est pas seulement l'individu mais le couple individu-milieu.*²¹¹ Plus précisément, c'est l'individuation qui fait apparaître, en structurant l'être, à la fois l'individu et le milieu. Dès lors, l'être doit être pensé non comme substance, mais comme être en relation : *c'est l'être comme relation qui est premier et qui doit être pris comme principe.*²¹² C'est ainsi la relation qui permet à l'être d'exister, d'être *système tendu, sursaturé, au-dessus du niveau de l'unité, ne consistant pas seulement en lui-même.*²¹³ Et l'être préindividuel transporte ainsi avec lui *une certaine charge associée de réalité préindividuelle, animée par tous les potentiels qui la caractérisent.*²¹⁴ L'individuation de l'être peut aussi être saisie à différents niveaux : l'individuation vitale (que le vivant conserve en lui de façon permanente), puis l'individuation psychique et l'individuation collective. Selon notre auteur, *le psychisme est poursuite de l'individuation vitale chez un être qui, pour résoudre sa propre problématique, est obligé d'intervenir lui-même comme élément du problème par son action, comme sujet.*²¹⁵ Pensée comme la résolution de tensions, l'individuation psychique est cependant insuffisante et appelle l'individuation collective : *l'être psychique ne peut résoudre en lui-même sa propre problématique ; sa charge de réalité préindividuelle, en même temps qu'elle s'individue comme être psychique qui dépasse les limites du vivant individué et incorpore le vivant dans un système du monde et du sujet, permet la participation sous forme de condition d'individuation du collectif.*²¹⁶ Ces deux individuations, psychique et collective, sont réciproques l'une par rapport à l'autre et permettent de définir la catégorie du « transindividuel ». Celle-ci *tend à rendre compte de l'unité systématique de l'individuation intérieure (psychique) et de l'individuation extérieure (collective). Le monde psycho-social du transindividuel n'est ni du social brut ni de*

²⁰⁸ *Idem*, p. 12.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, coll. « Res », 1989, p. 12.

²¹² *Idem*, p. 182.

²¹³ *Idem*, p. 13.

²¹⁴ *Idem*, p. 18.

²¹⁵ *Idem*, p. 19.

²¹⁶ *Ibidem*.

*l'interindividuel ; il suppose une véritable opération d'individuation à partir d'une réalité préindividuelle, associée aux individus et capable de constituer une nouvelle problématique ayant sa propre métastabilité.*²¹⁷ L'objet technique lui-même fait appel à la dimension du transindividuel. Etant une médiation entre l'individuel et le collectif, il est lui-même porteur de cette dimension transindividuelle : *par l'intermédiaire de l'objet technique se crée alors une relation interhumaine qui est le modèle de la transindividualité. On peut entendre par là une relation qui ne met pas les individus en rapport au moyen de leur individualité constituée les séparant les uns des autres, ni au moyen de ce qu'il y a d'identique en tout sujet humain, par exemple les formes a priori de la sensibilité, mais au moyen de cette charge de nature qui est conservée avec l'être individuel, et qui contient potentiels et virtualité.*²¹⁸ On peut ainsi dire que le transindividuel est avec l'individu, sans être totalement en lui : *L'individu n'est pas seulement individu, mais aussi réserve d'être encore impolarisée, disponible, en attente. Le transindividuel est avec l'individu, mais il n'est pas l'individu individué. Il est avec l'individu selon une relation plus primitive que l'appartenance, l'inhérence ou la relation d'extériorité.*²¹⁹ La réalité transindividuelle, ainsi comprise, *n'est ni d'origine sociale ni d'origine individuelle ; elle est déposée dans l'individu, portée par lui, mais elle ne lui appartient pas et ne fait pas partie de son système d'être comme individu.*²²⁰ Dès lors, la réalité transindividuelle est à disposition des individus et permet une communication entre eux : *Le transindividuel ne localise pas les individus : il les fait coïncider ; il fait communiquer les individus par les significations : ce sont les relations d'information qui sont primordiales, non les relations de solidarité, de différenciation fonctionnelle.*²²¹ Cette dimension transindividuelle nous permet d'appréhender les regards photographiques autrement que comme des opérations de mise en forme du réel par les individus-photographes, ou par les appareils photographiques : chaque regard photographique peut se comprendre à partir de potentiels « déposés dans l'individu » et le traversant. Partant, c'est la notion d'information qui doit être redéfinie, comme liée à la découverte d'une signification transindividuelle : *recevoir une information, c'est en fait, pour le sujet, opérer en lui-même une individuation qui crée le rapport collectif avec l'être dont provient le signal (...)* *Il n'y a pas de différence entre découvrir une signification et exister collectivement avec l'être par rapport auquel la signification est découverte, car la signification n'est pas de*

²¹⁷ *Ibidem.*

²¹⁸ *Idem*, p. 248.

²¹⁹ *Idem*, p. 193.

²²⁰ *Idem*, p. 193.

²²¹ *Idem*, p. 192.

*l'être mais entre les êtres, ou plutôt à travers les êtres : elle est transindividuelle.*²²² Par ailleurs, un regard photographique n'est pas réductible non plus à la seule utilisation d'une « forme photographique » socialement déterminée et applicable : *la société devant l'être individuel présente un réseau d'états et de rôles à travers lesquels la conduite individuelle doit passer.*²²³ La pensée opérative de Gilbert Simondon permet dès lors d'envisager la genèse même des regards photographiques en tant que processus dynamiques qui relie en quelque sorte plusieurs dimensions de la culture avec lesquelles l'individu est en inter-relation. Les regards photographiques se constitueraient ainsi en fonction des interactions entre les individus et les groupes, à partir desquelles peut s'expliquer, à chaque fois, l'apparition d'une « personnalité psycho-sociale », contemporaine de la genèse du groupe, qui, selon cet auteur, est aussi une individuation.²²⁴ Gilbert Simondon introduit la notion de « groupe d'intériorité » pour décrire cette réalité sociale à l'œuvre et en devenir.²²⁵ Selon cette conception, les personnalités elles-mêmes ne sont pas définies et constituées antérieurement à cette mise en relation constitutive du groupe, et le groupe n'apporte pas non plus à l'être individuel *une personnalité toute faite comme un manteau taillée d'avance*²²⁶ : *il faut partir de l'opération d'individuation du groupe, en laquelle les êtres individuels sont à la fois milieu et agents d'une syncrystallisation ; le groupe est une syncrystallisation de plusieurs êtres individuels, et c'est le résultat de cette syncrystallisation qui est la personnalité de groupe ; elle n'est pas introduite dans les individus par le groupe, car il faut que l'individu soit présent pour que cette opération se produise ; il ne faut pas seulement d'ailleurs que le groupe soit présent ; il faut aussi qu'il soit tendu et partiellement indéterminé, comme l'être pré-individuel avant l'individuation.*²²⁷

²²² *Idem*, p. 199.

²²³ *Idem*, p. 176.

²²⁴ *Ce ne sont pas des structures de personnalités antérieurement définies, constituées et toutes faites avant le moment où le groupe d'intériorité se constitue qui viennent à se rencontrer et à se recouvrir ; la personnalité psycho-sociale est contemporaine de la genèse du groupe, qui est une individuation* (*Idem*, p. 183).

²²⁵ En effet, selon Gilbert Simondon, *l'erreur des conceptions psycho-sociologiques traditionnelles consiste à prendre le groupe pour un agglomérat d'individus à la manière dont il existe des agglomérats d'individus dans les sciences (...)* ; en fait, le groupe d'intériorité (et tout groupe par rapport à lui-même existe dans la mesure où il est un groupe d'intériorité) est fait de la superposition des personnalités individuelles, et non de leur agglomération (...) ce recouvrement des personnalités individuelles dans le groupe d'intériorité joue un rôle de structure et de fonction auto-constitutive. Ce recouvrement est une individuation, la résolution d'un conflit, l'assomption de tensions conflictuelles en stabilité organique, structurale et fonctionnelle (*Idem*, p. 182).

²²⁶ *Idem*, p. 183.

²²⁷ *Ibidem*.

Conclusion

Notre étude des regards photographiques renouvelle tout d'abord l'approche communicationnelle de la photographie, qui est habituellement envisagée comme un média monolithique et unifié, à partir des caractéristiques générales et abstraites communes aux différents appareils de prise de vue (voire du schéma de fonctionnement de la *camera obscura*). Notre étude laisse au contraire apparaître qu'il existe, à chaque époque historique, une pluralité de dispositifs technologiques (à partir desquels se définissent des cadres de référence socio-technique) et qui sont unis à une diversité de pratiques et de discours. Chacun de ces « agencements » (au sens de Gilles Deleuze²²⁸) permet en réalité l'identification de plusieurs regards. Ceux-ci valent avant tout par les relations qu'ils favorisent, accompagnent ou auxquelles ils sont associés. Plus généralement, les regards photographiques sont envisageables en tant que pratiques communicationnelles, dans la mesure où ils renvoient *aux représentations que les hommes et les sociétés se font de leurs identités et de leurs modes de relations*.²²⁹ Les regards photographiques ne sont pas des modèles abstraits et théoriques, mais ils correspondent à la mise en œuvre de représentations et d'identités socialement pertinentes. Ainsi, au-delà de la relation courante de face à face entre le photographe et le sujet photographié, les regards se chargent de différentes valeurs communicationnelles, s'inscrivent de différentes façons dans le jeu des échanges sociaux et des représentations collectives. Les significations des regards sont également des constructions qui font intervenir une activité communicationnelle. D'une part, les intentions des photographes se développent et se comprennent à partir de références culturelles qu'ils sollicitent, et qui renouvellent à chaque fois les significations de l'activité photographique. D'autre part, ces regards s'inscrivent dans des relations de communication sociale qu'ils illustrent ou auxquelles ils participent. L'information impliquée dans les regards photographiques est d'abord conjonctive, car elle relie entre eux plusieurs éléments (techniques, discursifs, empiriques...) et permet à plusieurs dimensions de communiquer entre elles dans des agencements spécifiques. Au-delà d'une description de l'inscription sociale des pratiques photographiques, ce sont aussi des horizons axiologiques et communicationnels qui permettent d'identifier des régimes de visibilité différents (qui peuvent d'ailleurs co-habiter à une même époque et mobiliser parfois un même équipement technologique dans des visées différentes).

²²⁸ Rappelons que Gilles Deleuze désigne comme un « agencement » un objet dont on dit quelque chose et dont on se sert en même temps.

²²⁹ D. Wolton, « le moment de la communication », *Hermès*, n°38, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 10.

L'ensemble du dispositif technologique mobilisé par chaque regard photographique est indissociable de ses valorisations (qui peuvent être le fait des photographes²³⁰ ou de leur public). Ces valorisations sont elles-mêmes liées aux inscriptions concrètes d'activités photographiques différenciées dans des cadres socioculturels, qui complexifient les cadres de référence des regards photographiques.

Quelques exemples de regards photographiques montrent que les enjeux communicationnels peuvent se comprendre de différentes manières. Ces regards peuvent en effet s'inscrire dans les échanges sociaux selon différentes modalités :

- les regards photographiques des premiers photographes de studio du XIX e siècle soulignent, à travers des portraits posés et apprêtés, des représentations d'individus qui se rapportent à des attributs culturellement signifiants (présents dans le choix d'un décor ou d'accessoires). A travers sa représentation, chacun cherche ainsi à s'identifier à un groupe social. Cette relation apparaît comme étant avant tout une relation d'identification projective et illustre un processus de normalisation sociale des individus.
- Les regards photographiques développés par les photographes ethnographes avant 1914 s'inscrivent dans des rapports de domination politique et illustrent une position ethnocentriste à l'égard des autres cultures. L'autre est représenté en accord avec les préjugés coloniaux, qui construisent un « point de vue » idéologiquement signifiant. Cette relation est encadrée par un parti pris colonialiste et répond à une attente sociale, en même temps qu'il contribue à construire ce point de vue particulier. Cette relation apparaît surtout comme une relation fantasmée et insiste sur l'étrangeté des autres cultures.
- Les regards d'amateurs lors de l'apparition de la photographie instantanée à la fin du XIX e siècle (notamment avec les premiers boîtiers Kodak) développent des relations expérimentales avec le réel, que l'on cherche à prévoir, à saisir au vol. Cette relation

²³⁰ Les discours des photographes sur leurs propres pratiques constituent une source d'informations importante pour notre étude. Il convient cependant de distinguer des textes écrits par les photographes sur leur approche et leur conception de la photographie (comme c'est le cas pour Lazlo Moholy-Nagy avec *Peinture, Photographie, Film*, ou pour Henri Cartier-Bresson avec « l'instant décisif »), des textes où ils répondent à des journalistes ou à des critiques d'art (comme c'est le cas pour Hilla et Bernd Becher répondant aux questions de Jean-François Chevrier), ou encore des textes rédigés par des critiques à propos de photographes (comme c'est le cas pour Lewis Baltz, présenté par Bernard Lamarque-Vadel). Enfin, il faut souligner que de nombreux regards photographiques nous demeurent habituellement étrangers tant que des textes sur les intentions des photographes ne sont pas publiés sous l'une ou l'autre de ces formes, dans la mesure où nous associons couramment les regards à des manières de voir des photographes.

peut ainsi s'interpréter comme une relation de participation à l'esprit scientifique de la « méthode expérimentale », mais révèle aussi une nouvelle perception de l'instant.

- Les regards photographiques développés par les photographes pictorialistes à la fin du XIX e siècle peuvent être envisagés comme des « réactions » à l'égard de la simplification de la pratique initiée par les premiers Kodak. A tous ces « presse-bouton », les photographes pictorialistes opposent une pratique raffinée de la photographie, comprise comme une recherche esthétique. Le développement des « cercles pictorialistes » correspond à une revendication du métier face à la spontanéité des regards amateurs. Cette relation peut être comprise comme une relation de « distinction », qui est porteuse d'un élitisme et aboutit à des rapports d'exclusion.
- Les regards des premiers photoreporters qui accompagnent le développement de la presse illustrée manifestent des relations de vicariance à l'égard du public de leurs lecteurs. C'est au nom d'un contrat tacite avec celui-ci qu'ils témoignent de l'actualité. Mais cette relation est aussi en grande partie construite par l'équipe rédactionnelle (les images sont mises en rapport avec des textes allant des titres aux légendes) et encadrée par des normes politiques (comme la censure des gouvernements ou l'identité du journal). Cette relation est d'abord comprise comme une relation de témoignage, mais elle est essentiellement construite.
- Les photographes de « style documentaire » des années 1930 adressent plutôt leurs regards à des « spectateurs de l'avenir ». L'orientation archivale qu'ils développent est censée établir aussi un autre rapport à la photographie et vise à accroître l'attention au présent par une nouvelle relation de distanciation (par rapport à celle établie par la presse illustrée). Celle-ci est avant tout une relation de réflexion, la recherche d'une position de retrait par rapport à l'actualité. Elle se singularise aussi par le développement (notamment avec Walker Evans) d'une neutralité descriptive.
- Avec les « esthétiques de l'ordinaire » de la fin des années 1980, les regards cherchent à représenter l'ordinaire de façon ordinaire et à souligner un écart avec un travail d'idéalisation, mais aussi avec les théories artistiques (dominées par l'abstraction ou l'art conceptuel), en privilégiant la qualité d' « image pauvre » attribuée à une photographie. Cette relation est avant tout une relation polémique. Et, dans le champ de l'art, on peut penser qu'il s'agit aussi de (re-)mettre celui-ci en rapport direct avec le réel.

- La photographie numérique, en construisant des images imaginées, peut être interprétée comme une manière de compléter une saisie du réel par son interprétation imaginaire (au moyen de logiciels de retouche). Les regards photographiques tendent à nous mettre en relation avec nos images mentales. Cette relation est avant tout une relation d'extrapolation (par rapport à notre présent et à notre identité). Cherchant à réaliser des synthèses créatives, ces regards sont aussi des activités de connaissance, qui explorent des hypothèses.

La « valeur communicationnelle » dont les regards photographiques sont porteurs peut donc se comprendre de différentes façons, concerner différents aspects relationnels (relation à soi, relation aux autres, relation au réel, relation à l'imaginaire...) et souligner différents rapports communicationnels auxquels ils sont associés. Mais les regards photographiques stabilisent aussi, dans leurs milieux d'apparition socioculturels respectifs, ces éléments culturels en fournissant aux individus des visualisations de ces éléments. Les regards prennent part à l'attestation de la réalité signifiante de chaque époque, manifestent une sélection et une élection sociale du sens. Ils ne se contentent pas d'illustrer des représentations sociales identifiables et reconnaissables, de souligner des éléments culturels communs. Les regards institutionnalisent également des postures face à la réalité²³¹, qui, en tant que « véhicules d'information » tendent (comme pour tout média efficace) à passer inaperçues. Les postures photographiques qui sont associées aux regards désignent en réalité des manières d'organiser le sens. On doit donc prendre en compte le réseau de relations communicationnelles dans lequel chaque regard s'inscrit et qui lui permet de « faire sens » de façon spécifique. Chaque regard peut aussi être associé à une logique informationnelle particulière : il coordonne à sa manière des tactiques empiriques et des significations, sollicite des éléments collectifs et des éléments individuels, associe l'être individuel à un univers socio-culturel. De façon générale, l'information peut être envisagée comme ce qui, dans chaque contexte, permet de sélectionner les éléments qui vont faire sens : *l'information est ce qui spécifie les significations et les valeurs fonctionnelles, bref les affordances, des événements, des conduites et des situations dans un environnement particulier.*²³² Dans cette

²³¹ On distinguera avec Eric Weil « la réalité » du « réel ». La réalité désigne une mise en ordre du réel, alors que celui-ci n'a pas encore été informé. Celui-ci correspondrait à la présence physique et antérieure aux catégorisations ; celle-ci serait une construction culturelle dans laquelle des objets sont identifiables (Cf. E. Weil, *Essais et conférences*, Paris, Plon, 1970).

²³² Louis Quéré, « Au juste, qu'est-ce que l'information ? », *op. cit.*, p. 355.

mesure, les regards photographiques sont à envisager comme des modes de spécification des significations et des valeurs fonctionnelles qui circulent dans la société.

Construire les regards photographiques comme objet d'étude pour les sciences de l'information et de la communication implique d'abord d'élargir le champ d'analyse des regards : il s'agira de chercher à prendre en compte à la fois leur ancrage social (les relations communicationnelles qu'ils mobilisent) et leur dimension processuelle (les logiques informationnelles complexes et dynamiques qui y sont à l'œuvre). Nous sommes conduits à considérer plusieurs notions théoriques, empruntées à diverses disciplines scientifiques, et permettant chacune d'éclairer un des aspects des fonctionnements des regards photographiques. Notre approche, qui entend se tenir au plus près du fonctionnement effectif des regards photographiques, procède d'une accumulation d'hypothèses. D'inspiration pragmatique, elle ne prétend pas aboutir à la formation d'un savoir systématiquement organisé, qui vaudrait comme un modèle théorique et normatif, mais vise à faire apparaître les dimensions communicationnelles et conceptions informationnelles engagées dans les différents regards photographiques.²³³ Nous sommes alors conduits à envisager en réalité plusieurs concepts d'information, à partir de notions empruntées à des auteurs et à des disciplines diverses. Nous cherchons ainsi à construire des outils méthodologiques permettant d'envisager les différentes dimensions des regards photographiques, ou encore d'envisager ceux-ci sous plusieurs angles. Les différents auteurs que nous avons sollicités nous fournissent des directions pour penser les processus d'information qui peuvent être engagés dans les regards photographiques et les manières dont ils peuvent coordonner des dimensions collectives et individuelles.

Les regards comme dispositifs anthropotechniques

En premier lieu, les regards photographiques nous conduisent à considérer différents dispositifs anthropotechniques qui définissent des alliages entre des équipements

²³³ Comme le souligne Christian Le Moëne, *s'il n'y a aucune généralisation possible à partir d'une expérience singulière, on peut cependant définir les sciences comme la somme de toutes les expériences pragmatiques d'élaboration et de mise en œuvre de modèles-projets, ce qui constitue une montée en généralité (...) Au-delà d'un inévitable relativisme restreint, les sciences prétendent développer massivement le savoir commun par l'accumulation de points de vue, de questions, d'hypothèses et de problématiques* (C. Le Moëne, « Quelques remarques sur la portée et les limites des modèles de communication organisationnelle », *Communication et Organisation*, n°30, Bordeaux, Greco, déc. 2006).

technologiques et des comportements. Chaque dispositif se développe selon une logique informationnelle qui lui est propre. Chacun relie à sa façon un ensemble hétérogène d'appareils, d'institutions, de discours ou de savoir-faire. Un dispositif anthropotechnique peut articuler, par exemple, des énoncés scientifiques, des attitudes éthiques, des références esthétiques, des conceptions philosophiques ou des idéologies, avec des gestes, des postures, des rôles sociaux, ou encore avec des environnements de travail, des préparatifs techniques, des expériences ou des réseaux de diffusion. Chaque dispositif considéré peut ainsi orienter vers un regard photographique différent, nécessitant presque à chaque fois l'élaboration d'un cadre d'analyse spécifique. Dans cette perspective, les regards ne renvoient pas seulement à un ensemble d'éléments contextuels, mais à des formations historiques spécifiques, issues à chaque fois du jeu de différents éléments hétérogènes. Pour Michel Foucault, un dispositif se met d'abord en place afin de remplir « une fonction stratégique dominante ». ²³⁴ Ce sont les réseaux qui s'établissent entre les différents éléments qui composent chaque dispositif qui permettent de souligner la particularité de chaque regard. Ces réseaux nous conduisent à considérer différentes logiques communicationnelles à travers lesquelles les regards photographiques sont associés au monde social et à une production collective du sens. Nous avons ainsi cherché à éclaircir les liaisons de significations à travers lesquels les regards photographiques s'inscrivent concrètement dans la culture. Penser la photographie à partir des regards nous permet donc, au-delà d'une sémiologie de l'image et d'une ontologie de l'acte photographique, de prendre en compte les pratiques dans leur double dimension de projet significatif et d'expérience. Les regards sont toujours corrélatifs d'une activité téléologique et de procédures qu'ils incarnent et explorent tout à la fois. La prise en compte de ceux-ci nous permet de faire apparaître l'activité constructive des photographes dans toute sa complexité. ²³⁵ Afin de souligner que la question du sens ne se limite pas à l'analyse d'une information déjà constituée, le développement d'une anthropologie dynamique semble nécessaire. Celle-ci permettra la prise en compte d'une dimension processuelle et de l'ensemble des mécanismes socio-anthropologiquement pertinents qui éclairent la constitution de l'information en contexte. Les regards permettent ainsi, en replaçant la photographie dans ses usages et dans les expériences qui leur sont associées, de souligner que la question du sens renvoie à une archéologie de la culture et que les pratiques s'inscrivent toujours dans un

²³⁴ M. Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », *op. cit.*, p. 299.

²³⁵ Les intentions et les démarches des photographes ne sont en réalité qu'une part des éléments qui coopèrent pour construire les regards photographiques.

ensemble complexe de relations et d'interactions communicationnelles. C'est grâce à ces relations que les pratiques photographiques acquièrent leur sens.

Notre approche renouvelle aussi le statut habituellement accordé à l'appareil photographique et la place de la technologie dans la production photographique. En déplaçant l'analyse sur l'examen des regards photographiques, l'élément technologique n'apparaît plus que comme l'un des éléments qui composent le dispositif anthropotechnique. On constate alors qu'un même appareil technologique peut être associé à plusieurs regards. A partir de dispositifs technologiques historiquement pertinents (servant de cadres de référence socio-techniques), il est ainsi possible de repérer d'autres éléments qui peuvent, en s'associant, donner lieu à une diversité de regards photographiques.²³⁶ Nous avons pu ainsi souligner que ceux-ci ne sont pas seulement liés aux différents appareils photographiques utilisés, mais impliquent également des cadres d'expérience et des significations qui sont associés à leur mise en oeuvre et avec lesquelles ils participent à une organisation locale de l'information. Les discours et les usages sont indissociables des appareils et coopèrent avec eux à la définition des regards photographiques.

Une approche archéologique (au sens de Michel Foucault) peut nous permettre d'identifier différentes représentations et pratiques qui encadrent les regards photographiques considérés comme dispositifs anthropotechniques. Elle nous permet de séparer les différentes conceptions culturelles qui interviennent dans la définition de l'appareil photographique considéré en général²³⁷, des représentations d'origine sociale, voire professionnelles (les opérations de commercialisation, de préparation, de tirage, de présentation et de diffusion) liées aux usages des différents appareils. Ces différentes strates de constitution de l'appareil photographique permettent d'envisager les regards à partir des structures implicites sur lesquelles ils se développent. Il s'agit ainsi de faire apparaître les « configurations sourdes » qui permettent habituellement de penser les regards photographiques. Dans une étude archéologique, les cadres et les conceptions à partir desquels les regards photographiques prennent sens aux différentes époques sont ainsi :

²³⁶ Chaque dispositif technologique peut en effet être approprié par les photographes de différentes manières, donner lieu à différents regards. C'est le cas, par exemple, des chambres photographiques qui sont, dans les années 1930 utilisées pour des photographies publicitaires (notamment par les photographes de la « Nouvelle Objectivité ») et pour les photographies « de style documentaire » de Walker Evans. Dans chacun de ces cas, ce que l'on désigne par l'expression de « regard photographique » n'est pas comparable, car le projet d'ensemble dans lequel chaque pratique s'inscrit n'est pas équivalent.

²³⁷ Notamment son statut d'héritier du dispositif perspectiviste de la Renaissance.

- les croisements entre plusieurs filières technologiques qui concourent à préciser chaque dispositif photographique,
- les différents dispositifs optiques, qui sont en réalité distincts du dispositif de la *camera obscura*²³⁸ et de celui de la Perspective du *Quattrocento*,
- les opérations de cadrage, qu'il convient de distinguer des opérations de composition.

Mais une approche archéologique de l'appareil photographique ne semble pas suffisamment prendre en compte les relations de coordination entre les différents niveaux de signification sollicités par les regards photographiques dans leurs manifestations concrètes. Ceux-ci sont aussi influencés par différents facteurs, techniques, médiatiques et culturels, qu'une description historique des mises en œuvre des procédés photographiques permet de présenter. Pour préciser les différents éléments permettant d'identifier les regards, il faut aussi distinguer plusieurs cadres de diffusion distincts (parmi lesquels nous avons pu envisager : les expositions, la presse illustrée, le livre photographique, mais aussi le réseau internet). Ces cadres de diffusion sont eux-mêmes liés au perfectionnement d'autres éléments technologiques, qui s'ajoutent, pour chaque dispositif anthropotechnique, à l'appareil photographique (le perfectionnement des procédés d'imprimerie et de transmission des images au début du XX e siècle ; le développement du « système numérique » dans les années 1980...). Chaque dispositif anthropotechnique est aussi à étudier à partir du développement d'autres médias, qui permettent d'envisager des « situations photographiques » distinctes (le développement de la réclame influence ainsi les recherches d'un Lazlo Moholy-Nagy qui envisage une « photo-plastique » ; l'hégémonie du reportage télévisuel à partir des années 1970 contribue à l'évolution des regards du photojournalisme...).

Chaque regard photographique s'organise ainsi autour d'éléments fédérateurs et de logiques qui impliquent d'élargir le champ d'analyse au-delà des dispositifs technologiques considérés habituellement et de leurs cadres d'invention spécifiques. L'information envisagée conduit, à chaque fois, à prendre en considération des alliages, des interactions avec d'autres médias, et, en définitive, des « situations photographiques » distinctes.

²³⁸ La prise en compte du fonctionnement réel de la *camera obscura* en tant qu'appareil laisse en effet apparaître qu'il repose sur des conceptions de la vision différentes de celles impliquées par l'appareil photographique, mais aussi sur des rapports technesthétiques (au sens d'Edmond Couchot) différents. Il s'agit donc bien d'un dispositif distinct et ce n'est que d'une manière très schématique que l'appareil de la *camera obscura* peut servir de paradigme pour penser l'appareil photographique.

L'étude des dispositifs anthropotechniques associés aux regards photographiques possède également des conséquences pour une approche historique du tissu social vivant de chaque époque. En tant qu'actualisation de dispositifs anthropotechniques, les regards photographiques nous permettent en effet d'accéder à une analyse des visibilitées qui sont aussi des formes de vie inscrites dans la culture. Les regards photographiques accompagnent et expriment les différents moments de l'histoire contemporaine depuis la première moitié du XIX^e siècle. Ils permettent d'appréhender cette histoire contemporaine en situation, au niveau d'éléments sociohistoriques (distincts des événements). Chaque regard est corrélatif de tout un « arrière-plan socio-historique » qu'il peut nous aider à redécouvrir. L'étude des regards photographiques renvoie à des éléments historiques qui ont influencé les consciences de chaque époque. Ils sont compris comme des expressions situées de la vie sociale, des manifestations permettant d'accéder au « monde de la vie ». Ils désignent des expériences et des modalités de la présence effective des hommes dans le monde social et culturel qui est le leur. Plus que les images produites, les regards mettent en perspective la diversité des éléments sociologiques qui influencent le « monde vécu » et les éléments concrets, techniques et symboliques, à travers lesquels les individus perçoivent et représentent leur monde en images. Il est possible d'identifier des éléments historiques pertinents pour chaque période, qui décrivent en quelque sorte une « conscience collective » associée à l'expérience visuelle de chaque époque. Des régimes de visibilité peuvent ainsi être étudiés à partir d'éléments sociohistoriques qu'ils illustrent à leur façon. On peut par exemple penser, d'un point de vue situé, que, pour les hommes vivant dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la présence de plus en plus visible du progrès technologique au sein de l'environnement public a été un élément important (l'architecture métallique, ou encore les tramways, rendent ce progrès industriel visible aux yeux de tous, alors qu'il était moins présent au XVIII^e siècle dans l'espace public). Partant, les regards photographiques qui s'exercent à travers le daguerréotype semblent empreints d'une fascination pour la technologie, que le procédé permet à tout un chacun de s'approprier à sa manière (les premiers procédés photographiques sont présentés dans le cadre des expositions universelles en tant que fruits de l'Industrie). Ces regards peuvent alors apparaître comme une manière pour chaque sujet photographié de prendre part à ce déploiement technologique généralisé. La photographie au collodion accompagne l'essor d'une classe bourgeoise, et les regards qui lui sont associés semblent davantage encore exprimer cette volonté de s'approprier le progrès technologique (voire de l'utiliser pour sa propre représentation), en particulier à travers l'industrie du portrait photographique, qui fonde un nouveau régime de visibilité. Le début du XX^e siècle peut,

pour sa part, être associé au développement de l'automobile, puis de l'aviation. Ces éléments historiques peuvent expliquer l'émergence d'un nouveau type de regards, associé aux vitesses d'obturation de la photographie instantanée, une nouvelle pratique de la photographie comme expérience concrète de l'accélération du temps et du déplacement des perspectives spatiales. L'entre-deux guerres serait davantage marqué, au niveau social, par la diffusion des idées communistes, d'où l'intérêt croissant pour l'humain et les enquêtes sociales, qui s'exprime dans les regards de la photographie humaniste et des premiers photoreporters. Les regards qui apparaissent au XX e siècle véhiculent aussi davantage une conscience politique de la présence au monde : le photographe décrit le monde et semble affirmer en quelque sorte, à travers son regard, son appropriation politique des réalités sociales. Son statut de « citoyen du monde » se traduit par sa présence photographique. Chaque photographe humaniste affirme, parfois de façon très personnelle, que ce monde collectif est partout où il se trouve, que les hommes ne forment qu'une seule grande famille. Ces regards des reportages humanistes dialoguent, sur le plan de la production visuelle, avec l'essor de la réclame et de la propagande visuelle, pour rétablir en quelque sorte, face aux médias visuels de masse, une présence d'une réalité sociale plus « authentique ». Les regards postérieurs à la seconde guerre mondiale (et jusqu'à la fin des années 1970) sont influencés par la conscience de vivre dans une société du spectacle (que l'on peut associer aux médias visuels de masse comme le cinéma, la presse illustrée et la télévision). Celle-ci est à l'origine de démarches de mise en scène de la réalité visuelle (comme avec les *photographic essays* d'Eugene Smith), ou elle explique des regards qui s'évertuent de la dénoncer, d'en perturber les valeurs en recherchant d'autres expériences (comme avec Robert Frank, influencé par la *Beat Generation*). La période qui commence dans les années 1980 est marquée par la prise de conscience collective d'une mondialisation de l'économie (phénomène plus « tragique » pour la plupart des individus à partir du premier choc pétrolier de 1974, où s'installe le sentiment de l'impuissance des hommes), par le déclin d'un certain optimisme dans l'Histoire (la croyance dans le progrès historique de l'Humanité, dans un certain modernisme, qui semble avoir été à son apogée avec les premiers pas de l'homme sur la lune, semble ensuite décliner à partir de catastrophes écologiques, comme celle de Tchernobyl en 1987). Cette conscience collective « post-moderne » peut expliquer la multiplication des regards plus centrés sur l'expression du photographe, sur la construction d'une fiction biographique, sur l'intimité, ou sur la vie ordinaire (même si ces « figures du regard photographique » existaient déjà auparavant, le regard prend alors davantage la valeur d'un repli sur soi-même). Les regards photographiques, débarrassés de leur fonction de « témoignage », sont alors davantage le lieu d'expériences qui

interrogent les frontières entre l'espace public et l'espace privé, remettent en cause la valeur même des images (quelque soit le procédé technique employé). Il en est ainsi pour la plupart des éléments sociohistoriques qui accompagnent les différentes périodes de l'Histoire contemporaine : ces éléments influencent, sans les déterminer entièrement, des expériences différentes de la présence au monde. A chaque fois, la valeur de l'expérience photographique semble se renouveler. A chaque époque, les regards photographiques correspondent à de nouvelles manières de vivre le monde et remplissent sociologiquement de nouveaux rôles, sont porteurs de nouvelles significations culturelles. A chaque fois, les regards sont associés à des éléments historiques, dont ils révèlent la portée sociale réelle et qu'ils donnent à vivre comme expériences historiques. L'étude des regards photographiques permet ainsi, au-delà de celle des procédés technologiques, d'accéder aux expériences concrètes des individus (à travers les significations ou les traits pertinents de ces regards), à une compréhension située de la réalité historique, que promeut chaque époque.

L'étude de l'inscription sociale des regards photographiques appelle ainsi une « sociologie compréhensive », dont on peut trouver une illustration dans *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit* de Wilhelm Dilthey. Bien que Dilthey souhaitait étendre les sciences de l'esprit à l'ensemble des productions sociales, cette perspective sociologique ne renonce pas pour autant à comprendre les individus : la notion de compréhension doit être entendue à la fois comme empathie et comme sémantique des formes de vie.²³⁹ A partir d'« ensembles interactifs », il est possible d'envisager des productions ou des résultats des actions des individus, qui sont susceptibles de prendre une forme objective ou de s'autonomiser et qui constituent des « créations culturelles ».²⁴⁰ Dans ses derniers travaux, Dilthey a ainsi développé une conception de la compréhension orientée vers l'interprétation des ensembles significatifs auxquels prennent part les individus, et il a souligné que les expressions de la vie collective subissent une sorte d'« objectification » qui rend possible une approche scientifique. Cette perspective permet d'envisager la construction communautaire de formes sociales, en même temps qu'elle permet de considérer les phénomènes de groupe dont elles sont issues comme le résultat de composition d'actes individuels.²⁴¹ L'intérêt de la notion d'« ensembles interactifs » est d'ouvrir sur les dimensions symboliques et culturelles qui affleurent dans les mouvements sociaux. On retrouve également cette approche des

²³⁹ P. Watier, *une introduction à la sociologie compréhensive*, op. cit., p. 33.

²⁴⁰ *Idem*, p. 34.

²⁴¹ *Idem*, p. 39.

phénomènes collectifs chez George Simmel (notamment dans *Les problèmes fondamentaux de la philosophie de l'histoire*). Celui-ci souligne que ce qui nous intéresse dans l'Histoire, ce sont les phénomènes qui nous sont intelligibles parce qu'en eux se donne à lire le résultat de volontés ou la poursuite de fins.²⁴² Simmel relie ainsi l'étude des productions historiques à l'étude des motifs des acteurs : *l'histoire étudie les représentations et les sentiments des acteurs historiques, ses objets sont des êtres psychiques.*²⁴³ Des constructions matérielles intéressent l'historien parce qu'elles *présentent des extériorisations, qu'elles sont des expressions et des matérialisations de « séries de volition, de représentations ou de sentiments. » Les deux ouvrages sont le résultat d'activités et de projets.*²⁴⁴ De la même façon, les regards photographiques sont le résultat d'activités et de projets qui se développent dans le monde social et leur étude implique de prendre en compte les motivations et les représentations des photographes qui les expérimentent. Il faut alors relier la méthode compréhensive à la compréhension qui est l'œuvre dans la communication sociale : la compréhension sociologique *est déjà active dans les relations entre les individus, et renvoie en amont à la socialisation et aux liaisons sociales que les individus entretiennent.*²⁴⁵ On peut alors parler d'un « savoir social incarné », existant au sein de l'ensemble social. Les regards photographiques, en tant que constructions et pratiques culturelles, impliquent de la même manière que des régimes de visibilité (auxquels les individus se réfèrent dans leurs pratiques photographiques) soient institués de façon primordiale au sein de la société.²⁴⁶

D'un point de vue communicationnel, l'étude des dispositifs anthropotechniques conduit à considérer l'inscription de l'information dans le tissu social. Les regards ne pouvant pas être envisagés indépendamment des contextualités et des réseaux de relations dans lesquels ils se développent, on est amené à les envisager comme des relations dynamiques où l'information n'est pas toujours détachable ou localisable. Comme le précisent Bernard Conein et Laurent Thévenot, « l'inscription sociale » diffère d'une représentation constituée et doit se comprendre à partir de processus et de procédures d'inscription : *les représentations « inscrites » ne sont pas seulement physiques mais aussi des traces d'actions, de fonctions et d'intentions qui assurent des coordinations (...) ces représentations externes ne sont inscrites, et donc observables, que dans le cadre d'une préparation et d'une normalisation de*

²⁴² *Idem*, p. 40.

²⁴³ G. Simmel, *Les problèmes de la philosophie de l'histoire*, Paris, P.U.F., 1985, p. 57.

²⁴⁴ P. Watier, *op. cit.*, p. 44.

²⁴⁵ *Idem*, p. 77.

²⁴⁶ *Ibidem*.

*l'environnement.*²⁴⁷ De la même manière, les regards photographiques sont observables en tant qu'ils existent d'abord à travers des éléments socioculturels et les réseaux qui les relient entre eux. Dès lors, il s'agit d'envisager les regards photographiques comme des manifestations de logiques informationnelles complexes, qui tiennent compte d'un primat de la communication. Il s'agit notamment de prendre en compte « l'ouverture du cognitif vers le social », c'est-à-dire de ne pas réduire les regards à des phénomènes subjectifs. La cognition, envisagée habituellement comme un traitement de l'information, doit être associée à une activité distribuée dont l'information émerge (l'activité est une coopération qui implique les différents éléments qui composent chaque dispositif et à laquelle chaque photographe participe).

Les théories de l'action située

En second lieu, les théories dites de « l'action située » permettent de considérer ce rôle fondamental joué par les facteurs contextuels (cadres de référence, équipements technologiques, cadres de diffusion médiatiques...) dans l'élaboration de l'information. Les théories de l'action située doivent cependant être distinguées d'une approche écologique de la perception, telle que celle qui est développée par James Jerome Gibson dans *The ecological approach to visual perception*. Selon nous, expliquer le fonctionnement informationnel de chaque regard (comme processus perceptif) à partir de la situation où il apparaît, ne doit pas nous réduire à considérer le milieu naturel (où l'environnement) où l'information existe. Pour cet auteur, l'information est liée à la perception, l'environnement informant directement la perception. La saisie de l'information dans l'environnement, par un organisme en situation et en mouvement, est *une affaire de détection visuelle d'invariants structurels*.²⁴⁸ Avec Gibson, nous sommes ainsi conduit à une conception naturaliste de l'information, qui est simplement disponible dans l'environnement. A partir d'*affordances* (qui décrivent ce que des objets, des événements, des personnes ou des situations *suggèrent ou sollicitent comme actions, ou ce qu'ils dissuadent de faire, plutôt que leurs qualités ou leurs propriétés intrinsèques*²⁴⁹), l'information est décrite comme une activité de « spécification », par laquelle l'organisme sélectionne ce qui est utile à sa conduite. Elle implique ainsi le primat d'une action, en vue de

²⁴⁷ B. Conein et L. Thévenot, *op. cit.*, p. 15.

²⁴⁸ L. Quééré, « Au juste, qu'est-ce que l'information ? », *op. cit.*, p. 345.

²⁴⁹ *Ibidem*.

laquelle l'information est directement perçue. Cette description de l'information n'implique cependant pas encore l'objectivation d'une connaissance et semble difficilement transposable à l'étude des regards photographiques. Elle conduit également à distinguer, par contre coup, la situation photographique d'un environnement naturel. Si la théorie de Jerome Gibson rend compte des interactions qui existent entre l'organisme et son environnement, c'est-à-dire des adaptations de sa conduite en fonction de l'information qu'il détecte dans son environnement, elle ne permet pas d'expliquer l'expérience des individus qui organisent leurs conduites dans un environnement socio-culturel.²⁵⁰

L'étude des regards photographiques en tant qu'actions inscrites dans une situation doit donc à la fois affirmer un primat de la communication (qui diffère d'échanges entre un organisme et son milieu naturel) et envisager la nature socio-culturelle des « situations photographiques ». Afin d'approfondir les regards comme « actions situées », nous sommes ainsi conduits à envisager les perspectives sociologiques qui ont examiné la production locale d'une information à partir de la situation. Ces perspectives sociologiques permettent d'envisager, à l'instar de Harold Garfinkel et de l'ethnométhodologie, les faits sociaux comme des « accomplissements pratiques » impliquant des savoir-faire, des conduites et des procédures.²⁵¹ Si l'action est ainsi située dans l'ordinaire de l'activité sociale, dans des gestes, des opérations techniques, des astuces et des tactiques, cela n'exclut pas, à la différence de la théorie écologique de Jerome Gibson, d'envisager l'élaboration d'une cognition qui en résulte. De surcroît, la théorie de l'action située permet d'envisager *les modalités concrètes de la cognition*.²⁵² Ces théories nous permettent d'aborder la capacité d'agir, le contrôle de l'activité et la cognition, comme liés à l'engagement effectif des acteurs dans une situation. Le contrôle de l'activité et la cognition (c'est-à-dire les logiques informationnelles à l'œuvre), sont répartis ou « distribués » en réalité entre plusieurs acteurs (humains et non-humains). L'information s'appuie sur tous les éléments qui interagissent dans la situation envisagée. Nous sommes ainsi conduits à considérer les éléments qui définissent les situations photographiques. Composées de « cadres de référence socio-technique », les situations photographiques impliquent surtout que soient articulées entre elles les notions de « cadre d'action » et d'« expérience », à partir desquelles l'information s'affirme. A partir des théories dites de « l'action située », nous avons précisé la nécessité d'élargir le « champ d'analyse » des regards photographiques à l'ensemble des acteurs qui interagissent dans

²⁵⁰ A. Ogien et L. Quéré, *op. cit.*, p. 87.

²⁵¹ A. Coulon, *L'Ethnométhodologie, op. cit.*, p. 19.

²⁵² L. Quéré, « La situation toujours négligée ? », *op. cit.*, p. 179.

chaque situation comme à l'ensemble des dimensions engagées dans la construction du sens. Il s'agit ainsi de prendre en considération tous les aspects qui constituent le tissu social vivant et de développer en quelque sorte « une sociologie dynamique et qualitative ». Chaque regard peut être envisagé comme une sorte de « raisonnement pratique », à partir de la notion de *Cadres de l'expérience* développée par Erving Goffman. Celui-ci distingue plus précisément, dans le déroulement de l'expérience, des « cadres primaires » et des « cadres secondaires », dont l'ajustement constitue la mise en œuvre d'une rationalité concrète. Les « cadres d'expérience »²⁵³ permettent la compréhension de l'expérience et la définition de la situation.²⁵⁴ Un cadre primaire *est projeté sur un fragment de la réalité et sert ensuite de base d'inférence à partir de laquelle l'anticipation de ce qui devrait arriver peut commencer à se développer.*²⁵⁵ On peut ainsi dire qu'un cadre primaire *agence, de façon immédiate, provisoire et contingente, un ensemble d'éléments prélevés dans le contexte d'action en une signification qui vaut au premier moment de l'action.*²⁵⁶ Tout cadre primaire sera ensuite ajusté et révisé selon des significations attribuées aux éléments de l'environnement.²⁵⁷ Dans le cas des regards photographiques, il semble possible de considérer toute la situation anthropotechnique comme un cadre d'expérience primaire, et les éléments sociaux et culturels de signification auxquels chaque regard se réfère comme des cadres d'expérience secondaires. Chaque regard photographique peut alors apparaître comme une variation à l'intérieur d'un régime de visibilité plus vaste. Au-delà d'une théorie de « l'action située », nous sommes aussi conduits à considérer, plus généralement, un ensemble d'opérations et de savoir-faire, qui décrivent des « activités situées ». Il convient toutefois d'envisager plus précisément un ensemble de « cadres » impliqués dans le fonctionnement des regards photographiques. Ainsi, par exemple, dans notre étude de l'émergence des regards photographiques (deuxième partie), nous avons souligné que les discours qui encadrent l'apparition du daguerréotype en France (avec son institution politique par Arago, qui relie le procédé à ses possibles applications scientifiques, mais aussi l'adoption de la « loi Daguerre » par l'assemblée nationale) orientent vers d'autres pratiques photographiques que ceux qui encadrent l'apparition de la calotypie en Angleterre (Henri Fox Talbot relie plus son procédé à un « dessin de la nature » et, à travers ses différents brevets, fait plutôt de son procédé un instrument de création artistique, réservé à quelques spécialistes). Et il semble qu'il faut aussi prendre en compte, à travers les discours

²⁵³ J. Nizet et N. Rigaux, *La sociologie de Erving Goffman, op. cit.*, pp. 64-65.

²⁵⁴ A. Ogien et L. Quéré, *op. cit.*, p. 122.

²⁵⁵ *Idem*, p. 14.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Idem*, p. 15.

contemporains des inventions, des imaginaires sociaux associés aux institutions des dispositifs technologiques. Ces institutionnalisations semblent également participer, à chaque fois, à la définition d'un cadre d'expérience primaire.

Les regards engagent aussi des sortes de « régimes d'action », au sens de Luc Boltanski et Laurent Thévenot.²⁵⁸ La notion de « régime d'engagement » permet d'établir *une typologie de ces « façons d'être un agent et d'être agencé avec un milieu »*.²⁵⁹ De la même manière, il semble nécessaire de distinguer plusieurs « régimes d'engagement » à partir desquels les regards photographiques peuvent prendre sens d'un point de vue pragmatique. La notion de « régime d'engagement » ne doit cependant pas être identifiée au seul investissement intentionnel de la part du photographe, à sa capacité à développer un projet. Entre Walker Evans et William Klein, c'est plus précisément « la participation » à la situation photographiée, l'implication physique et la place du photographe dans l'image qui varient. Et l'étude des regards photographiques conduit aussi à prendre en compte les différences socio-culturelles qui, à la même époque, permettent de distinguer des « investissements sociaux » différents : par exemple, les regards photographiques qui se développent dans la période 1919-1940 ne seront pas porteurs des mêmes « investissements sociaux » (ils n'auront pas la même importance et la même nécessité, après l'événement de la première guerre mondiale) en France, en Allemagne, ou aux Etats-Unis.

L'étude des regards photographiques comme activités situées conduit également à prendre en compte le fait que l'information doit d'abord exister dans le monde socioculturel pour pouvoir ensuite être utilisée par les photographes dans des perspectives communicationnelles. Chaque regard photographique doit ainsi, en définitive, être envisagé comme la « ré-articulation » d'éléments socioculturels préexistants, qui rendent possible sa construction et sa valeur communicationnelle. Par conséquent, nous sommes conduits à envisager un « processus de normalisation de l'information » : *l'information est normalisée au sens où elle est traitée en fonction de significations sociales déjà existantes, couramment acceptées.*²⁶⁰

Ces théories de l'action située, d'inspiration sociologique, insistent cependant sur une notion de l'action forgée pour l'analyse du travail, en tant que production, alors qu'il semble que ce soit avant tout la dimension esthétique de l'expérience qui prime dans la détermination de

²⁵⁸ L. Boltanski et L. Thévenot, *De la justification*, Paris, Gallimard, 1991.

²⁵⁹ *Idem*, p. 106.

²⁶⁰ L. Quéré, « Au juste, qu'est-ce que l'information ? », *op. cit.*, p. 354.

l'activité photographique. Nous proposons donc d'envisager les regards avant tout comme des expériences, à travers lesquelles des regards émergent des situations. Peut-on, dès lors, remplacer le primat de la communication par le primat de l'expérience, sans perdre l'accès à la totalité des dimensions communicationnelles que nous avons déjà évoquée ? Et comment les logiques informationnelles à l'œuvre dans les regards (en tant qu'expériences) peuvent-elles intégrer l'individuel et le collectif ?

L'intégration des deux dimensions, individuelle et collective, peut être envisagée, de manière détaillée, à partir de plusieurs approches théoriques. Il s'agit alors de postuler un primat de la communication, qui, à partir des individus, permettrait d'expliquer le processus de l'information à l'œuvre dans chaque expérience photographique. Avec Alfred Schütz, l'enjeu est d'envisager comment l'information peut à la fois être liée au monde social et aux expériences des individus : les individus effectuent des opérations de typification à partir d'expériences préalables. L'information peut ici s'envisager comme une « réserve d'expériences préalables » propre à chacun et qui permet l'interprétation du monde social. C'est « l'intérêt » qui prévaut à un moment donné et détermine la « pertinence motivationnelle » qui est responsable de la sélection de l'information, à l'intérieur d'horizons de sens (qui sont déjà constitués et désignent des « types »). Cette théorie permet ainsi d'envisager la manière dont l'information s'articule à la communication. Dans cette perspective, c'est la « compréhension réciproque » (à partir de son principe d'une réciprocité des perspectives) qui serait à l'origine des institutionnalisations des regards photographiques en tant que mondes communs. Surtout, la notion d' « horizons de sens » nous permet d'envisager que l'investissement pratique de chaque photographe possède comme corrélat l'affirmation d'un « horizon de signification » plus large et dans lequel sa pratique fait sens. Les « typifications » (lorsque les événements sont rapportés à des événements passés du même type ou insérés dans un champ problématique déjà constitué), permettent d'envisager les interactions communicationnelles engagées dans la construction des regards photographiques comme des opérations à la fois actives et cognitives. L'élection du sens dans et par les regards implique une reconnaissance d'espaces structurés déjà existants et institués : les « champs problématiques » que sont, par exemple, le portrait de studio, le reportage de presse, la photographie publicitaire, etc. Ceux-ci ne sont pas des « genres photographiques » (définis à partir des images produites et de leurs contenus), mais des horizons de signification dans lesquels les pratiques photographiques sont engagées. Ces « champs problématiques », en définissant des orientations, encadrent les regards d'une autre manière que les « cadres de référence sociotechniques » ou les « cadres de l'expérience ». L'étude des regards

photographiques d'un point de vue communicationnel conduit ainsi à envisager plusieurs niveaux de constitution du sens dans les interactions : le niveau sociotechnique (cadre d'action technique) et le niveau symbolique des « champs problématiques » (horizons de signification) orientent les regards chacun à leur manière et sont en réalité « intégrés » par l'activité d'ensemble des regards. Le schématisme d'un « cadre de référence sociotechnique » ne saurait suffire et doit être complété, pour que chaque regard s'individualise, par la considération d'un « cadre d'orientation » (qui se précise dans un horizon de signification particulier) qui apparaît avec la prise en compte de l'activité concrète de l'expérience photographique. Celle-ci s'effectue en effet toujours dans des champs problématiques précis et les photographes ne sont « pris » par leurs images (attirés par des faits qui s'imposent à eux) que dans la mesure où ils s'inscrivent et se situent dans des champs problématiques précis. Ces champs problématiques peuvent aussi être associés aux situations photographiques elles-mêmes, qui donnent sens aux productions, dans la mesure où une « situation photographique » est distinguée de l'environnement immédiat du photographe (qui désigne plutôt une situation photographiée). Ces horizons de signification permettent également de préciser qu'un niveau symbolique est corrélatif au niveau pragmatique de l'accomplissement des regards photographiques.

Avec Georges Herbert Mead, qui reconnaît un primat de la communication dans la formation des savoirs²⁶¹, il s'agit d'envisager chaque regard comme le développement d'une « perspective » socialement pertinente. A partir de la notion d' « acte social », Mead souligne que la perspective du groupe est impliquée dans la plupart des perspectives individuelles. L'information de chaque regard peut donc être envisagée à partir de son caractère collectif.²⁶² La notion de « perspective » développée par Mead permet d'envisager chaque regard photographique comme une activité qui est d'emblée socialement définie. Selon Dominique Vinck, Mead souligne ainsi l'importance des représentations et des rôles sociaux, qui jouent le rôle de cadres de pensée et d'action, pour les individus et les collectifs : les représentations et les rôles sociaux *jouent sur la crédibilité, la validité et la légitimité des perceptions, des souvenirs, des raisonnements et des intuitions. Aussi, même au niveau de l'individu, se trouvent incarnée et routinisée une série d'éléments issus des cadres sociaux et de la*

²⁶¹ Georges Herbert Mead insiste ainsi sur *l'importance de la communication dans le développement de la pensée, sur la part des rôles sociaux dans l'élaboration de la connaissance réflexive, sur l'intériorisation de ces rôles et sur le fait que le progrès du savoir ne se conçoit qu'à travers les relations sociales* (D. Vinck, « Approches sociologiques de la cognition et prise en compte des objets intermédiaires », Septième Ecole d'été de l'ARCo, Bonas, 10-21 juillet 2000, p. 8).

²⁶² G. H. Mead (1938), cité par G. Garreta, « Situation et objectivité », *op. cit.*, p. 56.

socialisation.²⁶³ L'approche de Mead permet en définitive d'aborder l'élaboration des regards photographiques à partir des activités et des expériences, socialement situées, des photographes. Il nous semble alors que la « perspective » n'a pas seulement pour point de référence le « ici et maintenant » de l'organisme agissant, mais aussi les échanges sociaux qui ont contribué à la former. La notion de « perspective » est liée à l'implication concrète du photographe dans sa pratique, mais dépend également du tissu social vivant dans lequel elle s'affirme. L'expérience de l'acteur est ainsi mise en relation avec la totalité de son existence. Une approche pragmatique ne s'oppose pas au repérage de logiques informationnelles : au-delà d'une prise en compte des cadres d'action et d'expérience, l'approche pragmatique fait apparaître la nécessité d'un détail des logiques informationnelles sollicitées. Prendre en compte l'expérience photographique ne conduit pas à s'épuiser dans les opérations techniques, mais permet aussi de considérer une strate symbolique de la construction du sens. L'expérience photographique n'est pas l'unique paramètre qui influence la construction des regards, mais c'est au cours de l'expérience que toutes les relations et informations sont sollicitées pour définir les différents regards photographiques (sur fond d'horizons de signification et par rapport à des champs problématiques constitués).

Envisager les logiques informationnelles à l'œuvre dans les regards photographiques nous conduit à nous interroger sur les éléments structurant qui leur permettent d'être considérés en tant que « regards photographiques » et d'être eux-mêmes identifiés. Dans cette mesure, les regards ne sont pas seulement des médiations perceptives, mais ils sont aussi des constructions de perspectives qui, pour être identifiables comme dispositifs, doivent se référer à des éléments déjà connus et plus ou moins partagés par les membres d'une société. Ils se distinguent de « formes photographiques » dans la mesure où ils ne se limitent pas aux actes photographiques, à la « coupe photographique » (au sens de Philippe Dubois), mais trouvent leur sens également dans des projets de longue durée qui les sous-tendent, ou dans leur coordination avec des éléments non visuels et avec des champs problématiques. Ce sont ces réseaux et ces coordinations qui définissent pour chacun d'eux des sortes d'« horizons informationnels ». Et on ne peut penser les regards qu'à partir d'un ensemble d'éléments non visuels qui donnent sens à ces pratiques et à ces usages.²⁶⁴ On peut également parler d'une

²⁶³ D. Vinck, *op. cit.*, p. 8.

²⁶⁴ Pour le XIX^e siècle, les références à l'Égyptologie ou à la méthode expérimentale permettent ainsi de donner une « valeur communicationnelle » à la plupart des photographies de voyage, avant l'apparition de la presse illustrée ; pour Walker Evans, la référence à Flaubert permet de donner une « valeur communicationnelle » à un regard « de style documentaire », dans le champ de l'art et indépendamment d'une référence à la peinture.

information qui se développe en s'ouvrant à d'autres registres signifiants (que ceux qui étaient mobilisés par les cadres d'invention de chaque technologie), ou en renouvelant des « horizons de signification » (par rapport à ceux qui lui étaient associés dans le cadre sociotechnique de référence, à travers les usages collectifs du procédé). L'information engagée dans chaque regard photographique contribue ainsi à interroger sans cesse la compréhension et l'extension de la notion même de « situation photographique »²⁶⁵, c'est-à-dire à redéfinir les limites des dispositifs anthropotechniques dans lesquels les procédés photographiques sont utilisés.

Les regards sont liés à des expériences photographiques

Plus fondamentalement, c'est la notion d'activité qui peut sembler insuffisante pour penser la réalité concrète des regards photographiques. Corrélatifs à des situations photographiques, dont ils contribuent à définir les dimensions, les regards renvoient avant tout à des expériences photographiques. Celles-ci ne se réduisent pas aux seules expériences sensibles, mais désignent à la fois la suite d'événements qui détermine des « vécus individuels » (les expériences biographiques) et les constructions de dispositifs destinés à tester des hypothèses (les expérimentations photographiques). Ces deux dimensions (l'expérience vécue et l'expérience construite) se retrouvent dans les expériences photographiques, qui sont éprouvées et contrôlées par les photographes. Dans une perspective pragmatique, il convient d'attribuer, au-delà des situations photographiques, un rôle structurant et organisateur aux expériences, qui, dans leurs développements, intègrent entre elles les différentes composantes des regards. La philosophie pragmatique de John Dewey et sa conception de « l'enquête » nous permettent de penser la notion d'expérience dans ses deux dimensions : elle ne se limite pas à l'instant immédiat, mais renvoie aussi à une dimension processuelle et doit être comprise comme ce qui est engendré par l'action située et qui affecte le photographe.²⁶⁶ Chaque expérience photographique doit davantage être comprise comme continue, ce qui implique de dépasser une compréhension des regards photographiques réduite au seul « acte de la coupe » et d'envisager des démarches et des projets, qui possèdent chacun une direction et une force cumulative. Les expériences photographiques s'organisent autour de projets

²⁶⁵ Il convient de souligner à nouveau qu'il faut comprendre la « situation photographique » à partir de l'ensemble des éléments engagés dans le dispositif anthropotechnique mis en jeu et de ne pas la réduire aux seuls aspects technologiques et médiatiques qu'utilise le photographe, ni à son environnement physique immédiat.

²⁶⁶ R. Shusterman, Préface à John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 13.

intégratifs, qui jouent le rôle d'« hypothèses esthétiques »²⁶⁷ en quelque sorte et accompagnent les horizons de signification, qui sont plus discursifs. Chaque expérience vise à résoudre une situation et se traduit par une accumulation d'actes. Plus que le terme d'activité, l'expérience désigne en effet une « sérialité du comportement ». Mais la continuité de l'expérience n'est pas seulement un principe interne à chaque expérience et elle concerne aussi le développement d'une expérience à l'autre : *une nouvelle expérience retient quelque chose de celles qui l'ont précédée et conditionne plus ou moins celles qui vont suivre. En particulier, elle modifie l'organisme en lui faisant contracter de nouvelles habiletés, de même qu'elle affecte les conditions objectives dans lesquelles auront lieu les expériences subséquentes en leur ouvrant un nouvel environnement.*²⁶⁸ L'information résulte de l'essai de perspectives par les photographes, au cours d'une confrontation avec la réalité matérielle, en essayant d'utiliser des savoir-faire acquis et en les réinvestissant dans une situation (et dans un champ photographique). John Dewey envisage aussi une expérience comme une organisation dynamique.²⁶⁹ Mais l'expérience telle qu'elle est définie chez John Dewey peut surtout convenir à décrire celle qui est engagée dans les pratiques photographiques, en cela qu'elle précède la distinction du sujet et de l'objet : *l'organisme qui entre en interaction avec un environnement n'est pas tant un individu ou un sujet – ni un corps – qu'une instance de passion et d'action. L'expérience précède la distinction du sujet et de l'objet, et c'est en elle que ces deux pôles se différencient et se spécifient comme phases d'un unique processus.*²⁷⁰ C'est en définitive la situation qui contrôle l'expérience et *il n'y a pas d'expérience, d'expérience structurée, sans une articulation étroite d'un subir et d'un faire, sans la fusion d'une passivité et d'une activité.*²⁷¹ Davantage que la notion de « perspective » développée par George Herbert Mead, la notion d'expérience développée par John Dewey permet de décrire le caractère processuel des regards photographiques. La théorie de l'« enquête » entreprend *d'élucider les conditions et les modalités de l'organisation de l'expérience, quel qu'en soit le domaine, et de montrer comment l'enquête y intervient comme « processus continu » d'établissement et de résolution de situations particulières.*²⁷² La prise en compte des « modalités de l'organisation de l'expérience » renouvelle également la notion d'information engagée dans les regards photographiques, puisque celle-ci nécessite d'admettre un rôle

²⁶⁷ On comprend ici une hypothèse comme une proposition destinée à être mise à l'épreuve et qui guide l'enquête ou l'expérimentation du photographe.

²⁶⁸ *Ibidem.*

²⁶⁹ *Idem*, p. 38.

²⁷⁰ *Idem*, p. 39.

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² G. Garreta, *op. cit.*, p. 56.

important de la durée, mais aussi des résistances, des tentatives, des abandons, etc, dans la sélection et l'organisation du sens. L'information se forge aussi à travers la manière dont le photographe intègre les éléments qu'il subit dans ce qu'il fait. « La fusion d'un subir et d'un faire » signifie alors ici que les photographes doivent « faire avec » : car, par exemple, dans le cas d'un reportage de commande, il leur faut, en fonction de contraintes, choisir l'angle et les images pour illustrer un sujet. Mais l'idée de fusion implique également que le photographe cherche à s'appropriier les contraintes (qui peuvent être aussi l'attente implicite du commanditaire, tout comme une *ortoscopy*), afin de se fondre sur un univers imaginaire interprété ou de pouvoir en quelque sorte « faire vivre les attentes d'un client ».

La dimension dynamique des regards photographiques

Considérer les regards photographiques à partir de dispositifs anthropotechniques et comme des activités situées, impliquait déjà qu'on les envisage dans leurs caractères dynamiques. Cependant, la description des cadres d'expérience et des horizons de signification mis en jeu a pu nous faire perdre de vue cette nature dynamique des logiques informationnelles engagées dans les regards (en soulignant surtout les structures qui « encadrent » l'expérience). Plusieurs approches nous permettent de penser cette nature processuelle de l'information. La dernière phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty permet de penser l'information de l'information visuelle autrement que comme un processus perceptif. Il convient tout d'abord d'envisager un regard à partir de l'engagement du « corps voyant » dans le monde visible : *la vision se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir.*²⁷³ Par ailleurs, l'information engagée dans un regard doit être comprise comme excédant la détermination d'un contenu perceptif : *voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit.*²⁷⁴ Et, envisagée à partir de l'incarnation du corps voyant dans le monde extérieur, la chose perçue n'est pas encore isolée de la « constellation » où elle apparaît : toute chose perçue doit être envisagée comme intégrée à *une constellation, à la fois temporalisatrice, spatialisante et signifiante plus vaste.*²⁷⁵ Penser la vision à partir de la complémentarité de l'expérience et de la situation nous conduit aussi à envisager la formation même de l'apparaître comme « accomplissement provisoire d'une phase de vision » : l'information à l'œuvre dans le regard implique ainsi une *métastabilité tourbillonnaire du*

²⁷³ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 19.

²⁷⁴ *Idem*, p. 300.

²⁷⁵ J. Garelli, op. cit., p. 82.

monde.²⁷⁶ Penser les processus dynamiques des regards nous conduit ainsi à dépasser le clivage philosophique traditionnel du sujet et de l'objet.

Avec Gilbert Simondon, nous pouvons envisager les opérations de constitution des regards, leurs individuations, à chaque fois à partir d'un être « préindividuel ». Son approche, inspirée par la thermodynamique, permet de comprendre l'information dans les conditions véritables de sa genèse. L'être préindividuel d'un regard photographique peut ainsi désigner l'ensemble des éléments socio-culturels qui constitue chaque dispositif anthropotechnique et qui se manifeste à la manière d'un champ d'énergie, d'une réserve d'être, qui constitue un potentiel à partir duquel chaque regard peut s'individualiser et se manifester. Chaque dispositif anthropotechnique est ainsi une sorte de *système métastable chargé de potentiel*.²⁷⁷ Cette manière d'envisager le processus d'individuation des regards nous conduit également à considérer que l'information implique des ruptures d'équilibre, des « déphasages » : l'énergie est dite potentielle car *elle nécessite pour se structurer, c'est-à-dire pour s'actualiser selon les structures, une transformation du système. L'être préindividuel (...) ne peut se perpétuer qu'en se déphasant*.²⁷⁸ Envisagé dans cette perspective du devenir d'un système, chaque regard est une résolution de tensions entre un cadre de référence sociotechnique, un champ problématique (dans lequel chaque travail photographique s'inscrit), des contraintes matérielles, un rôle social, un cadre de diffusion, des discours et d'autres éléments hétérogènes. Les éléments constitutifs de chaque dispositif anthropotechnique peuvent ainsi être représentés comme autant de forces qui trouvent un équilibre à travers un regard photographique. Chaque regard peut ainsi être considéré comme la résolution d'une problématique impliquant des niveaux de signification hétérogènes. Mais la reconnaissance d'une réalité préindividuelle implique aussi que les photographes soient simplement les « porteurs » des regards qu'ils mettent en œuvre : les regards sont comme « déposés » dans les photographes, mais ne leur appartiennent pas. Les dispositifs anthropotechniques, à partir desquels les regards se manifestent et s'actualisent, désignent alors une « réalité transindividuelle » qui possède de nombreux intérêts pour une étude informationnelle et communicationnelle des regards. Pour Gilbert Simondon, *le transindividuel ne localise pas les individus : il les fait coïncider ; il fait communiquer les individus par les significations : ce sont les informations qui sont primordiales, non les relations de solidarité*.²⁷⁹ Cela signifie que chaque regard n'est pas une opération de mise en forme du réel par un individu-

²⁷⁶ *Idem*, p. 94.

²⁷⁷ M. Combes, *op. cit.*, p. 13.

²⁷⁸ *Idem*, p. 11.

²⁷⁹ G. Simondon, *L'individuation psychique et collective, op. cit.*, p. 192.

photographe, mais l'actualisation d'un rapport collectif et communicationnel. C'est à travers la saisie de l'information qu'un rapport communicationnel s'instaure. Dès lors, la relation communicationnelle est indissociable d'une reconnaissance de l'information, et un regard photographique ne peut plus être envisagé comme l'application d'une forme prédéfinie. *Il n'y a pas de différence entre découvrir une signification et exister collectivement avec l'être par rapport auquel la signification est découverte, car la signification n'est pas de l'être mais entre les êtres, ou plutôt à travers les êtres : elle est transindividuelle.*²⁸⁰ Au-delà de la relation de « transduction », la réalité transindividuelle désigne ainsi une dimension qui relie les individus (mais aussi différents niveaux socio-culturels) et permet d'envisager les regards photographiques en tant que processus dynamiques. A l'instar de Georges Herbert Mead, la société désigne, pour Gilbert Simondon, *un réseau d'états et de rôles à travers lesquels la conduite individuelle doit passer.*²⁸¹ Dans cette perspective, l'information se dégage alors d'un champ et d'un potentiel, et désigne l'opération d'une « prise de forme », comme direction irréversible prise par l'individuation : *l'information n'est pas de la forme, ni un ensemble de formes, elle est la variabilité des formes, l'apport d'une variation par rapport à une forme. Elle est l'imprévisibilité d'une variation de forme.*²⁸² Les regards photographiques peuvent donc être envisagés comme des « modulations » d'un être préindividuel, à l'exemple du moulage d'une brique de terre dont on peut faire une lecture opposée à celle de l'hylémorphisme : contrairement à la tradition qui n'y voit que l'application d'une forme à une matière (et ne retient du moulage que ses termes extrêmes), il faut penser que *c'est en tant que forces que matière et forme sont mises en présence.*²⁸³ Comme le précise Murielle Combes, *l'argile n'est pas informée de l'extérieur par le moule : elle est un potentiel de déformations, elle recèle de l'intérieur une propriété positive qui lui permet d'être déformée, de sorte que le moule agisse comme limite imposée à ces déformations. Suivant ce schéma, on dira que c'est la terre elle-même qui « prend forme selon le moule »*²⁸⁴ (...) Ainsi décrite, *l'individuation d'une brique d'argile apparaît comme un système énergétique en évolution, bien loin de ce rapport de deux termes étrangers [la forme et la matière] auquel s'en tient à l'hylémorphisme.*²⁸⁵ La description du processus à l'œuvre dans chaque construction d'un regard photographique nous conduit ainsi à remettre également en cause les clivages philosophiques permettant traditionnellement de penser les opérations de production.

²⁸⁰ *Idem*, p. 199.

²⁸¹ *Idem*, p. 176.

²⁸² G. Simondon, cité par L. Quéré, « Au juste, qu'est-ce que l'information ? », *op. cit.*, p. 352.

²⁸³ G. Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, *op. cit.*, p. 42.

²⁸⁴ G. Simondon, cité par M. Combes, *op. cit.*, p. 14..

²⁸⁵ M. Combes, *op. cit.*, p. 15.

Remettant en cause les conceptions traditionnelles de la perception, de l'action et de la production, l'approche pragmatique des regards photographiques réclame aussi l'élaboration d'une méthodologie originale, afin de rendre compte de l'hétérogénéité des pratiques, des logiques, des conceptions et des interactions qui peuvent éclairer leurs fonctionnements. En effet, une approche sociologique, qui insisterait sur les régularités (techniques ou communicationnelles) encadrant les usages photographiques, ne semble pas prendre en compte leur dimension esthétique d'expérience. Une approche plus philosophique, en insistant sur les idées et les thèses permettant de construire un savoir photographique, semble interdire de les envisager dans leur ouverture communicationnelle (c'est-à-dire du point de vue de l'articulation des différentes dimensions qui sont engagées dans l'expérience photographique). Les regards photographiques résultent de l'intégration dynamique de plusieurs dimensions anthropologiques, de l'association de plusieurs niveaux de formation du sens, dans des situations qui se dessinent selon des axiologies et des expériences différentes. Et seule une approche qui prend en compte la complexité des dimensions possibles des regards, semble pouvoir permettre d'éclairer leur mode de formation spécifique. Les sciences de l'information et de la communication, par leur interdisciplinarité, leur capacité à déplacer les angles de vue, à explorer les tensions entre des dimensions opposées et à coordonner plusieurs perspectives semblent alors nous permettre de construire les regards photographiques comme des objets d'étude impliquant la coordination de plusieurs perspectives.

Notre approche se distingue toutefois d'une approche médiologique par certains aspects. Alors que la médiologie se propose comme *l'inventaire des contraintes matérielles et des guidages techniques grâce auxquels circule une information*²⁸⁶, notre approche vise avant tout à souligner les interactions entre les différents niveaux (culturels, politiques, économiques, médiatiques, empiriques...) qui sont sollicités dans la structuration et l'organisation de l'information (s'ils sont considérés comme des objets d'étude, n'oublions pas que les regards sont des modalités de l'organisation de l'information, des médiations plus que des médias). Notre approche n'envisage pas seulement des « contraintes matérielles », mais aussi des références culturelles, des ancrages sociaux, des champs problématiques, des horizons d'inscription intentionnels, qui se précisent avec chaque regard photographique. En tant qu'expériences situées, les regards photographiques émergent ainsi des situations plus qu'ils

²⁸⁶ D. Bounoux, *Sciences de l'information et de la communication*, Paris, Larousse, coll. « Textes essentiels », 1993, p. 16.

ne se portent sur des situations. Influencés par les éléments qui composent chaque situation, les regards ne sont pas déterminés à l'avance et ne sont pas des ensembles définis de caractéristiques (ils continuent ainsi de se différencier, après les productions des photographes, sous la plume des critiques et des historiens de la photographie). Notre approche se distingue surtout de la médiologie en cela qu'elle ne cherche pas à aboutir à une figure unifiée de « la photographie », mais vise à souligner la diversité des pratiques photographiques et des logiques communicationnelles qu'elles sollicitent. Alors que la médiologie peut se définir comme *l'étude des rapports entre un outil de communication et un pouvoir*²⁸⁷, notre approche vise avant tout à illustrer les interactions qui existent entre l'émergence de l'information et les différentes pratiques de communication. Remarquons que, pour autant, toute portée politique n'est pas absente des regards photographiques, qui, à travers les pratiques, véhiculent des prises de position politiques : par exemple, les regards ethnographiques au XIX^e siècle illustrent un investissement idéologique de type « colonialiste » dans l'activité des photographes de studio installés au Proche-Orient et au Maghreb (les images produites alors étant essentiellement destinées à des touristes, on peut même penser que ce parti pris « colonialiste » était une des conditions et une des motivations de ces regards : montrer les populations autochtones dans leurs aspects les plus « pittoresques » répondait alors à une attente de ces touristes). Dans une autre perspective, le regard photographique précisé par Lazlo Moholy-Nagy est également porteur d'une visée politique, mais existe davantage sous la forme d'un « projet révolutionnaire » (le projet d'une « pédagogie du regard ») que sous la forme d'une « pensée politique dominante ». A travers une réflexion sur les nouveaux rapports à l'espace qu'introduit la photographie, il souhaite promouvoir l'émergence d'un Homme Nouveau (les pratiques photographiques lui apparaissent ainsi comme des vecteurs possibles de changement, d'éducation, plutôt que comme des illustrations d'un pouvoir établi). Notre étude des regards photographiques s'intéresse en fait davantage aux éléments sociaux qui les définissent, à la manière dont chaque regard peut circuler dans l'espace social et être investi de significations particulières pour les membres de la société. Elle se rapproche ainsi finalement du projet d'une médiologie plus large, qui ne s'intéresse pas seulement aux médias au sens strict, mais aussi aux *milieux, indissociablement sociaux et techniques, qui façonnent et recyclent nos représentations symboliques, et nous permettent de tenir ensemble.*²⁸⁸ En attirant notre attention sur des réseaux de relations communicationnelles, les regards nous font aussi découvrir des nœuds ou

²⁸⁷ *Ibidem.*

²⁸⁸ D. Bounoux, *Introduction aux sciences de la communication*, Paris, La Découverte, 1998, p. 67.

des pôles autour desquels ces logiques communicationnelles se développent et qui jouent en quelque sorte ici le rôle de « médias secondaires ». L'examen des regards nous fait prendre conscience de pôles qui structurent l'information dans l'activité photographique, et qui sont soudain mis en relief. Ceux-ci mettent à jour des structures informationnelles et des dispositifs communicationnels qui font sens en dehors des « médias d'information de masse » habituellement étudiés. Ils jouent en quelque sorte ici le rôle de centres d'organisation de l'information, comme, par exemple, le laboratoire scientifique (lieu de la méthode expérimentale, laquelle organise les premiers usages de la photographie instantanée), la peinture d'histoire (structure d'information antérieure à l'invention du procédé photographique, et qui sert de cadre de référence au photojournalisme depuis les années 1980), ou encore le studio du photographe (qui, dans l'imaginaire, est considéré comme un dispositif théâtral).

Une typologie des regards photographiques devrait donc prendre en considération plusieurs dimensions qui leur sont associées et à partir desquelles il est possible de les identifier comme des réalisations concrètes :

a/ le mode d'expérience envisagé : si tout regard photographique implique une expérience, celle-ci peut avoir différentes valeurs, qui vont de l'expérience comme « réalité éprouvée et vécue » à l'expérience comme « expérimentation ». L'expérience photographique peut ainsi être envisagée selon différentes modalités, qui vont d'une expérience envisagée comme épreuve, revendiquant une part d'affectivité non quantifiable dans sa réalisation concrète (Robert Frank) à une expérience envisagée comme l'application d'un protocole expérimental, contrôlée de part en part à l'instar de l'expérimentation scientifique (Jules Marrey). S'il n'est pas possible de revivre exactement l'expérience individuelle éprouvée par chaque photographe sous son aspect qualitatif, il est possible de distinguer différents modes d'engagement des photographes dans des situations photographiques. Chaque expérience photographique est ainsi pensable comme la résolution orientée d'une situation photographique, par l'articulation d'un ensemble hétérogène d'éléments et à travers un dispositif anthropotechnique. Les éléments biographiques de l'expérience photographique sont en particulier inséparables de l'inscription d'un regard dans un horizon de signification socioculturel. On peut aussi spécifier une expérience photographique, soit comme une démarche conceptuellement justifiée, soit comme une conduite dirigée par un projet, soit comme une posture qu'il faut relier à une attitude plus générale (un *ethos*).

b/ le mode de distance impliqué : en tant que rapport au monde, le regard photographique détermine une distance, qui peut également s'envisager selon différentes perspectives. La distance peut d'abord être comprise comme le type d'implication physique du photographe. Celle-ci va de la proximité du témoin (Robert Capa), d'un retrait et d'une non-implication (Henri Cartier-Bresson), à un engagement effectif dans la situation photographiée (William Klein). Mais la distance du regard photographique peut aussi être comprise d'un point de vue qualitatif et symbolique, c'est-à-dire comme une compréhension particulière de l'objectivité photographique, qui va d'une neutralité du scientifique (Albert Londe), à une recherche d'une description pure (Walker Evans), ou à une posture de simple topographe, s'interdisant tout choix esthétique (Lewis Baltz). L'objectivité photographique peut ainsi se charger de plusieurs valeurs, qu'elle emprunte à des domaines non-photographiques et qui déterminent des modes de distanciation particuliers. La distance photographique est étroitement liée à des « champs problématiques » dans lesquels les photographes développent leurs regards. C'est alors la distance inhérente au dispositif de chaque regard qui permet à la situation de s'objectifier, de produire une organisation de l'information. Et cette distance propre au regard est elle-même dépendante de modalités (culturelles, médiatiques, socio-historiques, individuelles) à travers lesquelles elle est expérimentée. En outre, cette « distance médiatisée » du regard n'existe que dans le cadre d'une situation sociohistorique, qui définit son cadre d'émergence concret. Tout regard photographique est ainsi la construction d'une distance médiatisée en relation avec une situation.

c/ le type de processus considéré : comme processus, les regards photographiques peuvent aussi désigner des inscriptions différentes dans le temps. Le processus photographique considéré peut se référer à une activité photographique selon différentes perspectives. Celle-ci ne peut pas être envisagée comme simple expérience de prise de vue, mais implique également la résolution temporelle d'une « situation photographique », qui dépasse la simple posture et permet d'identifier des démarches construites. Un regard photographique peut aussi renvoyer à un projet photographique qui se déploie dans une durée plus longue (Bernd et Hilla Becher). En outre, le processus photographique comprend un ensemble d'opérations de sélection, qui vont des opérations de prise de vue aux opérations de tirages, mais aussi aux opérations éditoriales (Margaret Mead et Gregory Bateson), qui concourent ensemble à la construction des regards photographiques, en fonction des différents cadres d'inscription de ces processus. Le processus d'un regard photographique peut ainsi être pensé à partir de la

notion d' « enquête » développée par John Dewey, qui est une expérimentation vécue et qui évolue au fur et à mesure de son développement temporel.

Une typologie des regards photographiques impliquerait ainsi d'envisager les conditions concrètes d'effectuation des activités photographiques, mais aussi les différents niveaux de normativité qui émergent des pratiques photographiques dans les cadres sociohistoriques considérés. Ceux-ci sont autant de situations photographiques qu'il faut cependant distinguer de purs « contenants » dans lesquels les regards seraient compris. Dans le cadre d'une approche pragmatique, il convient en effet de souligner que la situation est autant *ce qui conditionne l'interprétation* que *ce qui résulte de l'interprétation*.²⁸⁹ Il convient ainsi de distinguer une situation comme « arène » et une situation comme « configuration ». ²⁹⁰ Et, au-delà de cette distinction analytique, ce sont bien les « procédures interprétatives des acteurs » qui sont engagés dans les différentes activités photographiques qui déterminent les différentes situations. Celles-ci sont donc en dernière analyse dépendantes des usages qui les déterminent réflexivement et qui font qu'elles existent pour des acteurs.

Il convient ensuite d'examiner les conséquences théoriques d'une étude pragmatique des regards. Dans une telle approche, l'information peut être redéfinie à partir de facteurs non rationnels et de problématiques non-inférentielles, qui soulignent en particulier les logiques informationnelles suivantes²⁹¹ :

- le rôle du social (les influences et les interactions entre l'individu et le collectif),
- la coordination, au sein d'une situation, de l'humain et du non-humain (ce dernier désignant principalement des artefacts techniques),
- l'émergence de savoirs à partir des pratiques et des usages.

Dans une perspective pragmatique, l'analyse des regards photographiques renvoie en définitive au fonctionnement procédural de dispositifs anthropotechniques. Selon Jean De

²⁸⁹ Jean De Munck, *L'institution sociale de l'esprit*, PUF, 1999, p. 129.

²⁹⁰ *Dans un premier sens, la situation est une arène (arena) dans laquelle l'activité cognitive et pratique peut se dérouler. Une certaine disposition de l'espace, des objets, un état des attentes intersubjectives... structurent l'environnement. Dans un second sens, la situation est une configuration (setting) qui est produite par l'activité des personnes qui, en modifiant de façon continue l'environnement, créent de nouvelles relations spatiales, intersubjectives, objectales, etc (Ibidem).* Jean De Munck se réfère ainsi à Jean Lave, *Cognition in Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 148 et suiv.

²⁹¹ Cf., par exemple : B. Conein et L. Thévenot, « Cognition et information en société », *Raisons Pratiques*, n°8, *op. cit.*, notamment la présentation, pp. 7-22 ; R. Barbier et J.-Y. Trépos, « Humains et non-humains : un bilan d'étape de la sociologie des collectives », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2007/1, n°1, pp. 35-58 ; Van House, « Science and technology studies and information studies », *Annual review of information science and technology*, 2004, document photocopié.

Munck, une perspective « procédurale » permet d'envisager une connaissance pratique/tacite et implique un savoir-comment ou un savoir-faire associés aux opérations effectuées. La prise en compte du caractère procédural permet dès lors d'envisager une autre théorie de la rationalité, qui émerge d'un ensemble d'opérations et d'apprentissages, plus qu'elle ne définit une règle dont on disposerait *a priori*.²⁹² Dans cette perspective pragmatique, c'est l'activité procédurale de chaque regard qu'il nous faudrait dès lors approfondir, afin de déterminer non seulement les éléments sur lesquels il repose dans son déroulement temporel et son effectuation (ses présupposés culturels et anthropologiques), mais aussi les savoirs pratiques qui en émergent à chaque fois, et qui permettent d'envisager l'esprit à partir de ses interactions avec le monde. Un regard photographique, en tant que processus, implique un savoir incarné, qui lui est associé et qui est corrélatif d'une situation. Plus généralement, les regards peuvent être envisagés comme des processus d'institutionnalisation, dans la mesure où les dispositifs concrets qu'ils mobilisent constituent également des références pour l'ensemble des individus : les regards s'incarnent effectivement dans des images qui les illustrent, s'adressent à d'autres regards et permettent des apprentissages futurs. Le problème est dès lors de savoir comment une normativité peut émerger d'une situation. Comme le signale Jean De Munck, *l'institution est faite de normes qui se forment en situation, dans des procédures d'interaction qui sont aussi des procédures d'idéalisation, et qui ouvrent des possibilités d'apprentissage collectif*.²⁹³ Il propose d'envisager ces normes, non comme les causes des comportements des acteurs en situation, mais comme *des schémas pratiques, comme des heuristiques de recherche, bref comme des supports collectifs. Les normes, explicites et implicites, permettent des ajustements cognitifs, individuels et collectifs, dans des situations toujours nouvelles. Elles cristallisent des apprentissages antérieurs, et ouvrent à de nouveaux apprentissages*.²⁹⁴ C'est, par la suite, la notion même d'institution qu'il convient de repenser d'un point de vue procédural. Selon la théorie de l'action située, les normes seraient acceptées en quelque sorte « en situation », par une adhésion des acteurs.²⁹⁵ Pour Louis Quéré, la réflexion des acteurs dans le cours de l'action est une *réflexion téléologique sans*

²⁹² Ainsi, du point de vue de la raison procédurale, les processus d'apprentissage deviennent créateurs de rationalité. Inversant les prémisses rationalistes, nous pourrions dire que la rationalité émerge des apprentissages plutôt qu'elle n'est présupposée à ces apprentissages (Jean De Munck, *L'institution sociale de l'esprit*, op. cit., p. 6).

²⁹³ *Idem*, p. 11.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ Louis Quéré note que *les normes permettent de conférer un caractère de généralité et de nécessité aux actions et aux événements*, et souligne que *les cadres normatifs apparaissent dans l'action située comme une dimension en faveur de laquelle on s'engage moralement, parce qu'on considère qu'ils méritent qu'on y adhère, en raison de leur valeur intrinsèque* (cité par J. De Munck, op. cit., p. 132).

concept, liée étroitement à la temporalisation et la spatialisation du cours de l'action.²⁹⁶ Dès lors, la norme peut être définie, plus qu'un « donné », comme un cadre de configuration.²⁹⁷ Le cadre normatif émergerait ainsi dans la résolution collective de la situation elle-même. Il s'agit par conséquent de savoir comment de simples « ajustements interactifs en situation » peuvent avoir une valeur véritablement normative (c'est-à-dire en quoi leur contingence implique la conscience d'une obligatorité valable pour toute personne se trouvant dans la même situation²⁹⁸) et comment des « apprentissages collectifs intersituationnels » sont possibles.²⁹⁹ A travers ce débat sur la transmission des apprentissages individuels en apprentissages collectifs (qui est aussi le passage, comme le précise Olivier Favereau³⁰⁰, d'un bien privé à un bien public), c'est la possibilité d'un « dispositif cognitif collectif » qui est engagée pour les regards photographiques : comment et à partir de quoi peuvent-ils faire l'objet d'un partage social de l'imagination ? Il conviendrait plus généralement d'explicitier les différents rapports à la norme qui peuvent être identifiés dans les pratiques et les expériences photographiques, afin d'établir une typologie encore plus fine des regards photographiques, comme processus socialement situés et susceptibles d'une configuration collective. La distinction établie par George Herbert Mead dans *L'Esprit, le Soi et la société*, qui distinguait le *play* (jeu libre) et le *game* (jeu réglementé), est-elle pertinente pour distinguer différentes modalités de l'activité photographique ? Selon De Munck, si la différence établie par George Herbert Mead souligne bien deux rapports à la norme entretenus par les (inter)acteurs, il faut cependant également, pour qu'apparaisse une norme dans la situation, que le schéma de comportement dépasse pragmatiquement la situation.³⁰¹

²⁹⁶ L. Quéré, cité par J. De Munck, *op. cit.*, p. 126.

²⁹⁷ Il s'agit d'un « cadre de configuration » qui donne aux comportements interactifs leur intelligence. Ce cadre permet à la fois d'identifier des actions en les référant à des normes, et de donner aux actions une cohérence d'ensemble, c'est-à-dire de les normaliser. (...) La catégorie normative ouvre donc des possibilités qui ne sont pas quelconques, mais qui ne recevront de détermination qu'au cours de l'action. (...) En ce sens de schéma, la norme participe à la phénoménalisation de la vie institutionnelle (J. De Munck, *op. cit.*, pp. 126-127).

²⁹⁸ *Idem*, p. 133.

²⁹⁹ Selon De Munck, les apprentissages en situation ne peuvent être saisis que sous l'angle d'apprentissages des individus en interaction. Pour qu'il y ait apprentissage collectif, encore faut-il que les normes puissent être transmises au-delà des expériences situationnelles où elles sont esquissées (*Idem*, p. 136).

³⁰⁰ Olivier Favereau, « règle, organisation et apprentissage collectif : un paradigme non standard pour trois théories hétérodoxes », *Analyse économique des conventions*, A. Orléans (éd.), Paris, P.U.F., 1994, p. 125.

³⁰¹ Le cas du jeu libre est celui d'un couplage des comportements d'Ego et d'Alter qui ne nécessite nullement l'acquisition d'une norme valant pour tous. Dans ce cas, l'interaction se conforme à un schéma général exprimable sous forme d'une simple paire de comportements complémentaires des participants à l'interaction. L'« obligatorité » de ce schéma ne repose que sur une convention locale (...), la routine ou encore sur la dissymétrie d'un rapport de pouvoir (...). Généralité et obligatorité sont donc relatives à la situation d'interaction entre deux acteurs déterminés. Pour qu'apparaisse, dans la situation, une norme, il faut que le schéma de comportement prescrit dépasse pragmatiquement la situation. C'est le cas du jeu réglementé. Chaque participant y adopte les attitudes de tous ceux qui y participent ou qui pourraient y participer. (...) Dans ce cas, le pouvoir de sanction n'est plus lié à un (des) acteur(s) déterminé(s), mais devient un phénomène lui-même

Qu'en est-il des regards photographiques en tant que rapports à des normes ? Si par certains aspects les regards sont soumis à des règles et à des conventions qui encadrent les usages de la photographie, les différents aspects à travers lesquels se précise un « vouloir collectif » (qui s'imposerait à tous les regards d'une façon semblable) sont difficiles à appréhender. La notion d'« ortoscopy »³⁰² semble elle-même relative à chaque époque et à chaque cadre d'activité photographique, qui est toujours sociohistoriquement déterminé mais dont les différents acteurs n'ont pas nécessairement conscience.

Enfin, notre étude nous conduit aussi à reconsidérer la notion même de regard. On doit, en particulier, dépasser une approche esthétique qui tend à poser l'existence d'un regard photographique unifié. Il existe en réalité une pluralité de regards et chaque dispositif anthropotechnique conduit à considérer des conceptions parfois très différentes de la photographie, du regard, de l'appareil photographique, mais aussi différentes catégories de la communication, de l'action ou de l'information. Chaque dispositif conduit à envisager des interactions entre des imaginaires sociaux, technologiques, professionnels, anthropologiques, des images, des textes (qui résultent de ces imaginaires) et des filières techniques. Les regards photographiques ne doivent donc pas être envisagés uniquement à partir des activités subjectives des photographes, mais aussi à partir des réseaux et des supports matériels à travers lesquels ils se développent. Il convient d'envisager la signification de chaque regard à partir d'une situation photographique différente, dont toutes les composantes participent de manière efficiente à son individuation. Le regard doit donc aussi être distingué de la notion de « point de vue ». Les différents regards se singularisent en fonction des éléments culturels qu'ils mobilisent, qui se réfèrent parfois à la culture scientifique, parfois à la culture littéraire, parfois à une idéologie politique. Il semble ainsi indispensable de ne pas réduire les regards aux expressions subjectives des photographes. Mais la notion de « point de vue » ne doit pas cependant être totalement abandonnée, car elle permet de décrire le déplacement que le photographe opère à l'intérieur d'une situation orthophotographique. Le « point de vue du photographe » désigne alors son infléchissement de la situation photographique qui lui sert de cadre de référence. Nous pouvons alors parler d'un « point de vue » qui ne se réduit pas à une

collectif. Il s'agit du pouvoir de sanction du groupe d'appartenance. Dans le cas du jeu réglementé, il y a donc, derrière les sanctions, le vouloir collectif d'une collectivité (J. De Munck, op. cit., p. 133).

³⁰² Peeter Linnap (University of Tartu, Estonie) désigne ainsi des « normes pour voir », qui s'appliquent à la pratique photographique et se distinguent de règles prescrites par les ingénieurs et les techniciens, comme des règles édictées par la doctrine artistique ou d'autres règles qui viennent de contextes législatifs (religion, éthique, morale, politique). La notion d'« ortoscopy » reste cependant à analyser selon des activités photographiques sociohistoriquement situées.

position dans l'espace et n'est pas non plus réductible à celui de la prise de vue. Le « point de vue du photographe » désigne alors la construction d'un dispositif plus large, qui intègre les différentes étapes de l'activité photographique (de la prise de vue à la présentation finale des images) et aboutit à la construction d'un projet ou d'une démarche photographique. En outre, la prise en considération de l'expérience photographique nous conduit également à prendre en compte l'ensemble des contraintes qui pèsent sur le photographe : l'expérience photographique est à la fois une mise en œuvre et une mise à l'épreuve, elle est faite d'activité et de passivité. Dans cette mesure, la construction d'un « point de vue » n'est pas seulement l'œuvre d'un photographe, mais plus généralement la résultante d'un ensemble d'éléments anthropotechniques qui interviennent lors de son activité et qui parfois la contrarient. Pour le photojournalisme, ces contraintes sont temporelles, mais aussi éthiques, voire éditoriales. Notre approche des regards devrait ainsi se prolonger en une étude des contraintes et des chaînes graphiques spécifiques à chaque champ d'activité photographique. Mais la prise en compte de l'ensemble des contraintes spécifiques qui interviennent dans la détermination d'un regard peut aussi nous conduire à distinguer le regard du photographe de son activité photographique (en tant que production) : s'il y a construction d'un « point de vue » à partir d'une situation, celui-ci dépend autant des images que le photographe cherche à créer que des images qu'il refuse, qu'il s'interdit de réaliser (selon des limitations idéologiques, éthiques, juridiques, ou des normes professionnelles). Chaque regard photographique se dessine ainsi en quelque sorte sur fond d'une « non-activité » photographique, s'affirme en soulignant (implicitement) un régime de non-visibilité, contre lequel le photographe choisit de montrer d'autres images. L'étude des regards réclame aussi la construction d'une méthodologie qui s'intéresse aux modalités extra-photographiques qui participent à leur identification : l'intention des photographes, les significations qu'ils donnent à leur travail, mais aussi les cadres de diffusion dont ils disposent, les contraintes qui leur sont imposées, les limitations qu'ils s'imposent, ou encore les valorisations discursives de leur production par les critiques, sont autant d'éléments à partir desquels chaque regard photographique peut s'identifier et se stabiliser. L'individuation des regards photographiques nous semble ainsi relever, dans une très grande part, de processus sociaux d'ensemble. Plus que des expressions individuelles, il semble ainsi possible de désigner par l'expression de « regards photographiques » des projets transindividuels (au sens de Gilbert Simondon), qui sont portés par les photographes mais dont ils ne sont pas les seuls auteurs. Plus généralement, l'institutionnalisation des regards photographiques ne semble donc pas l'œuvre des seuls photographes : ils sont mis en œuvre par les photographes autant qu'ils sont construits et définis par l'ensemble des acteurs sociaux

qui contribuent à les institutionnaliser. Définissant des cadres anthropotechniques ouverts, ils permettent alors aux différentes manifestations individuelles d'être interprétées comme des variations à partir d'un horizon collectif commun aux photographes et à leur public. Notre étude des regards photographiques se démarque donc aussi la conception qui fait du regard une activité subjective et l'expression d'une intériorité. Un regard photographique est toujours, au contraire, une construction extériorisée qui, pour être identifié et fonctionner comme regard photographique, sollicite un grand nombre d'éléments d'origine sociale et culturelle sur lesquels il s'appuie. Ces éléments, rassemblés dans des dispositifs anthropotechniques distincts, collaborent à l'individuation de regards spécifiques. Les regards photographiques sont des régimes de visibilité et d'expérience qui doivent être étudiés dans leur ancrage socio-historique. Afin de saisir l'effectivité de cet ancrage, ce ne sont pas seulement les images produites que nous devons étudier, mais encore les dimensions communicationnelles et informationnelles qui sont à l'œuvre dans leur exercice. Notre approche pourrait ainsi permettre de décrire l'information à l'œuvre dans ceux-ci selon plusieurs axes :

- des modes de coordination de plusieurs opérations (techniques, cognitives, visuelles) en vue de chaque production d'images, qui se développe elle-même en fonction d'une situation particulière (ou/et d'un cadre de destination) et en relation avec des impératifs spécifiques (professionnels par exemple).
- différents modes d'ancrage de l'expérience photographique dans les différents niveaux culturels de signification (définissant des champs problématiques), qui sont eux-mêmes dépendants des codes existants (ou/et de l'écho qu'une démarche photographique peut avoir) dans des cadres sociaux particuliers.
- des constructions et approfondissements de projets photographiques, qui cristallisent autour d'eux des ensembles de références non-photographiques leur permettant d'être reconnus et identifiés, et qui défissent des modes d'intégration pragmatiques de longue durée (des stratégies de regard).

Les regards photographiques mobilisent des phénomènes d'information et d'organisation du sens selon un mouvement essentiellement centripète, par lequel chacun d'eux s'ouvre à du non-photographique et intègre dans son développement des éléments socioculturels. Mais, dans le même temps, toute perspective photographique s'individualise en se référant à une

« *ortoscopy* »³⁰³ instituée. Le schématisme téléologique du « regard du photographe » (compris comme une manière de voir ou une visée) est lui-même dépendant d'un régime général de visibilité par rapport auquel il s'individualise et qui lui sert de « toile de fond » autant que de « point d'appui ». Pour chaque champ problématique, une « *ortoscopy* » est implicitement reconnue par les photographes en tant qu'acteurs sociaux.

³⁰³ Rappelons que cette notion désigne ici, de manière très générale, des « normes pour voir » (Peeter Linnap).

Bibliographie Générale

- ADAMS Ansel, *L'appareil photographique*, Paris, éditions du Fanal, 1982.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot - Rivages, 2007.
- ALBERTI Leon Battista, *La peinture*, trad. T. Golsenne et B. Prévost, Paris, Le Seuil, 2004.
- ALMAZY Paul, *La photographie comme moyen d'information*, Paris, Tema-éditions, 1975.
- ALMAZY Paul (dir.), *Le photojournalisme, informer en écrivant des photos*, 2^{ème} édition, Paris, CFPJ, 1993.
- ALPERS Svetana, *L'art de dépeindre*, Paris, Gallimard, 1990.
- AMAR Pierre-Jean, *Le Photojournalisme*, Paris, Nathan Université, 2000.
- ANDERSON Neels, *Le hobo, sociologie du sans-abri*, suivi d'un article d'Olivier Schwartz, Paris, Nathan, 1993.
- Appareil photographique (L')*, Amsterdam, Editions Time-Life, 1981.
- ARASSE Daniel, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 2001.
- ARASSE Daniel, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006.
- ARIKHA, *Peinture et regard*, Paris, Hermann, 1991.
- ARNHEIM Rudolf, *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976.
- AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.
- AYER Fred C., *Psychology of drawing, with special reference to laboratory teaching*, Baltimore, 1916.
- BAJAC Quentin, *L'image révélée, l'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2001.
- BAQUE Dominique, *Les documents de la modernité, une anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, J. Chambon, 1993.
- BAQUE Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Editions du Regard, 1998.
- BAQUE Dominique, « La photographie des années 90 : figures d'un désenchantement », *Art Press*, n° 240, Paris, novembre 1998.
- BARBARAS Renaud, *Le tournant de l'expérience, recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998.
- BARBIER Rémi et TREPOS Jean-Yves, « Humains et non-humains : un bilan d'étape de la sociologie des collectives », *Revue d'anthropologie des connaissances*, n°1, 2007.
- BARBOZA Pierre, *Du photographique au numérique, la parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BARTHES Roland, « Le message photographique », *Communications*, n°1, Paris, Le Seuil, 1961.
- BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, Paris, Le Seuil, 1964.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard / Le Seuil, 1980.

- BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990.
- BAXANDALL Michael, *L'œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985.
- BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1985.
- BEAUD Paul, QUERE Louis et alii, *Sociologie de la communication*, Paris, Réseaux / CNET, 1997.
- BECHER Bernd et Hilla, *Châteaux d'eau*, cat. bilingue d'expo., Munich, Schirmer / Mosel, 1988.
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
- BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », *Etudes photographiques*, n° 1, Paris, Société Française de Photographie, 1996.
- BERGALA Alain, *Raymond Depardon. Correspondance New Yorkaise. Les absences du photographe*, Paris, Libération / Editions de l'Etoile, 1981.
- BERGER John, *Ways of seeing*, Londres, Penguin Books, 1972.
- BERNARD Denis et GUNTHERT André, *L'instant rêvé d'Albert Londe*, Nîmes, J. Chambon, 1993.
- BERNHARDT Uwe, *Le regard imparfait, réalité et distance en photographie*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BERQUE Augustin, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994.
- BLANC Gérard et MOUCHON Jean, « Le visuel dans l'information. Du modèle à son inscription sociale », *Etudes de communication*, n° 15 : « Les gestes d'informer », Université Charles De Gaulle / Lille 3, 1994.
- BLIN Odile (dir.), *Images numériques, l'aventure du regard*, Rennes, Ecole Régionale des Beaux-Arts de Rennes, 1997.
- BOLTANSKI Christian, « La petite mémoire », in *Le voyage au Pérou, C. Boltanski dernières années*, cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998.
- BOLTANSKI Luc et THEVENOT Laurent, *De la justification*, Paris, Gallimard, 1991.
- BOOT Chris (dir.), *Magnum, histoires*, Paris, Phaidon, 2005.
- BORHAN Pierre, *Voyons voir, William Klein*, Paris, Créatis, 1980.
- BOUCART Muriel, *Vision : aspects perceptifs et cognitifs*, Marseille, Solal, 1998.
- BOUGNOUX Daniel, *Sciences de l'information et de la communication*, Paris, Larousse, coll. « Textes essentiels », 1993.
- BOUGNOUX Daniel, *Introduction aux sciences de la communication*, Paris, La Découverte, 1998.
- BOUQUERET Christian, *Des années folles aux années noires, la nouvelle vision photographique en France, 1920-1940*, Paris, Marval, 1997.
- BOURDIEU Pierre, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.
- BROSSARD Alain, *La psychologie du regard*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1992.
- BRUNET François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.
- BRUNI Ciro (dir.), *Pour la photographie*, tome 2, Sammeron, GERMS, 1987.

BRUNI Ciro (dir.), *Pour la photographie*, tome 3, « la vision non-photographique », Sammeron, GERMS, 1990.

Cahiers de la photographie (Les), n° 8, Paris, ACCP, 1982.

Cahiers de la photographie (Les), numéro spécial « Philosophie de la photographie » par Henri VAN LIER, Paris, ACCP, 1983.

Cahiers de la photographie (Les), n° 11-12 : « Robert Frank », Paris, ACCP, 1983.

Cahiers de la photographie (Les), n° 19, « cadres / formats », Paris, ACCP, 1986.

Cahiers de la photographie (Les), numéro spécial « Henri Cartier-Bresson », Paris, ACCP, 1986.

Cahiers de la photographie (Les), n° 23, spécial « Denis Roche », Paris, ACCP, 1989.

Cahiers de la photographie (Les), numéro spécial « Histoire photographique de la photographie » par Henri VAN LIER, Paris, ACCP, 1992.

CALLAWAY Nicholas, « Lee Friedlander : les cent façons de voir », *Connaissance des Arts*, n° 336, fév. 1980.

Camera Work, the complete illustrations 1903-1917, Cologne, Taschen, 1997.

CARTIER-BRESSON Henri, *L'imaginaire d'après nature*, Chandeigne, 1982, non paginé.

« Henri Cartier-Bresson à Arles », *Photo*, n° 144, Paris, Filipachi, sept. 1979.

CASTELFRANCHI VEGAS Liana, *Italie et Flandres dans la peinture du XVe siècle*, Milan, Jaca Book, 1994.

CAUJOLLE Christian, *William Klein*, Paris, Centre National de la Photographie, coll. « Photo poche », 1985.

CAUJOLLE Christian, « La photographie n'informe pas », *Images*, n° 3, Genève, Centre de la photographie, 1997.

CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002.

CEFAÏ Daniel, *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2003

CHEVRIER Jean-François, *Proust et la photographie*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982.

CHEVRIER Jean-François, *Une autre objectivité*, Milan-Paris, Idea Books / C.N.A.P., 1989.

CHEVRIER Jean-François et DAVID Catherine, « Actualité de l'image », in *Passage de l'image*, cat. expo., 19 sept.-18 nov. 1990, Paris, Centre G. Pompidou, 1990.

CLAASS Arnaud, « La photographie et les miettes de l'art », *Art Press*, n° 199, Paris, février 1995.

CLAYSSSEN Daniel *et alii*, *Les nouvelles images, introduction à l'image informatique*, Paris, Dunod, 1987.

COLOMBAIN Jean et CAREL Denis, *Le guide de la photographie numérique*, Paris, Jacob-Duvernet, 2005.

COMBES Murielle, *Simondon, Individu et collectivité*, Paris, P.U.F., 1999.

Construire les paysages de la photographie, Réalités intermédiaires, Metz, Metz pour la photographie, 1984.

CORRAZE Jacques, *Les communications non-verbales*, Paris, PUF, 1980.

COTTON Charlotte, *La photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2005.

COUCHOT Edmond, *Images, de l'optique au numérique*, Paris, Hermès, 1988.

- COULON Alain, *L'ethnométhodologie*, Paris, PUF, coll. "que sais-je ?", 1987.
- CRARY Jonhathan, *L'art de l'observateur, Vision et modernité*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
- Culture Technique*, n°14, Neuilly-sur-Seine, C.R.C.T., 1984.
- DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Folio essais, Paris, Gallimard, 1992.
- DEBRAY Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000.
- Déjà vu*, cat. expo., Dijon, 1982.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles, *L'image mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986.
- DEOTTE Jean-Louis, « La révolution des appareils », *Lignes*, n°4, Paris, Editions Léo Scheer, fév. 2001.
- DEOTTE Jean-Louis (dir.), *Appareils et formes de sensibilité*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- DE MUNCK Jean, *L'institution sociale de l'esprit*, Paris, PUF, 1999.
- DEPARDON Raymond, *Notes*, Paris, Arfuyen, 1979.
- DEPARDON Raymond, « Image, voyage, 20 ans après, entretien entre Raymond Depardon et Jean-François Chevrier », *La solitude heureuse du voyageur : photographies de Raymond Depardon*, Marseille, Musées de Marseille, 1998.
- DE QUEIROZ Jean-Manuel et ZIOLKOVSKI Marek, *L'interactionnisme symbolique*, Rennes, PUR, 1994.
- DEWEY John, *Logique. La théorie de l'enquête*, Paris, PUF, 1993.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, préface par Richard Shusterman, Pau, Publications de l'Université de Pau / Editions Farrago, 2005.
- DILTHEY Wilhelm, *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, trad. Sylvie Mesure, Paris, Le Cerf, 1988.
- DREYFUS Hubert et RABINOV Paul, *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984.
- DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1988.
- DUFRENNE Mickael, *L'œil et l'oreille*, Québec, L'Hexagone, 1987.
- DURAND Régis, *Le regard pensif, lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 1990.
- DURAND Régis, *Le Temps de l'image, essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995.
- EDER Joseph-Maria, *La photographie instantanée. Son application aux arts et aux sciences*. Paris, Gauthier-Villars, 1888.
- ENGLISH Jacques, *Le vocabulaire de Husserl*, Paris, Ellipses, 2002.
- ESPARZA Ramon, « La réalité manquée », *Image et politique, colloque des Rencontres Internationales de la Photographie, 6-7 juillet 1997*, Arles, Actes sud, 1998.

- L'Ethnographie*, n°109, « Ethnographie et Photographie », Paris, Société d'Ethnographie de Paris, printemps 1991.
- Etudes rurales*, n°121-124, « De l'agricole au paysage », Paris, EHESS, 1991.
- FAVEREAU Olivier, « règle, organisation et apprentissage collectif : un paradigme non standard pour trois théories hétérodoxes », *Analyse économique des conventions*, A. Orléans (éd.), Paris, P.U.F., 1994.
- FAVROD Charles-Henri, *Etranges étrangers*, Paris, C.N.P., coll. « Photo poche », 1989.
- FEYNOL (de) Pierre, « Photo-journalisme », cat. expo., festival d'automne à Paris, 1977.
- FLEIG Alain, *La naissance de la photographie comme média*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997.
- FLUSSER Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Belfort, Circé, 1996.
- FORD C. (éd.), *The Kodak Museum : the story of popular photography*, Bradford, National Museum of photography, 1989.
- FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FRANCASTEL Pierre, *Œuvres II. La réalité figurative, éléments structurels et sociologiques de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1965.
- FRANCASTEL Pierre, *Œuvres III. La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël-Gonthier, 1967.
- FRANCASTEL Pierre, *Peinture et société*, Paris, Denoël, 1977.
- FRANCBLIN Catherine, « Entretien avec Cindy Sherman », *Art Press*, n° 165, Paris, janvier 1992.
- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, 1974.
- FRIZOT Michel, *Histoire de voir*, Paris, Centre national de la photographie, coll « Photo poche », 1989.
- FRIZOT Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas / Adam Biro, 1994.
- GALASSI Peeter, *Henri Cartier-Bresson, premières photos*, Paris, Arthaud, 1991.
- GALLOTTI J., « La photographie est-elle un art ? », *L'Art vivant*, Paris, 1^{er} juillet 1929.
- GARELLI Jacques, « Voir ceci et voir selon », Richir M. et Tassin E. (dir.), *Merleau-Ponty, Phénoménologie et expériences*, Grenoble, éditions Jérôme Millon, 1992.
- GARRETA Gilles, « Situation et Objectivité », *Raisons Pratiques*, « La logique des situations, Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales », Paris, EHESS, 1999.
- GARRIGUES Emmanuel, *L'écriture photographique, essai de sociologie visuelle*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- GATTINONI Christian, *La photographie en France, 1970-1995*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 1996.
- GIBSON James Jerome, *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton, Mifflin, 1979.
- GILLE Bertrand, *Histoire des techniques*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1978.
- GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, coll. « le sens commun », 1991.

- GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1986.
- GOMBRICH Ernst, *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996.
- « Les grands maîtres de la photographie », *Photo*, Paris, Filipachi, 1982.
- GUERIN Michel, *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, Arles, Actes Sud, 1986.
- GUERIN Michel, *Profession photoreporter*, Paris, centre G. Pompidou / Gallimard, 1988.
- GUERIN Michel, *Raymond Depardon*, Paris, Nathan, 1999.
- GUERIN Michel, *La pitié, apologie athée de la religion chrétienne*, Arles, Actes Sud, 2000.
- Guide de la photographie à l'Ouest (Le)*, Rennes, Photo à l'Ouest, 2005.
- GUNTHERT André, *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, Paris, EHESS (dir. Hubert Damisch), 1999.
- GUNTHERT André, « Esthétique de l'occasion », *Etudes photographiques*, n°9, Paris, S.F.P., 2001.
- GUTMANN Annie (dir.), *Visage (Le) et la voix*, colloque de Cerisy-La-Salle de juillet 2002, Paris, In Press, 2004.
- HALL Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Le Seuil, 1971.
- HEILBRUN Françoise (dir.), *L'invention d'un regard (1839-1918)*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1989.
- HERS François, *Récit*, Paris, Herscher, 1983.
- HONOUR Hugh et FLEMING John, *Histoire mondiale de l'art*, Paris, Bordas, 1988.
- HUGHES J., *W. Eugene Smith, the life and work of an american photographer, shadow and substance*, New York, Mac Graw-Hill Publishing Compagny, 1989.
- HUYGHE René, *Formes et forces*, Paris, Flammarion, 1971.
- Impressionnismes et symbolistes face à la presse*, Paris, A. Colin, 1959.
- JOLY Martine, *L'image et les signes, approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan Université, 1994.
- KEIM Jean A., « La photographie et sa légende », *Communications*, n° 2, Paris, Le Seuil, 1963.
- KEMPF Jean, « Qu'est-ce qu'un regard photographique ? », Rouen, *Cercles* n°2, 1992.
- KERLO Françoise (dir.), *Guide pratique de la photographie numérique*, Paris, Ed. National Geographic, 2003.
- KHEMIR M., *L'Orientalisme*, Paris, C.N.P., coll. « Photo poche », 1994.
- KOHN (C.) Ruth et NEGRE Pierre, *Les voies de l'observation, repères pour les pratiques de recherche en sciences humaines*, Paris, Nathan, 1991.
- KRAUSS Rosalind, *Le photographique*, Paris, Macula, 1990.
- LAMARCHE-VADEL Bernard, *Lewis Baltz*, Paris, La Différence, 1993.
- LAMARCHE-VADEL Bernard, *Lignes de mire*, Paris, Marval, 1995.
- LAVE Jean, *Cognition in Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

LEMAGNY Jean-Claude, « Continuité et discontinuité de l'acte photographique », *Cahiers de la photographie*, n° 8, Paris, ACCP, 1982.

LEMAGNY Jean-Claude, *La photographie créatrice*, Paris, Contrejour, 1984.

LEMAGNY Jean-Claude, *L'Ombre et le Temps. Essai sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992.

LEMAGNY Jean-Claude, *La Matière, l'ombre, la fiction*, Paris, Nathan / Bibliothèque Nationale de France, 1994.

LE MOËNNE Christian, « Quelques remarques sur la portée et les limites des modèles de communication organisationnelle », *Communication et Organisation*, n°30, Bordeaux, Greco, déc. 2006.

LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955.

LEVI-STRAUSS Claude, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993.

LEVI-STRAUSS Claude, *Saudades do Brasil*, Paris, Plon, 1994.

LEVY Pierre, *La machine univers. Création, cognition et culture informatique*, Paris, La Découverte, 1987.

LEVY Pierre, *Les technologies de l'intelligence, l'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris, La Découverte, 1990.

LEVY Pierre, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1997.

LEYS Simon, *La forêt en feu, essais sur la culture et la politique chinoises*, Paris, Hermann, 1983.

LICHENSTEIN Jacqueline, *La peinture*, Paris, Larousse, 1997.

LINTON Ralph, *Le fondement culturel de la personnalité*, Paris, Dunod, 1986.

LIPKIN John, *La révolution numérique*, Paris, La Martinière, 2006.

LONDE Albert, *La photographie instantanée. Théorie et pratique*, Paris, Gauthier-Villars, 1886.

LONDE Albert, *La photographie médicale*, Paris, Gauthier-Villars, 1892.

LUGON Olivier, *Le style documentaire, d'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2000.

MAC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Paris, Le Seuil, 1968.

MALAURIE Jean, *Les derniers rois de Thulé*, Paris, Plon, 1975.

MALINOWSKI Bronislav, *Journal d'ethnologue*, Paris, Le Seuil, 1985.

MALINOWSKI Bronislav, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, 1989.

MALLE L., *Lee Friedlander*, Paris, CNP, coll. « Photo poche », 1987.

MANTE Harald, *La composition en photographie*, Paris, Dessain et Tolra, 1971.

MARESCA Sylvain, *La photographie, un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1996.

MAREY Jules, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, Paris, Masson, 1885.

MARTIN Jennifer et alii, *L'Art des Etats-Unis*, Paris, Citadelles / Mazenod, 1992.

MASCLET D., « Un reporter », *Photo France*, n°7, Paris, mai 1951.

- MEAD George Herbert, *L'esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 1963.
- MEAD Margaret et BATESON Gregory, *Balinese Character, a photographic analysis*, New York, New York academy of sciences, 1942.
- MEAUX Danièle, *La photographie et le temps, le déroulement temporel dans l'image photographique*, thèse (version microfiches), Université de Provence, 1997.
- Médiation et information*, n°7 : « Image et Média », Paris, L'Harmattan, 1997.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MIEGE Bernard, *La pensée communicationnelle*, Grenoble, PUG, 1995.
- MILLET Catherine, « Qu'est-ce que l'art contemporain ? », *Art Press*, n° 222, juin 1997.
- MOHOLY-NAGY Laszlo, *Peinture, Photographie, Film*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
- Monde (Le)*, numéro des 20-21 juin 1999 : « La photographie est devenue le vecteur dominant de l'art contemporain ».
- MONTIER Jean-Pierre, *Henri Cartier-Bresson, l'art sans art*, Paris, Flammarion, 1995.
- MORA Gilles, « Le projet photographique », *Cahiers de la photographie*, n°8, Paris, ACCP, 1982.
- MORA Gilles, « Les contextualités du photographe », *Les Cahiers de la photographie*, n° 14, Paris, ACCP, 1984.
- MORA Gilles, *L'acte du photographe*, Paris, Contrejour / Frac Aquitaine, 1985.
- MORA Gilles, *Walker Evans*, Paris, CNP, coll. "Photo poche", 1990.
- MORA Gilles, *Walker Evans, La soif du regard*, Paris, Le Seuil, 1993.
- MORA Gilles, *W. Eugene Smith, du côté de l'ombre*, Paris, Le Seuil, 1998.
- MORANGE Michel, « Information », in *Dictionnaire d'histoire et de philosophie des sciences* (LECOURT Dominique dir.), Paris, PUF, 1999.
- MORVAN Yann, *Photojournalisme*, Paris, Victoires éditions, 2000.
- NEURAY Georges, *Des paysages. Pour qui ? Pourquoi ? Comment ?*, Gembloux, Presses agronomiques de Gembloux, 1982.
- NIZET Jean et RIGAUX Nathalie, *La sociologie de Erving Goffman*, Paris, La découverte, 2005.
- Obliques*, n° 18-19, « Jean-Paul Sartre », Nyons, Editions Borderie, 1979.
- OGIEN Albert et QUERE Louis, *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, Paris, Ellipses, 2005.
- PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.
- PANOFSKY Erwin, *Le codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, trad. Daniel Arasse, Paris, Flammarion, 1996.
- PARIS Jean, *L'espace et le regard*, Paris, Le Seuil, 1965.

- Passion du mouvement au XIXe siècle (La)*, collectif, Beaune, Musée Marey, 1991.
- PASSUTH Kristina, *Moholy-Nagy*, Paris, Flammarion, 1992.
- Paysages au pluriel* (collectif), Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1995.
- PEIRCE Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978.
- Philosophie analytique et esthétique* (collectif), Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- PIETTE Albert, « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain*, n° 18, Paris, Editions du patrimoine, mars 1992.
- Photographie documentaire (La)*, Amsterdam, Editions Time-Life, 1980.
- Photographie pictorialiste en Europe (La), 1888-1918*, collectif, cat. expo., Editions Point du Jour / Musée des Beaux-arts de Rennes, 2005.
- POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.
- POULIQUEN Yves, *La transparence de l'œil*, Paris, Odile Jacob, 1992.
- Primitifs flamands (Les) et leur temps*, collectif, Mons, La Renaissance du livre, 1994.
- Projections, les transports de l'image* (collectif), Paris, Hazan / Le Freysnoy / AFAA, 1997.
- QUERE Louis, « La situation toujours négligée ? », *Réseaux*, CNET, n° 85, sept-oct. 1997.
- QUERE Louis, « Au juste, qu'est-ce que l'information ? », *Réseaux*, n°100, Paris, CNET, mai 2000.
- Raisons Pratiques*, n°8, « Cognition et information en société », Paris, E.H.E.S.S., 1997.
- Raisons Pratiques*, numéro spécial « La logique des situations », Paris, E.H.E.S.S., 1999.
- Réels, Fictions, Virtuel, Rencontres internationales de la photographie*, Arles, Actes Sud, 1996.
- RENAUD Alain, *Photoreportage*, Paris, éditions de l'Homme, 1979.
- Réponses Photo*, n° 181 : « Spécial 15 ans, nos experts analysent l'évolution de la photo », avril 2007.
- Le reportage photographique*, Amsterdam, Time-Life éditions, 1972.
- Réseaux*, n° 61, Paris, CNET, 1993.
- RICHIR Marc et TASSIN Etienne (dir.), *Merleau-Ponty, Phénoménologie et expériences*, Grenoble, Ed. Jérôme Millon, 1992.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit I*, Paris, Le Seuil, 1983.
- ROCHE Denis, *Notre antéfixe*, Paris, Flammarion, 1978.
- ROCHE Denis, *Ecrits sur l'image. La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982.
- ROEGIERS Patrick, *L'œil multiple, 170 entretiens, portraits et critiques photographiques parus dans Le Monde*, Besançon, La Manufacture, 1992.
- ROSENBLUM Naomi, *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris – New York – Londres, Abbeville Press, 1992.

- ROUILLE André, « Le document photographique en question », in *L'Ethnographie*, n° 109, numéro spécial « Ethnographie et photographie », Paris, Société Française d'ethnographie, 1991.
- ROUILLE André, *La Photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005.
- SALLES Georges, *Le regard*, Paris, R.M.N., 1992.
- SAUSSIÉ Gilles, « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n° 71, Paris, Le Seuil, 2001.
- SAUVAGEOT Anne, *Voires et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*, Paris, PUF, 1994.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire, essai sur le dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, 1987.
- SCHÜTZ Alfred, *Le chercheur et le quotidien*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.
- SCHÜTZ Alfred, *Eléments de sociologie phénoménologique*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- SEGINGER Gisèle, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, Liège, Sedes, 2000.
- SHITAO, *Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, trad. P. Ryckmans, Paris, Hermann, 2000.
- SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.
- SIMONDON Gilbert, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, P.U.F., coll. « Epiméthée », 1964.
- SIMONDON Gilbert, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, coll. « Res », 1989.
- SIMMEL Georg, *Les problèmes de la philosophie de l'histoire*, Paris, P.U.F., 1985.
- SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- SOTTASS, Ettore, *Le regard nomade*, Londres, Thames & Hudson, 1996.
- SOULAGES François, « Le regard du photographe », *Cahiers de la photographie*, n° 8, Paris, ACCP, 1982.
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998.
- STIEGLER Bernard, *La technique et le temps, tome 2 : la désorientation*, Paris, Galilée, 1996.
- SZARKOWSKI John, *The photographer's eye*, New-York, M.O.M.A., 1966.
- Terrain*, n°30, Paris, Editions du patrimoine, 1998.
- TERRENOIRE Jean-Paul, « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil », *Revue française de sociologie*, XXVI, Paris, CNRS, 1985.
- THEZY (de) Marie, *La photographie humaniste, 1930-1960, histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992.
- TISSERON Serge, *Les mystères de la chambre claire*, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 1996.
- TODOROV Tzvetan, *Eloge de l'individu, essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2001.
- ULLMANN Tamas, *La genèse du sens, signification et expérience dans la phénoménologie génétique de Husserl*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- VACCARI Franco, *La photographie et l'inconscient technologique*, Paris, Créatis, 1981.

- VAN HOUSE, « Science and technology studies and information studies », *Annual review of information science and technology*, vol. 38, 2004, document photocopé.
- VARELA François *et alii*, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Le Seuil, 1993.
- VERON Eliseo, « De l'image sémiologique aux discursivités, Le temps d'une photo. », *Hermès*, n° 13-14, Paris, C.N.R.S., 1994.
- VINCK Dominique, « Approches sociologiques de la cognition et prise en compte des objets intermédiaires », Septième Ecole d'été de l'ARCo, Bonas, 10-21 juillet 2000.
- WATIER Patrick, *Une introduction à la sociologie compréhensive*, Belfort, Circé, 2002.
- WATTS A., *Le Bouddhisme zen*, Paris, Payot, 1975.
- WATZLAWICK Paul, BEAVIN Janet et JACKSON Don D., *Une logique de la communication*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1972.
- WEIL Eric, *Essais et conférences*, Paris, Plon, 1970.
- WHELAM R., *Robert Capa, la collection*, Paris, Phaidon, 2001.
- WILDE Oscar, *Le déclin du mensonge*, Bruxelles, Complexe, 1986.
- WINKIN Yves (dir.), *La nouvelle communication*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1981.
- WOLTON Dominique, « le moment de la communication », *Hermès*, n°38, Paris, CNRS éditions, 2004.
- ZACCAÏ-REYNERS Nathalie, *Le monde de la vie*, tome 1 : « Dilthey et Husserl », Paris, Le Cerf, 1995.
- ZOLA F. et MASSIN, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979.

UNIVERSITE RENNES 2 HAUTE BRETAGNE

U.F.R. Arts Lettres Communication

Ecole doctorale Humanités et Sciences de l'Homme

N° attribué par la bibliothèque :

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE RENNES 2

En Sciences de l'Information et de la Communication

Présentée et soutenue publiquement le 8 février 2008 par

Paul VANCASSEL

Titre :

Les regards photographiques :

dispositifs anthropotechniques et processus transindividuels.

Directeur de thèse :

Professeur Christian Le MOENNE

Le Jury est composé de :

Pr. Jan BAETENS, *Culturele Studies & Lieven Gevaert Centre*

Pr. Alain CALMES, *Sciences de l'information et de la communication*

Pr. Bruno DAVID, *Sciences de l'information et de la communication*

Pr. Gino GRAMACCIA, *Sciences de l'information et de la communication* (rapporteur)

Pr. Joël LEMARREC, *Sciences de l'information et de la communication* (rapporteur)

Pr. Christian LEMOENNE, *Sciences de l'information et de la communication*

VOLUME 2 : Annexes

Table des annexes

Annexe 1 : exemples et illustrations de regards photographiques	p. 1
Annexe 2 : approches indicielles et sémiologiques de l'image photographique	p. 51
Annexe 3 : le regard dans la vie sociale	p. 63

Annexe 2 : approches indicielles et sémiologiques de l'image photographique

1- L'image photographique comme indice d'une réalité

Toute image photographique est avant tout une empreinte physique-chimique (de la lumière réfléchiée par les objets). Dès lors, l'image photographique est de l'ordre de l'indice, en cela qu'elle est une représentation par contiguïté physique du signe avec son référent.¹ L'empreinte photographique, définie comme indice, se distingue ainsi fondamentalement, selon Charles Sander Peirce², d'autres types de signes, comme les icônes (qui se définissent par une relation de ressemblance avec leur référent) et les symboles (qui se définissent par une convention générale). *En termes typologiques, cela signifie que la photographie s'apparente à cette catégorie de signes où l'on trouve aussi la fumée (indice d'un feu), l'ombre portée (indice d'une présence), la cicatrice (marque d'une blessure), la ruine (vestige de ce qui a été), le symptôme (d'une maladie), l'empreinte de pas, etc. Tous ces signes ont en commun d'être réellement affectés par leur objet (2.248), d'entretenir avec lui une relation de connexion physique* » (3.361).³ On remarquera que cette définition minimale de la photographie, comme simple empreinte lumineuse, n'implique pas de dispositif optique et peut désigner également les photogrammes, où *seul compte le principe du dépôt, de la trace, de la matière lumineuse*.⁴ (On préférera d'ailleurs par la suite parler de « trace » plutôt que d'« empreinte », pour insister sur la dimension volontaire de ce processus d'inscription.⁵) Selon Jean-Marie Schaeffer, *l'indice n'est ni conventionnel ni codé : il est le résultat de l'effectuation d'un processus purement physico-chimique aboutissant à la formation de l'empreinte*.⁶ L'indicialité est désignée par la suite comme le caractère constitutif de l'image photographique. Cela implique qu'elle est marquée par un quadruple principe, comme tous les signes indiciels, de *connexion physique*, de *singularité*, de *désignation* et d'*attestation*. On

¹ *Les indices sont des signes qui entretiennent, ou ont entretenu à un moment donné du temps, avec leur référent (leur cause) une relation de connexion réelle, de contiguïté physique, de coprésence immédiate...* (P. Dubois, *op. cit.*, p. 59.)

² C. S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, *op. cit.*, 1978.

³ P. Dubois, *op. cit.*, p. 46.

⁴ P. Dubois, *op. cit.*, p. 47.

⁵ *L'empreinte n'est que l'attestation d'un passage. Elle ne résulte pas du désir d'inscription, mais seulement de la mise en contact fortuite d'un objet avec une surface réceptrice. Au contraire, la trace atteste le désir qu'a eu celui qui l'a laissée de réaliser une « inscription »* (Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, *op. cit.*, p. 47).

⁶ J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 47.

peut en effet déduire certaines propriétés de l'image photographique à partir de sa compréhension en tant qu'indice :

La conséquence d'un tel état de fait [de connexion physique entre l'image photo et le référent qu'elle dénote], c'est que l'image indicielle ne renvoie jamais qu'à un seul référent déterminé : celui-là même qui l'a causée, dont elle résulte physiquement et chimiquement. D'où la singularité extrême de cette relation. En même temps, du fait qu'une photo est dynamiquement liée à un objet unique, et rien qu'à lui, cette photo acquiert une puissance de désignation très caractérisée (...) Enfin, en vertu de ce même principe, la photo est aussi amenée à fonctionner comme témoignage : elle atteste de l'existence (mais non du sens) d'une réalité.⁷

L'information fournie par l'image photographique, prise en ce sens, est l'information photonique captée par le procédé photographique. Cette conception de l'image photographique a renouvelé la question du réalisme de la photographie. L'image photographique marque en effet une rupture avec la tradition représentative.⁸ D'une façon essentielle, la photographie se distingue des autres images, en tant qu'elle se définit comme une image de captation et non comme une représentation (image produite à partir d'un modèle ou d'une image mentale et qui implique un travail manuel). Comme le rappelle Philippe Dubois, la conception indicielle de la photographie se démarque d'autres approches théoriques antérieures :

a/ l'effet de réalité lié à l'image photographique a d'abord été attribué à la ressemblance existant entre la photo et son référent.⁹ Cette position voit dans la photographie une reproduction mimétique du réel. La photo est conçue comme miroir du monde, elle est un icône dans le sens de C. S. Peirce.¹⁰

b/ En réaction à cet « illusionnisme du miroir photographique », l'image photographique a également été décrite comme un outil de transposition, d'analyse, d'interprétation, voire de transformation du réel, au même titre que la langue par exemple, et au même titre qu'elle

⁷ P. Dubois, *op. cit.*, p. 48.

⁸ Selon Pierre Barboza, *la photographie instaure une toute autre relation au réel, qui rend caduc le qualificatif d'image et de représentation. En effet, la technique photographique ne se contente pas de représenter le monde, c'est-à-dire de produire un signe qui le remplace, elle le reproduit sans médiation subjective. Les images chimiques, tout comme les images électroniques, reposent sur un principe de captation et d'enregistrement de la lumière émise par le référent. Elles reproduisent leur référent-réel, en fait une simple partie de son apparence visuelle. Nous distinguerons donc les images de reproduction des images de représentation parce que ces dernières n'imposent pas la présence active du référent dans le processus de fabrication de l'image* (P. Barboza, *Du photographique au numérique*, *op. cit.*, p. 11).

⁹ P. Dubois, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ *Idem*, p. 49.

*culturellement codé.*¹¹ Selon Philippe Dubois, *cette seconde attitude consiste à dénoncer cette faculté de l'image à se faire copie exacte du réel.*¹²

C'est à ces deux approches que s'oppose la conception indicielle de la photographie, dans la mesure où elle *n'implique a priori ni que l'on passe par un appareil de prise de vue, ni que l'image obtenue ressemble à l'objet dont elle est la trace.*¹³

Par ailleurs, l'empreinte ne dit rien sur le sens de l'image. L'image photographique ne fait qu'affirmer une existence. *Le référent est posé par la photo comme une réalité empirique, mais « blanche », si l'on peut dire : sa signification nous reste énigmatique, à moins que nous ne soyons partie prenante de la situation d'énonciation d'où provient l'image.*¹⁴

Il est en outre important de souligner que ce principe de l'empreinte désigne en réalité le seul moment de l'inscription « naturelle » du monde sur la surface sensible, auquel on ne peut pas assimiler l'ensemble du processus photographique, qui est également constitué, en amont et en aval de celui-ci, de nombreux gestes « culturels » :

*en amont et en aval de ce moment de l'inscription « naturelle » du monde sur la surface sensible, il y a, de part et d'autre, des gestes tout à fait « culturels », codés, dépendant entièrement de choix et de décisions humaines (Avant : choix du sujet, du type d'appareil, de la pellicule, du temps de pose, de l'angle de vue, etc. – tout ce qui prépare et culmine dans la décision ultime du déclenchement ; après : tous les choix se répètent lors du développement et du tirage, puis la photo entre dans les circuits de diffusion, toujours codés et culturels – presse, art, mode...) C'est donc seulement entre ces deux séries de codes, pendant le seul instant de l'exposition proprement dite, que la photographie peut être considérée comme un pur acte-trace (...) C'est là, mais là seulement, que l'homme n'intervient pas et ne peut intervenir sous peine de changer le caractère fondamental de la photographie. Il y a une faille, un instant oublié des codes, un index quasi pur. Cet instant n'aura duré qu'une fraction de seconde et il sera tout de suite pris et repris par les codes qui ne le lâcheront plus (...), mais en même temps, cet instant de « pure indicialité », parce qu'il est constitutif, ne sera pas sans conséquences théoriques.*¹⁵

Selon la conception indicielle, l'enregistrement photographique se caractérise ensuite comme le résultat de la mise en œuvre d'un processus technologique particulier.¹⁶ L'approche de

¹¹ *Idem*, p. 20.

¹² *Idem*, p. 49.

¹³ *Idem*, p. 46.

¹⁴ *Idem*, p. 49.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ou, pour être plus précis : *l'image photographique est l'effet chimique d'une causalité physique (électromagnétique), à savoir un flux de photons provenant d'un objet (soit par émission, soit par réflexion) et frappant la surface sensible (...) Puisque la photographie est une empreinte à distance, elle est située d'entrée de jeu dans une tension spatiale qui implique l'absence de tout contact direct entre l'imprégnant et l'empreinte (...) La relation qui lie l'imprégnant à l'empreinte photographique est de l'ordre de la projection : la limite idéale de*

Peirce prend en considération en effet *non pas seulement le message comme tel, mais aussi et surtout le mode de production même du signe*.¹⁷ Ce mode de production de l'image photographique est la plupart du temps défini par l'automatisme de l'appareil photographique. Mais relier l'image à sa genèse technique semble impliquer davantage qu'on la mette en relation avec tout un dispositif technologique : *le clivage traditionnel entre le produit (le message achevé) et le processus (l'acte générateur en train de se faire) cesse ici d'être pertinent. Avec la photographie, il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de son mode constitutif, en dehors de ce qui la fait être comme telle, étant entendu d'une part que cette genèse peut être autant un acte de production proprement dit (la « prise ») qu'un acte de réception ou de diffusion, et d'autre part que cette indistinction de l'acte et de l'image n'exclut en rien la nécessité d'une distance fondamentale, d'un écart en son cœur même*.¹⁸ Le dispositif technologique apparaît ainsi comme un cadre plus large que le seul appareil photographique. On peut ensuite remarquer que cette union de l'image photographique à un dispositif technologique implique un déplacement de point de vue : *si l'on veut comprendre ce qui fait l'originalité de l'image photographique, il faut obligatoirement voir le processus bien plus que le produit, et cela dans un sens extensif : que l'on prenne en charge non seulement, au niveau le plus élémentaire, les modalités de l'image (l'empreinte lumineuse), mais aussi, par une extension progressive, l'ensemble des données qui définissent, à tous les niveaux, le rapport de celle-ci à sa situation référentielle, aussi bien au moment de la production (rapport au référent et au sujet-opérateur : le geste du regard sur l'objet : moment de la « prise ») qu'à celui de la réception (rapport au sujet-spectateur : le geste du regard sur le signe : moment de la reprise – de la surprise ou de la méprise). C'est donc tout le champ de la référence qui entre en jeu pour chaque image. En ce sens, la photographie, c'est la nécessité absolue du point de vue pragmatique*.¹⁹ Que la photographie doive être étudiée d'un point de vue pragmatique signifie ici qu'elle doit être replacée dans les circonstances de sa production et de sa réception. Nous aurons donc à étudier le dispositif technique (ainsi que ses effets) et les déterminations d'origine technique qui conditionnent l'élaboration des images photographiques. De plus, ce dispositif technique n'est pas totalement neutre et il renvoie à des intentions humaines qui s'y sont matérialisées. On peut remarquer également que si

l'image photonique n'est autre chose que l'image mathématique bi-univoque, c'est-à-dire une image où chaque point de l'imprégnant correspond à un seul point de l'empreinte et vice-versa. Le niveau de l'empreinte est donc celui de l'image digitale-photonique, qui doit être distinguée de l'image photographique analogique (Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, op. cit., pp. 16-17).

¹⁷ P. Dubois, op. cit., p. 64.

¹⁸ Idem, p. 57.

¹⁹ Idem, p. 65.

l'approche pragmatique de Philippe Dubois envisage différents moments où le regard est sollicité, celui-ci (regard du photographe ou regard du spectateur) reste de l'ordre du « geste », c'est-à-dire d'une l'ordre d'une activité limitée dans le temps. C'est en réalité avant tout *le geste de la coupe, du cut*, qui l'intéresse, dans la mesure où il s'agit de l'acte qui est responsable de la production de l'empreinte indicielle :

*L'image photographique, en tant qu'elle est indissociable de l'acte qui la fait être, n'est pas seulement une empreinte lumineuse, c'est aussi une empreinte travaillée par un geste radical, qui la fait tout entière d'un seul coup, le geste de la coupe, du cut, qui fait tomber ses coups à la fois sur le fil de la durée et dans le continuum de l'étendue. Temporellement en effet l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en n'en saisissant qu'un seul instant. Spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue. La photo apparaît ainsi, au sens fort, comme une tranche, une tranche unique et singulière d'espace-temps, littéralement taillée dans le vif.*²⁰

Les différents moments « culturels » qui encadrent cette « coupe » restent peu étudiés par la conception indicielle. De plus, par l'intérêt que Philippe Dubois porte à la genèse de l'empreinte indicielle, ces autres moments apparaissent inévitablement comme situés par rapport à cette « coupe », avant ou après celle-ci.

La nécessité de mettre l'image en relation avec ses circonstances se comprend également au niveau de la réception de la photographie. Ainsi, Jean-Marie Schaeffer a développé une approche pragmatique de la photographie qui commence par souligner qu'*il est impossible de comprendre pleinement l'image photographique dans le cadre d'une sémiologie qui définit le signe au niveau de l'émission.*²¹ Ce ne sont que les stratégies communicationnelles dans lesquelles l'image photographique est prise qui peuvent en constituer le sens : *loin de posséder un statut stable, l'image photographique est profondément changeante et multiple.*²² Dès lors, l'image photographique est essentiellement *un signe de réception.*²³ Si c'est également pour cet auteur *la mise en œuvre du dispositif photographique dans sa totalité*²⁴ qui est responsable de la spécificité de la photographie, il semble cependant, là aussi, qu'une définition de celle-ci comme *enregistrement d'une trace physico-chimique*²⁵ conduise à en faire le résultat d'une écriture naturelle. En définitive, la conception indicielle de la photographie semble le conduire à réduire la référence à la notion d'intentionnalité, qui

²⁰ *Idem*, p. 153.

²¹ J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 9.

²² *Idem*, p. 10.

²³ *Idem*, p. 9.

²⁴ *Idem*, p. 13.

²⁵ *Ibidem*.

apparaît presque ici comme antithétique à celle d’empreinte (écriture naturelle) : *je ne nie pas la pertinence de la notion d’intentionnalité pour rendre compte de certains de ses aspects, mais ces aspects sont secondaires : l’image photographique considérée en elle-même n’est pas un message.*²⁶

Henri Van Lier va pour sa part jusqu’à dire que *l’indice n’est pas un signe. Il peut reproduire des signes conventionnels, mais l’opération par laquelle la reproduction est effectuée n’est jamais de l’ordre des signes, elle est « innocente », donc naturelle.*²⁷ La conception indicielle de la photographie tend ainsi à réactiver un discours naturaliste à propos de la genèse photographique, qui est d’abord lié au caractère automatique du procédé de prise de vue. De part la prise en compte de ce caractère automatique de l’appareil photographique, la fonction du photographe est en effet la plupart du temps réduite à déclencher la prise de vue.²⁸ Par suite, la technique photographique est historiquement caractérisée à de nombreuses reprises comme une technique d’où la subjectivité est absente.²⁹ L’image photographique serait ainsi une « auto-écriture » des phénomènes, ou encore une « écriture naturelle » des apparences.

Au terme de ce rapide examen des principales caractéristiques induites par la conception indicielle de l’image photographique, nous pouvons retenir que celle-ci n’implique en rien que l’image photographique soit ressemblante, ni qu’elle possède une signification. La conception indicielle implique cependant que l’image photographique soit mise en relation avec le dispositif technique qui la produit et, plus généralement avec les circonstances de son apparition. Caractérisé par son caractère automatique, le procédé responsable de la production de l’indice, auquel le dispositif technique est le plus souvent réduit, tend à rendre négligeable l’intentionnalité du photographe.

²⁶ *Idem*, p. 10.

²⁷ Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris, édition Les cahiers de la photographie - ACCP, 1983, p. 14.

²⁸ *Dans les systèmes photographique et électronique, l’intentionnalité est objectivée. Le sujet se manifeste dans le déclenchement du système. L’automatisme qui génère l’indicialité accomplit alors le projet déposé dans le système* (P. Barboza, *op. cit.*, p. 113).

²⁹ Dès son invention, la photographie est caractérisée comme un mode d’écriture naturelle par H. F. Talbot, qui publie en 1845 *The Pencil of Nature* ; Jules Marey, dans son ouvrage *La méthode graphique*, soulignera également que le procédé d’enregistrement photographique permettra aux phénomènes de *s’auto-écrire eux-mêmes* ; c’est enfin l’automatisme photographique qui permettra encore à Moholy-Nagy d’affirmer en 1925 que « *l’optique photographique est sans préjugés* » dans *Peinture, Photographie, Film*.

2- L'image photographique symbolise un rapport transparent au monde

Si l'on se réfère à présent, non plus à l'étude de la genèse de la photographie considérée pour elle-même, mais à l'expérience de la photographie comme forme visuelle instituée par la presse, l'image photographique est alors surtout considérée comme une reproduction fidèle de son référent-réel, ou encore comme une captation exacte des apparences visuelles. L'exactitude de la saisie photographique repose sur le processus mécanique de production : *il y a une sorte de consensus de principe qui veut que le véritable document photographique rende compte fidèlement du monde. Et cette vertu irréductible de témoignage repose principalement sur la conscience que l'on a du processus mécanique de production de l'image photographique : ce que l'on a appelé l'automatisme de sa genèse technique.*³⁰ Cependant, l'habitude que l'on a de voir des photographies dans la presse nous semble surtout avoir comme conséquence de nous permettre de nous référer à un régime de visibilité fondé sur l'exactitude de la reproduction, c'est-à-dire sur la transparence de l'image. L'image photographique a comme vertu première de nous présenter un *champ quasi-perceptif*.³¹ Par suite, l'image photographique est même devenue, pour certains auteurs, la matrice d'un régime de visibilité, fondé sur cette transparence du médium, sur lequel repose le développement du cinéma et celui de la télévision.³² L'usage de la technique photographique est ainsi à rapporter plus généralement à la mise en œuvre d'un rapport visuel particulier au monde³³ fondé sur l'exactitude optique de la captation. La « communication photographique » repose ainsi sur la croyance que la photographie nous délivre une image objective (et donc vraie) de la réalité, que l'on pourrait énoncer ainsi : *c'est vrai, c'est en photo dans le journal, c'est encore plus vrai.*³⁴ Dès lors que cette croyance dans l'objectivité de la photographie est identifiée comme collective³⁵, l'utilisation des photographies par la presse, longtemps retardée³⁶, acquiert une valeur de « fait social et culturel », qui associe l'information

³⁰ P. Dubois, *L'Acte photographique*, op. cit., p. 19.

³¹ *L'image photographique se propose comme une vue quasi-perceptive* (J.-M. Schaeffer, op. cit., p. 86).

³² Régis Debray identifie ainsi, par exemple, la ligne de partage entre la graphosphère et la vidéosphère à la *rupture indicielle de la photographie* (Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, p. 45).

³³ Walter Benjamin souligne ainsi que *la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil ; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient* (W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », op. cit., pp. 11-12).

³⁴ Christian Caujolle, « la photographie n'informe pas », op. cit., p. 38.

³⁵ Avec Christian Caujolle, par exemple, il est possible de dire : *récepteurs d'images photographiques, nous participons tous à une espèce de grande religion naïve qui prône une immense crédulité en la véracité de l'image photographique* (*Ibidem*).

³⁶ L'utilisation des photographies par la presse ne devient courante qu'à partir des années 1914 et la presse illustrée ne se développe qu'à partir de l'entre-deux guerres. Ce retard peut s'expliquer par l'insuffisance des procédés techniques de transmission et d'impression des images photographiques. Toutefois, il peut aussi être dû, comme l'avance certains historiens de la presse, à une préférence (culturelle) pour l'expressivité du dessin et

photographique à une *écriture orthothétique*.³⁷ On peut d'abord s'interroger sur la manière dont fonctionne l'information photographique dans la presse et sur les mécanismes qui permettent la circulation et l'élaboration d'un « message photographique ». La sémiologie a ainsi cherché les règles générales d'une « communication photographique », comprise comme l'émission maîtrisée d'un message.³⁸

3- La « communication photographique » comme transmission d'un « message photographique »

Dans une perspective sémiologique, Roland Barthes³⁹ a cherché dès 1961 à dégager une structure générale du « message photographique » à partir d'un examen de la photographie de presse :

La photographie de presse est un message. L'ensemble de ce message est constitué par une source émettrice, un canal de transmission et un milieu récepteur. La source émettrice, c'est la rédaction du journal, le groupe de techniciens dont certains prennent la photographie, dont d'autres la choisissent, la composent, la traitent, et dont d'autres enfin la tirent, la légendent et la commentent. Le milieu récepteur, c'est le public qui lit le journal. Et le canal de transmission, c'est le journal lui-même, ou plus exactement, un complexe de messages concurrents, dont la photographie est le centre, mais dont les entours sont constitués par le texte, le titre, la légende, la mise en pages, et, d'une façon plus abstraite mais non moins « informante », le nom même du journal (car ce nom constitue un savoir qui peut infléchir fortement la lecture du message proprement dit : une photographie peut changer de sens en passant de l'Aurore à l'Humanité).⁴⁰

Roland Barthes décrit ici « la communication photographique » selon le schéma « émetteur-canal-récepteur », que l'on peut présenter comme *le schéma canonique de la communication*⁴¹, formalisé par Claude Shannon et Warren Weaver dès 1949. Une telle approche sémiologique des images, fut inspirée par la linguistique, saussurienne en ce qui

de la caricature, qui a pu retarder l'utilisation systématique de la photographie dans la presse, alors même que des techniques de transmission et d'impression performantes existaient.

³⁷ *La photographie est un enregistrement exact...Elle nous permettra de découvrir aussi qu'il existe à côté de l'écriture orthographique d'autres types d'enregistrements exacts, et nous appellerons cet ensemble les supports orthothétiques de la mémoire* (Bernard Stiegler, *La désorientation*, Paris, Galilée, 1996, p. 24 et suivantes).

³⁸ Selon Jean-Marie Schaeffer, *le message, contrairement à l'information [photographique], doit être défini du côté de l'émetteur : il constitue un acte communicationnel intentionnel émis comme tel et dirigé sur un récepteur qui est censé en comprendre la signification. Le message ne transmet pas seulement de l'information, il « veut dire quelque chose », il possède une signification. Il implique toujours ce que Grice appelle une signification non naturelle, c'est-à-dire une signification qui n'est transmise que pour autant que le récepteur se rend compte que l'émetteur a l'intention de la lui transmettre* (J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 78).

³⁹ Roland Barthes, « Le message photographique », *op. cit.*

⁴⁰ Premières lignes de l'article de Roland Barthes, reproduit dans *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1982, p. 9.

⁴¹ Bernard Miège, *La pensée communicationnelle*, *op. cit.*, p. 12.

concerne Barthes.⁴² Son analyse envisage essentiellement le traitement de la photographie par la presse (*la source émettrice*, composée de *la rédaction du journal*, qui est supposée décider de l'image, et du *groupe de techniciens*, qui désignent ici tous ceux qui travaillent l'image), le fait qu'elle soit adressée à un public et le fait qu'elle soit associée à un ensemble d'autres déterminations qui en infléchissent le sens (le « message photographique » est pris au centre d'un *complexe de messages concurrents*⁴³). Une des premières conclusions de cet examen du « message photographique » est ainsi que l'image photographique, dans son usage journalistique, est toujours accompagnée de textes. Mais c'est bien cependant l'analyse de la structure de la photographie qui intéresse Barthes, qui énonce ensuite « le paradoxe photographique » : l'image photographique serait à la fois « *un message sans code* » et « *un message avec code* ». Ou plutôt, si l'image photographique peut être désignée comme « un message sans code »⁴⁴, ce signe (indiciel) délivre également un « message connoté ». Barthes relie cette connotation à la fois à la production et à la réception du message :

*la connotation ne se laisse pas forcément saisir tout de suite au niveau du message lui-même (elle est, si l'on veut, à la fois invisible et active, claire et implicite), mais on peut déjà l'induire de certains phénomènes qui se passent au niveau de la production et de la réception du message : d'une part, une photographie de presse est un objet travaillé, choisi, composé, construit, traité selon des normes professionnelles, esthétiques ou idéologiques, qui sont autant de facteurs de connotation ; et d'autre part, cette même photographie n'est pas seulement perçue, reçue, elle est lue, rattachée plus ou moins consciemment par le public qui la consomme, à une réserve traditionnelle de signes ; or, tout signe suppose un code, et c'est ce code (de connotation) qu'il faudrait essayer d'établir.*⁴⁵

⁴² Selon Eliséo Véron, Roland Barthes développe dans cet article une *linguistique structurale post-saussurienne*, en reprenant à son compte le postulat selon lequel la langue est une institution : *réservoir de modèles associant rigueur et pouvoir descriptif, la linguistique apparaissait ainsi comme la source idéale où puiser les outils de la nouvelle science des signes* (E. Véron, *op. cit.*, p. 46).

⁴³ Par la suite, Roland Barthes envisage, plus radicalement, *la structure de la photographie* comme communiquant toujours au moins avec *une autre structure, qui est le texte - titre, légende ou article*. Dès lors, il conclut que *la totalité de l'information est donc supportée par deux structures différentes - dont l'une est linguistique-* (R. Barthes, *op. cit.*, p. 10.)

⁴⁴ Puisqu'en principe, *la photographie -- de presse -- se donnant pour un analogue mécanique du réel, son message premier emplit en quelque sorte pleinement sa substance et ne laisse aucune place au développement d'un message second.* (*Idem*, p. 12).

⁴⁵ *Ibidem*.

Parmi les procédés de connotation, Roland Barthes examine ensuite : le truquage, la pose, les objets (en tant qu'ils sont *des inducteurs courants d'association d'idées*⁴⁶), la photogénie, l'esthétisme et la syntaxe.

Cette application d'un schéma linéaire de la transmission de l'information à « la communication photographique » a le défaut de ne pas suffisamment préciser les différents facteurs intentionnels et sociaux qui interagissent dans la production du « message photographique » (Barthes dit simplement que *la source émettrice, c'est la rédaction du journal, le groupe des techniciens dont certains prennent la photographie, dont d'autres la choisissent, la composent, la traitent, et dont d'autres enfin la titrent, la légendent et la commentent.*) Ou plutôt, si différents rôles/actes sont bien distingués, la diversité des critères qui motivent les choix responsables du « message photographique » ne semble pas préoccuper Barthes. Le but de Barthes est en effet *l'analyse immanente de cette structure originale qu'est une photographie*.⁴⁷ Roland Barthes, par exemple, ne prend pas en compte les différentes modalités de production des messages photographiques destinés à la presse (il n'envisage pas ainsi les circonstances professionnelles dans lesquelles les « prises de vue » s'effectuent). Il nous semble qu'il faut ainsi distinguer par exemple les pratiques du « photojournalisme » et du « reportage photographique ».⁴⁸

Par ailleurs, on peut remarquer avec Christian Caujolle (directeur de l'agence photographique « VU » à Paris), que « *la photographie n'informe pas* », mais qu'elle est utilisée, associée à du texte et à du graphisme, *pour produire et organiser du sens, pour rendre lisible la masse d'informations transmises*.⁴⁹ Ainsi, *la première fonction de la photographie dans un quotidien, la plus importante, ce n'est pas l'information, c'est l'organisation du rythme de lecture du journal*.⁵⁰

⁴⁶ *Idem*, p. 16.

⁴⁷ *Idem*, p. 10.

⁴⁸ Selon Pierre de Feynol, *le photojournalisme est souvent confondu par le grand public avec le photoreportage. Ces deux types de photographies sont utilisées par la presse, mais elles le sont différemment. En effet, le reportage suppose une approche photographique de l'événement dans sa durée. Il y a un travail d'approche dans le temps, une enquête approfondie (...) A la limite, deux reporters pourraient, à partir d'une même situation, bâtir des suites d'images entièrement différentes : ce sont l'approche, les opinions, la personnalité qui font la photographie de reportage. Au contraire, dans le cas du photojournalisme, la différence de point de vue ne serait peu ou pas sensible. Le photojournaliste est envoyé par l'agence à un moment précis, dans un pays donné, là où quelque chose se produit. Il doit ramener la photo, le document choc. S'agissant de fixer un événement exceptionnel, unique, irréproductible, le mérite du photojournaliste est sa présence, son sang-froid* (P. de Feynol, catalogue de l'exposition "Photo-journalisme", festival d'automne à Paris, 1977).

⁴⁹ C. Caujolle, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁰ *Ibidem*.

Enfin, d'un point de vue méthodologique, on peut reprocher à l'approche de Barthes de ne traiter qu'une partie de l'objet général qu'elle se donne⁵¹, de manquer la dimension sociale des objets qu'elle étudie⁵², et finalement d'être inadaptée à l'analyse des images⁵³. Il nous semble alors que ce constat affirme corrélativement que les images relèvent d'un ordre spécifique, proprement visuel qui doit être pris en compte afin que l'analyse des images soit mise en relation avec un mode d'existence de l'homme au monde.

En résumé, on peut reprocher à Roland Barthes d'avoir négligé les facteurs qui interviennent, en amont, dans les choix (visuels ou idéologiques) qui sont responsables de la production sociale de la photographie de presse et de n'avoir pas suffisamment examiné, en aval, les différents rôles que joue une image photographique publiée dans la presse (pour privilégier sa nature de « message »). Il semble alors nécessaire de développer une approche pragmatique et sociale, qui permettra d'aborder à la fois la production et la réception des photographies de presse, et de comprendre les influences et les coopérations qui encadrent leur réalisation.

⁵¹ Chez Barthes, un décalage est perceptible entre le but annoncé dans le titre, et l'objet concrètement « travaillé » : on annonce le message photographique, et on parle de la photo de presse (Eliséo Véron, *op. cit.*, p. 46).

⁵² Quant à la sémiologie structurale, elle s'avérera le plus souvent insensible à la dimension sociale des objets (photographie de presse, publicité, etc.) pris comme point de départ de l'analyse (*Ibidem*).

⁵³ Eliseo Véron précise que l'universalité supposée d'une théorie linguistique a été abusivement transférée sur des objets qui ne sont pas séparables de pratiques sociales spécifiques (E. Véron, *op. cit.*, p.48).

Annexe 3 : Le regard dans la vie sociale

Le regard intervient aussi dans la plupart des échanges sociaux. Il désigne alors soit l'expression des yeux affichée par autrui (que l'on peut désigner par l'expression de « regard facial »), soit la manière d'établir un contact visuel avec lui (qui peut être appelée « adresse du regard »). C'est principalement dans le cadre de l'analyse de la « communication non verbale »⁵⁴ que le regard est étudié. Il constitue ainsi en quelque sorte, en tant qu'objet d'étude, *l'homologue sur le plan social de ce qu'est la perception sur le plan individuel*.⁵⁵ Et c'est plus précisément « l'échange des regards » qui fait l'objet d'analyses psychologiques ou sociologiques.

1 - Le regard facial

De nombreux auteurs ont souligné l'importance que nous accordons aux yeux d'autrui. Ils sont comme son identité extériorisée, portant son regard et s'effaçant derrière celui-ci.⁵⁶ D'une manière générale, le regard s'inscrit dans le cadre d'une mimique faciale à laquelle participent, outre les yeux, les sourcils, la bouche et tous les plis du visage. Considéré communément comme « signifiant », le regard d'autrui permettrait de connaître sa subjectivité (ou son âme). Ainsi, les descriptions du regard de l'autre semblent toutes s'appuyer d'abord sur le principe présumé que *la pensée émerge de la surface de l'œil*⁵⁷ ou que le regard est « le reflet/miroir de l'âme ». Le regard de l'autre serait l'indice de son humeur, de son état d'âme, et serait même susceptible de nous faire percevoir (parfois à son insu) ses intentions. Le regard est en effet considéré comme porteur d'une transparence qui ne peut tromper, nous plaçant en contact direct avec autrui. Les qualificatifs ne manquent pas, qui permettent d'évoquer une personne par la seule description de son regard. Celui-ci peut être dit « arrogant » ou « triste », comme il peut évoquer une personne « accueillante » ou

⁵⁴ On peut remarquer ici que si la plupart des ouvrages consacrés à cette question abordent bien les comportements par le regard, force est de constater que ce champ de recherches est plutôt dominé par la kinésique. La « communication non verbale » serait ainsi le plus souvent comprise comme une étude de la signification de la gestuelle et des mouvements ou attitudes corporels.

⁵⁵ A. Brossard, *La psychologie du regard*, Neuchatel, Delachaux et Niestlé, 1992, p. 17.

⁵⁶ J.-P. Sartre, in *Obliques* n°18-19, p. 237 : *le regard de l'autre nous cache ses yeux (...) il suffit de cacher les yeux de l'autre pour qu'on ne sache plus qui il est et qu'on lui voit son sexe (...) et si on lui voit les yeux on ne lui voit plus son sexe car ses yeux sont sa seule identité comme son sexe en est la seule pour lui-même...* (extraits de J.-P. Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943).

⁵⁷ Y. Pouliquen, *La transparence de l'œil*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 16.

« hostile ». Il est admis que la signification du regard est avant tout émotionnelle et que les yeux ou la direction du regard permettent tout autant que le visage entier de décoder des états mentaux complexes.⁵⁸ D'un point de vue structural, on peut retenir cinq indices constitutifs du comportement par le regard : la forme et la couleur des yeux, le degré d'ouverture des yeux, le degré d'ouverture de la pupille, le clignement des paupières, et la direction des regards. (Cette dernière variable peut être considérée par les psychologues comme une « macro-conduite » distincte des mouvements oculaires, qui se réfèrent davantage à l'étude de la perception⁵⁹).

On pourrait aussi parler ici d'analyses concernant les mouvements et la direction des yeux du sujet en situation d'énonciation (les regards qui accompagnent les énonciations), mais nous avons préféré les rassembler avec d'autres considérations, à venir, se rapportant à l'analyse du regard accompagnant la communication verbale.

2 - L'adresse du regard

Remarquons dès à présent que « l'adresse du regard » renvoie toujours à l'étude de « l'échange des regards » (puisque toute adresse suppose déjà un destinataire et donc une relation intersubjective). Il semble cependant possible d'envisager celle-ci indépendamment de l'échange des regards, dans la mesure où la première adresse du regard possède un caractère inaugural. Cela permet aussi de s'interroger sur l'intention du regardeur.

L'adresse du regard peut d'abord se substituer totalement à un message verbal, comme dans le cas du processus codé et rapide de salutations au moyen d'un « clin d'œil ».⁶⁰

Toutefois, elle se situe la plupart du temps en amont de la communication verbale et le regard est alors un *stimulus saillant*⁶¹ qui interpelle le regardé, dans le cadre de structures proxémiques culturelles. D'une part, il est alors admis que le regardé supposera que le regardeur attend une réponse de sa part. Et une adresse du regard prolongée signifiera avant

⁵⁸ F. Michel, « voir le regard », in M. Boucart (dir.), *Vision : aspects perceptifs et cognitifs*, Marseille, Solal, 1998, p. 305.

⁵⁹ A. Brossard, *op. cit.*, p. 185.

⁶⁰ L'éthologiste Eibl-Eibesfeldt décrit ce qu'il croit être un pattern culturellement universel de rite de salutation. Le pattern comportemental consiste en une séquence d'événements de très brève durée (de l'ordre de la demi-seconde) et qui se déroule ainsi : un regard vers l'autre personne – un sourire – un haussement de sourcils – et un hochement de tête vers le haut. L'ensemble de ces micro-comportements auraient une fonction de « déclencheur » de l'interaction sociale. Eibl-Eibesfeldt note en outre un clignement lent des yeux qui rompt le contact visuel et assurerait une fonction 'd'apaisement' (A. Brossard, *op. cit.*, p. 169).

⁶¹ Par saillant nous voulons dire que, lorsqu'un regard direct se produit dans une situation, il est vraisemblable qu'il soit remarqué pour servir de stimulus (P.L. Ellsworth, « direct gaze as a social stimulus : the example of aggression », in Pliner (P.) et alii, *Non verbal communication of aggression*, New York, Plenum Press, 1974, p. 57).

tout qu'une relation sociale cherche à s'établir.⁶² Il s'agit bien d'autre part d'un stimulus, dans la mesure où le regard provoque des réactions physiologiques chez le regardé, comme par exemple une augmentation de sa vigilance.⁶³ L'adresse du regard possède ainsi d'abord une valeur déclenchante et peut se comprendre comme une sollicitation de l'attention d'autrui.

Mais le regard seul est polysémique et il ne peut apparaître comme « signifiant » qu'à partir de la prise en compte d'un ensemble d'autres comportements, du contexte dans lequel il s'inscrit et de facteurs présents (comme le sexe des sujets, leur degré de familiarité, le statut hiérarchique des sujets, leurs origines sociales ou culturelles, ou encore la durée de ce regard ; et on prendra également en compte, dans certaines expériences : leur profil psychologique, ou leur état affectif et émotionnel, qui peuvent se caractériser par certains types de regards ; on verra aussi que le regard peut varier selon la nature de l'énoncé verbal auquel il est associé). Selon le contexte, l'adresse du regard peut en effet signifier une invite à engager la conversation, comme elle peut avoir la valeur d'un signal d'agression ou de dominance.⁶⁴ Et fixer longuement du regard une personne inconnue sans lui parler peut être perçu comme un signal de menace ou provoquer sa fuite.⁶⁵ Enfin, il est à remarquer que, selon les cultures, l'adresse du regard sera plus ou moins longue et qu'elle accompagnera ensuite ou pas l'échange verbal.⁶⁶ Nous étudierons plus loin les conduites sociales dont peut alors disposer le regardé pour répondre à cette adresse du regard, ainsi que les différentes significations qui peuvent être attribuées à l'échange des regards dans les interactions sociales.

Sartre a souligné, d'un point de vue phénoménologique, ce que signifie le regard qu'autrui pointe vers le moi, comment il est vécu et quelle infraction il représente pour le moi. L'événement du regard d'autrui serait d'abord pour moi la découverte d'une transcendance :

⁶² A l'inverse, le fait de détourner le regard revient à sortir de la relation : *détourner le regard aboutit à diminuer la vigilance du partenaire, à sortir par conséquent de son champ d'intérêt, à « disparaître à ses yeux ».* Le résultat est fonction du contexte (J. Corraze, *Les communications non-verbales*, Paris, PUF, 1980, p. 104).

⁶³ *Wada a bien montré que l'activité du tronc cérébral du singe augmentait quand un être humain le regardait. On a constaté qu'il en était de même chez nous : la perception visuelle du regard de l'autre augmente le réflexe psychogalvanique (Nichols et Chapness, 1971), les signes d'éveil de l'EEG (Gale et coll., 1972), le rythme cardiaque (Kleinke et Pohlen, 1971). Bref la perception du regard de l'autre suscite une réaction très générale qui ne préjuge en rien des réactions spécifiques qui pourront suivre et qui seront fonction du contexte, c'est-à-dire des autres signaux émis par le regardant (J. Corraze, op. cit., p. 103).*

⁶⁴ J. Corraze, *op. cit.*, pp. 103-113.

⁶⁵ Ellsworth *et alii.* (1972) rapportent une série d'observations effectuées *in situ* ayant pour cadre un carrefour routier avec des feux tricolores. Il apparaît que les conducteurs de véhicules démarrent plus rapidement lorsqu'un comparse (qui tient le rôle de piéton attendant de pouvoir traverser) les regarde continûment. Ellsworth et al. suggèrent que ce regard fixe ne signifie pas nécessairement une menace, mais peut aussi signifier la demande d'une réponse qu'autrui pourrait fournir. Mais, dans l'exemple du carrefour routier, la réponse appropriée n'existe pas, d'où un sentiment de malaise chez les sujets observés et donc la fuite (Voir A. Brossard, *op. cit.*, p. 199).

⁶⁶ Ainsi, E. T. Hall rappelle que les américains, les japonais, les anglais ou les allemands n'accordent pas la même importance au respect de certaines distances publiques. Leur usage du regard est également différent au cours de la conversation (E. T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 176).

*le regard d'autrui me fait être dans ce monde, au milieu d'un monde qui est à la fois celui-ci et par delà ce monde-ci.*⁶⁷ Ce « surgissement » du regard d'autrui irait jusqu'à bouleverser mon rapport au réel, m'obligeant à m'éprouver en situation et réorganisant ma thèse générale du monde. Ainsi, selon J. Paris, *la relation de son regard au mien se constitue sur la base d'une spoliation : devant l'intrus, exclu de ma souveraineté visuelle, je me vois réduit à l'objet, humilié, subjugué. Car, loin de rester un simple élément du spectacle, il s'en affirme, par sa seule présence, l'ordonnateur, et c'est moi désormais qui m'aperçois en scène.*⁶⁸

On peut par ailleurs donner une signification éthique à cette adresse du regard. Selon Michel Guérin⁶⁹, le regard porté sur l'autre est d'abord *le contraire d'un point de vue*, c'est-à-dire d'une perception perspectiviste. Alors que la perception est toujours pressée, visant à établir des relations et à être utile à l'action ; à l'opposé, le regard est rétention et simple vigilance.⁷⁰ Dès lors, le regard lui semble plus de l'ordre de « l'haptique » que de l'optique (*il pèse physiquement*) ; il singularise (*il a affaire à des substances premières, à des individus*) et il instaure enfin une modalité hylémorphique (il impose une manière de voir). Chaque regard se singularise par une certaine « densité ». C'est donc une attitude (visuelle) spécifique qui singularise le regard et le distingue de la perception : cette attitude consiste à *imposer immédiatement un mode.*⁷¹ Le regard est d'emblée assimilé à la réification d'un climat, avec toute sa « matérialité ». Certains regards sont ainsi impudiques au point d'être assimilables à des viols (« il la mangeait des yeux »). La matérialité d'un regard est alors le climat lui-même, tel qu'il est créé par le regard, en tant qu'il devient concret (« pesant », « oppressif » ou « amorti », selon M. Guérin⁷²).

Mais le 'véritable' regard (*le regard qui mérite ce nom* selon M. Guérin) est une « attention absolue » : ce regard est *pétri de veille, empli d'attente. Il ne bouche pas, il ouvre. Il ne confisque pas l'individu-fragment, mais laisse-être l'individu entier. Le poids spécifique d'un tel regarder a pour indice l'intégrité de l'Individu comme tel : c'est alors l'individu qui re-*

⁶⁷ J.-P. Sartre, cité par J. Paris, *L'espace et le regard*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 97.

⁶⁸ J. Paris, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁹ M. Guérin, *La pitié, apologie athée de la religion chrétienne*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 283 et suivantes.

⁷⁰ *Le regard trahit une tardivité substantielle : s'il est attente (et attention), c'est autant et plus sur le mode de la rétention que sur celui de la protension. Par le poids spécifique qui est le sien, le regard reste sur l'individu tout en le 'tenant' sous son emprise et sous sa vigilance. Il installe ainsi une atmosphère* (Idem, p. 291).

⁷¹ *Le regard procède par enveloppement ; il implique plus qu'il n'objective. Si son insistance est ressentie comme 'gênante', c'est parce qu'il 'saute' la relation (donc la présuppose) pour imposer immédiatement un mode. La 'matérialité' du regard, c'est aussi son être-là-déjà... (Idem, p. 293).*

⁷² *Dans la vie quotidienne, nous subissons et infligeons de ces regards pesants. Nous nous arrêtons sur autrui – qui, à son tour, s'arrête sur nous –, l'obligeant à endurer, même furtivement, une matérialité oppressive. Au plus bas degré, il s'agit de la paresse de l'œil mou, qui s'assoit sur ce qu'il voit : demi-altéré, demi-indifférent. Ce tempo est la toile de fond, ou plutôt l'atmosphère d'une violence diffuse, répercutée, disséminée* (Idem, p. 294).

garde l'individu, le garantie.⁷³ L'attitude spécifique du regard est à comprendre comme une sorte de « bienveillance négative », nous dit Michel Guérin : *le regard autorise l'étant à s'épanouir, à être, à se réaliser. Le « laisser » ne signifie pas pour autant « abandonner » ou « concéder », mais doit pouvoir être entendu comme « un agir » : plus que « permettre (à l'étant d'être) », il faut concevoir cet agir comme « un encouragement », comme le fait de « provoquer le venir-à-l'être de l'étant ».*⁷⁴ Ainsi, Michel Guérin de conclure : *en vérité, le regard est contemplation d'une promesse, attente active d'un plus-d'être de l'étant. Sous ce rapport, le regard a toujours comme vis-à-vis non l'être fait, mais la métamorphose.*⁷⁵ L'adresse du regard se distingue donc bien d'un acte de perception.

3 - L'échange des regards

« L'échange des regards » est une réalité complexe, susceptible d'intéresser plusieurs disciplines scientifiques.⁷⁶ Nous essaierons d'en présenter ici différentes approches, bien que celles-ci procèdent de méthodes et d'ambitions parfois très différentes.

D'un point de vue neuropsychologique, le « regard mutuel » doit être distingué du « regard de centrage fovéal » qui intervient lors de l'exploration visuelle.⁷⁷ Et, bien qu'il existe encore peu d'études de neuropsychologie consacrées au regard, on peut faire l'hypothèse que le regard mutuel implique un processus cérébral spécialisé.⁷⁸

En ce qui concerne la psychologie, ce sont surtout certains courants issus de la psychologie sociale, qui se sont intéressés à l'analyse des regards (indépendamment de la perception visuelle) dans les interactions sociales⁷⁹, en particulier au niveau des premiers échanges relationnels adultes-nourrisson ainsi qu'au niveau des interactions entre adultes. Ont surtout été étudiés : la place des comportements par le regard dans l'activité communicationnelle

⁷³ *Idem*, p. 295.

⁷⁴ *Idem*, p. 297.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Selon A. Brossard ; le regard a fait l'objet de travaux au nombre sans cesse croissant et dans des domaines de plus en plus variés : psychologie sociale de la communication non verbale, psychologie cognitive, psychologie clinique, éthologie, pour ne citer que les principaux. Cf. A. Brossard, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁷ F. Michel, *op. cit.*, p. 307.

⁷⁸ *Ce processus se situerait en aval (ou en parallèle ?) du processus de perception des visages et serait indépendant du processus de reconnaissance des visages. L'hypothèse d'un module aussi spécialisé peut passer pour aventureuse, pourtant elle est suggérée par certaines expériences chez le singe. (...) D'autres questions demeurent : « existe-t-il des lésions cérébrales qui entraîneraient une difficulté à fixer le regard d'un interlocuteur et à l'interpréter ? (...) Il reste à décrire les deux déficits que seraient l'agnosie du regard et l'apraxie du regard, un déficit d'entrée et un déficit de sortie (Idem, pp. 307-308).*

⁷⁹ On se reportera pour ce point à l'introduction du livre d'Alain Brossard, *la psychologie du regard*, qui fait une mise au point sur les études de psychologie consacrées à la vue, à la perception visuelle et au regard.

(notamment les regards échangés en parallèle de l'énonciation verbale), mais aussi celle des regards dans la régulation de l'interaction sociale et la structuration du groupe social.

Enfin, bien qu'il ne soit pas obligatoirement noté par le chercheur en sciences sociales, l'échange des regards est toujours déjà à l'œuvre dans pratiquement tous les champs du social. On peut y distinguer des regards qui sont « soutenus » ou « croisés » (lorsque le regardé répond à l'adresse du regard par un autre regard) et des regards qui sont ignorés (des « regards décroisés »). Les échanges de regards participent ainsi à l'interaction sociale.

a/ L'échange des regards et la communication verbale

De nombreuses études psychologiques de la « communication non verbale » portent sur les variations des regards associées aux situations d'énonciation d'un locuteur. Les regards y sont alors considérés comme un accompagnement de l'énonciation verbale, sans que soit prise en compte la dimension d'interlocution. Toutefois, nous envisagerons plus loin les effets des regards sur la régulation de l'interaction conversationnelle. L'indice du regard le plus souvent retenu dans ce type d'investigation est sa direction (son orientation dans l'espace à partir des huit repères cardinaux). On peut alors tout d'abord se demander quels sont les facteurs qui font varier cette orientation du regard accompagnant l'énonciation. Selon Alain Brossard, *un nombre non négligeable de facteurs influencent l'orientation des regards au cours du processus énonciatif chez l'adulte : le sexe du sujet, sa personnalité, ses origines sociales et culturelles, mais aussi la présence éventuelle de troubles langagiers, la dominance cérébrale, etc.*⁸⁰ On peut ensuite, selon lui, envisager des variables propres à l'activité énonciative pouvant être reliées à l'orientation des regards : le contenu sémantique de l'énoncé, le contenu affectif de l'énoncé, la structure phonético-physique de l'énoncé, ou encore le degré de spontanéité de l'énoncé. D'une manière générale, il semble possible de dire que *des liens très étroits unissent les regards aux contenus de l'activité énonciative.*⁸¹ Cependant, la nature exacte de ces liens ne semble pas encore déterminée. Enfin, il semble que la fonction du regard dans l'acte d'énonciation ne soit pas interrogée (prépare-t-il le type de contenu de l'énoncé en l'anticipant, ou n'a-t-il qu'un rôle de renforcement, d'accompagnement de l'énoncé ?).

⁸⁰ A. Brossard, *op. cit.*, p. 130.

⁸¹ *Idem*, p. 136.

On peut d'abord considérer que le contenu sémantique de l'énoncé influence l'orientation du regard. Le contenu sémantique de l'énoncé peut être de type « conceptuel/verbal » ou « visuel/spatial ». Avec les travaux de Blander et Grinder, basés sur le concept de « programmation neurolinguistique », il semble d'abord possible d'affirmer que le contenu sémantique de l'énoncé influence la direction du regard du locuteur, dans la mesure où ceux-ci soulignent que certains « systèmes de représentation mentale » vont de pair avec des « micro-mouvements », comme les mouvements directionnels des yeux. Cependant, A. Brossard souligne que les résultats obtenus sont souvent contradictoires, voire trop variables pour pouvoir constituer des faits scientifiques.⁸² De même, la plupart des autres travaux étudiant l'influence du contenu sémantique de l'énoncé sur la direction des regards ne semble pas autoriser des corrélations fiables et régulières. On peut toutefois signaler d'autres observations qui semblent faire l'unanimité : les regards dirigés vers le bas sont en général associés à des énoncés verbaux conceptuels, tandis que les regards orientés vers le haut renvoient plus à des énoncés visuo-spatiaux. En ce qui concerne la quantité des micro-mouvements oculaires (indépendamment de la direction des regards cette fois) associés à des énoncés, on peut également remarquer que les énoncés visuo-spatiaux induisent moins de mouvements oculaires (et donc plus de regards fixes) que ceux qui reposent sur des éléments conceptuels et verbaux.

On peut ensuite envisager également une influence du contenu affectif de l'énoncé sur l'orientation du regard. Il s'agit dans ce cas de mesurer l'influence de la valeur émotionnelle associée à un énoncé sur l'orientation du regard du locuteur. Les résultats obtenus avec ce type d'énoncé sont comparés à des cas où l'énoncé est jugé « neutre ». Ainsi toutes les études expérimentales qui visent à comparer un discours neutre et un discours chargé émotionnellement semblent s'accorder : *c'est la nature de l'émotion, du sentiment exprimé au travers de l'énoncé qui va déterminer des patterns de regards particuliers, notamment dans la direction des regards. Des énoncés verbaux à valence émotionnelle négative (tristesse-embarras-sentiment de dévalorisation) sont le plus souvent accompagnés de regards*

⁸² Blander et Grinder parviennent à établir six correspondances entre six positions des yeux de l'émetteur et la représentation verbale qui leur est associée. Cependant, d'après les théoriciens de la PNL eux-mêmes, s'il semble exister une certaine stabilité entre la direction des regards et le type d'énoncé verbal pour un même individu, cette direction peut s'inverser latéralement selon la dominance cérébrale du sujet. Cf. à ce propos A. Brossard, *op. cit.*, p. 131.

« périphériques ». A l'inverse, l'expression verbale d'affects plus positifs (joie – confiance en soi – bonne image de soi) se traduit par des regards dirigés « droit devant » (Argyle, 1982).⁸³

On peut considérer que la structure phonético-physique de l'énoncé influence également l'orientation du regard. Tout énoncé verbo-vocal (émission de sons langagiers) est constitué de segments vocaux (appelés *patterns* « on ») entrecoupés de pauses (ou *patterns* « off »). Ces segments vocaux et ces pauses, lorsqu'ils sont analysés à l'oscillographe, se caractérisent par des durées et des amplitudes variables. D'une manière générale, les observations (réalisées dans le cadre conversationnel) montrent que le locuteur utilise un regard périphérique au cours des pauses de son énoncé (en particulier pour les pauses de durée moyenne ou pauses syntaxiques qui sont l'expression d'une élaboration, d'une planification du discours à venir). Par contre, le regard du locuteur est plus central au moment de l'émission même des segments vocaux.

On peut enfin considérer une influence du degré de spontanéité de l'énoncé sur l'orientation du regard. S'appuyant sur plusieurs travaux expérimentaux, A. Brossard affirme ainsi qu'*un discours spontané se compose de deux phases principales*.⁸⁴ Dans la première phase, qui est celle de l'élaboration de l'énoncé, la durée moyenne des pauses étant plus longue que celle des segments vocaux, les regards périphériques du locuteur vont prédominer. Dans la seconde phase de l'énoncé, le discours étant plus fluide et les segments vocaux plus importants que les pauses, le locuteur manifestera davantage des regards centraux.

Par ailleurs, le rôle du regard dans la régulation de l'interaction conversationnelle a aussi été étudié. Cette étude permet de préciser des compétences communicatives des interlocuteurs à interagir. Elle implique alors de se situer dans un contexte social et culturel. Comme le rappelle A. Brossard, *l'utilisation appropriée des regards dans les interactions et les groupes sociaux va dépendre aussi pour une large part des règles ou normes propres au groupe, à la culture, soit dans le sens d'un encouragement, d'une sollicitation, soit dans une attitude inverse*.⁸⁵ On peut en effet remarquer, avec E.T. Hall, que les américains, par exemple, n'ont pas l'habitude de se regarder autant dans les yeux que les européens lors d'une conversation. De nombreuses observations ont ainsi été faites, qui tendent à prouver que l'échange des

⁸³ *Idem*, p. 134.

⁸⁴ *Idem*, p. 135.

⁸⁵ *Idem*, p. 165.

regards est socialement codé.⁸⁶ La singularité de la relation sociale ainsi établie par l'échange des regards semble dépendre de plusieurs facteurs contextuels : du fait que nous connaissons (ou non) celui qui nous adresse ce regard, de son statut hiérarchique par rapport à nous, du fait que ce regard soit accompagné (ou non) d'une parole, du sujet abordé ou encore de la durée de cet échange de regards. Par ailleurs, selon les moments de la conversation, la présence et l'absence de regards peuvent décider de l'arrêt ou de la poursuite de celle-ci.

Les échanges de regards permettent d'abord d'exprimer l'implication et l'intérêt des interlocuteurs à la conversation. Cependant, comme le note Alain Brossard, cette attention est une des conditions nécessaires – mais non suffisantes – pour qu'une conversation entre des interlocuteurs puisse se poursuivre. Il convient, nous dit-il, de distinguer « l'attention » (notion que l'on peut ramener à un problème d'*input* des stimuli – ou « attention égocentrique ») et « l'attention sociale » (*advertance* en anglais, que certains auteurs définissent comme la manifestation publique, sociale, officielle de l'attention). Par la suite, il est possible d'envisager plusieurs manifestations d'attention par le regard, classées par Callan sous quatre rubriques ou « modes de présentation » :

- le mode 'alerte' dans lequel les regards semblent répondre aux buts de la situation, aux attentes des interlocuteurs ;
- le mode 'selon l'humeur' dans lequel l'utilisation des regards est influencée tantôt par le sujet regardant, tantôt par le ou les partenaires de l'interaction ;
- le mode 'fermé' dans lequel l'utilisation spontanée des regards semble faire défaut ;
- enfin le mode 'ailleurs' qui traduit une attitude de désintérêt avec des regards 'dans le vide' et/ou périphériques.⁸⁷

Certains auteurs ont également étudié la manière dont les protagonistes d'une interaction sociale négocient l'évitement d'une conversation et le rôle que jouent les regards dans ces conduites (qui peuvent désigner des « stratégies interactionnelles », si l'on considère que d'autres indices non verbaux peuvent aussi accompagner les regards). Erving Goffman⁸⁸ a ainsi souligné que les échanges de regards interindividuels permettent aux individus de se signaler leur indisponibilité (ou disponibilité) : l'attitude dite de l'« inattention courtoise » permet d'afficher une indifférence, qui n'est ni d'attirance ni de rejet, et qui, par le regard,

⁸⁶ C. Pasqualino a ainsi étudié le regard chez les gitans d'Andalousie méridionale. Selon elle, la signification communautaire des échanges de regards chez les gitans s'enracine dans leur dévotion particulière lors de la semaine sainte, où les gitans sont les seuls, *tout en les fixant des yeux*, à chanter et à danser pour célébrer leurs statues de la Vierge, du Christ et des saints (cf. C. Pasqualino, « quand les yeux servent de langues », in *Terrain* n° 30, éditions du patrimoine, 1998, p. 26 et suiv.).

⁸⁷ A. Brossard, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁸ E. Goffman, *Behavior in public places*, Glencoe (III), Free Press, 1963.

peut faire savoir à autrui s'il est toléré, accepté, ignoré ou indésirable. La mise en place d'une situation d'interaction conversationnelle semble conduire d'autre part à une « règle d'alternance » des rôles des deux partenaires, qui les place, d'une manière générale, soit en position d'émetteur, soit en position de récepteur. Certains auteurs insistent alors sur l'importance qu'il convient d'accorder aux regards dans les rôles conversationnels (...) Pour l'essentiel, tous s'accordent pour dégager une loi générale globale des regards qui peut s'énoncer de la sorte :

regards du récepteur vers l'émetteur > regards de l'émetteur vers le récepteur.

Il existe ensuite plusieurs manières d'expliquer les différences constatées dans la distribution des regards entre E (l'émetteur) et R (le récepteur). Selon Exline, cette différence peut être comprise en termes d'impact différent pour E et R de ce qu'ils appellent « l'inhibition au *feedback* » et la « norme d'attention » sur les rôles conversationnels. Ainsi E ne doit pas seulement produire un discours cohérent, mais il doit aussi contrôler et traiter l'information liée au *feedback* fourni par les manifestations de R. Parfois le *feedback* peut envahir et distraire E, d'où la nécessité pour ce dernier d'éviter de regarder R afin de maintenir un déroulement convenable de ses énoncés (inhibition au *feedback*). Ces auteurs remarquent également qu'une norme d'attention, exigée dans le cadre des conversations sociales, doit être respectée par E et R. Goodwin a précisé que R doit faire preuve de qualité d'auditeur dès lors que E parle à et *pour* lui. Et une des manières pour R de montrer à E un niveau d'attention approprié consiste à le regarder. Cependant, les regards de R peuvent être influencés par les types de discours tenus par E (si ce discours est complexe, R va faire en sorte de regarder moins souvent E afin qu'il ne soit pas perturbé). En présence de R, E utilisera ses regards en fonction du contenu de l'énoncé verbal (plus le contenu verbal exige un travail cognitif d'attention important de la part de E, moins celui-ci regarde son interlocuteur ; de même pour des contenus à forte valeur affective). E exerce également une « fonction de contrôle » du regard, par laquelle il porte son attention sur les réactions de R, lors de la phase fluide de son énoncé.

Par ailleurs, l'échange des regards au cours de la conversation dans un groupe semble aussi varier d'un individu à l'autre selon sa hiérarchie dans le groupe : les personnes soutiendront plus ou moins longtemps le regard, selon la « hiérarchie de dominance » existant dans un groupe⁸⁹ et un sujet « dominé » utilisera davantage le regard quand il écoute que quand il parle.⁹⁰

⁸⁹ Une idée commune voudrait que, lorsque deux individus dirigent leur regard l'un vers l'autre, ce soit le dominé qui détourne le premier les yeux, son comportement ayant valeur d'apaisement (Exline, 1971 ;

Les regards vont enfin permettre, au cours de l'interaction conversationnelle, que les protagonistes coordonnent leurs conduites verbales et non verbales de façon explicite pour l'autre. Les regards interviennent principalement ici, comme « micro-conduites », aux moments où se produisent les changements des rôles d'E et de R. Lorsqu'une fin d'émission verbale est accompagnée de regards vers R, ce qui correspond à une « fonction de signal » des regards de E, R comprend mieux que vient son tour de prendre la parole.

Enfin, la fin d'une interaction conversationnelle est annoncée par une rupture des regards entre les différents interlocuteurs, qui précède de peu la fin de la conversation selon Knapp.

b/ L'échange des regards dans les interactions sociales

La plupart des études psychologiques consacrées au(x) regard(s) dans des situations de communication verbale semblent délaisser la prise en compte du symbolisme associé aux croisements des regards et, en définitive, les significations vécues lors des échanges de regards, tels qu'ils sont associés à des contextes d'interactions sociales précises. Ainsi, en marge de cette fonction d'accompagnement de la communication verbale, dont les modalités signifiantes restent à préciser, on peut constater que des « jeux de regards » interviennent dans la régulation de l'interaction sociale, ou encore que les échanges de regards possèdent également une fonction de structuration du groupe social. Nous convoquerons au cours de cette partie des études tant de psychologie que de sociologie, afin de chercher à préciser la valeur et la signification générales de l'échange des regards pour l'homme.

Le rôle du regard dans les mécanismes de régulation de l'interaction sociale a d'abord été étudié en éthosociologie, plus particulièrement chez les primates. Comme le rappelle Alain Brossard, ces études sont intéressantes en cela qu'elles permettent de comprendre quel rôle les comportements par le regard sont amenés à jouer dans la régulation de l'interaction sociale et la structuration du groupe social en l'absence du langage : ces études *ont surtout mis l'accent*

Machotka, 1965 ; Mehrabian, 1968)... Le fait a été largement vérifié chez les Primates subhumains ; chez l'homme, Argyle recense quatre études sur cinq qui vont dans le même sens. Strongman et Champness (1968) montrent que, dans un groupe humain, la hiérarchie de dominance suit la fréquence de rupture du regard (J. Corraze, op. cit., p 106).

⁹⁰ *Le sujet de rang supérieur et celui de rang inférieur ne se différencient pas quand ils parlent, c'est-à-dire que la fréquence de leur regard est à peu près la même. La différence est ailleurs. Un sujet de rang supérieur ne regarde pas plus quand il écoute que quand il parle, il a même tendance à regarder davantage quand il parle que quand il écoute. C'est ce que Exline et coll. appellent « le comportement de dominance visuelle (Idem, p. 111).*

sur l'influence prépondérante des regards dans l'organisation sociale du groupe d'animaux en termes de hiérarchie et de dominance. Chance est un des auteurs dans cette lignée de recherche qui a le plus insisté sur cette fonction d'asymétrie des rôles sociaux par le regard, et ce dans le cadre d'analyses de la structuration sociale d'attention des groupes de primates.⁹¹ L'idée d'asymétrie des rôles sociaux par le regard permet de souligner que l'exercice du regard (du moins envers le reste du groupe) est ici dévolue principalement aux individus hiérarchiquement dominés, qui semblent alors l'utiliser avec une attention qui fait preuve à la fois de vigilance et de coercition (obligation). Même si le statut hiérarchique de dominance s'établit à partir de combats et d'interactions physiques entre les membres du groupe, les signaux visuels jouent, selon Chance, un rôle décisif pour la détermination du statut hiérarchique du groupe : en effet *l'ordre et la cohésion du groupe vont dépendre de l'attention permanente que les individus subordonnés, par leurs regards, portent à l'égard des individus dominants.*⁹² Si les regards sans cesse échangés permettent de maintenir l'ordre et la cohésion, on peut alors penser qu'ils sont un comportement efficace. Et ces regards se distinguent d'un regard réciproque fixe, qui est ressenti par de nombreuses espèces comme une menace ou une agression. La « structuration sociale d'attention » semble ainsi se construire plutôt à l'aide de rapides coups d'œil, que les animaux échangent constamment, de manière à évaluer les positions des individus dominants. Elle peut s'observer, selon Chance, dans la façon dont les animaux inférieurs tiennent compte dans leurs comportements et déplacements de ceux manifestés par les animaux dominants. Toutefois, d'autres auteurs ont depuis soutenu que la structuration sociale d'attention est plutôt la conséquence que l'antécédent du rang social. Reste que l'attention que les singes se portent leur permet de se situer (socialement et physiquement) à chaque instant de la vie du groupe.

Le regard peut aussi être étudié dans les interactions sociales humaines d'un point de vue sociologique. On peut d'abord noter que le regard croisé (du coup d'œil à la longue fixation) accompagne sans cesse la communication verbale et y joue le rôle d'une « méta-communication »⁹³, dans la mesure où ces regards *proposent symphoniquement comme une propre surveillance hors cadre.*⁹⁴ Et il est également possible de penser que ce sont aussi les yeux qui *reconnaissent sans cesse les différents champs de pertinence sociale.*⁹⁵ Cependant,

⁹¹ A. Brossard, *op. cit.*, p. 162.

⁹² *Ibidem.*

⁹³ V. Nahoum-Grappe, « l'échange des regards », in *Terrain*, n° 30, éditions du patrimoine, 1998, p. 71.

⁹⁴ *Idem*, p. 78.

⁹⁵ V. Nahoum-Grappe, *op. cit.*, p. 70.

ces échanges de regard semblent la plupart du temps ne rien déclencher comme interaction sociale et il est plus judicieux de parler ici d'une *efficacité non théorique de l'échange des regards*.⁹⁶

On peut ensuite désigner comme *regards décroisés*⁹⁷ ces regards qui s'évitent ou qui sont refusés (par opposition aux « regards croisés » -- ceux qui sont véritablement échangés). Il semble alors que certains regards décroisés puissent être porteurs d'une distinction sociale, en lieu et place d'une communication verbale parfois socialement difficile. Ainsi, la communication non verbale sera investie de sens à proportion de l'hétérogénéité de l'espace public : *dans le Paris de la seconde moitié du XVIII e siècle, l'échange des regards concerne des individus assez rapprochés physiquement pour s'observer, mais assez éloignés socialement pour que ce rapprochement soit problématique. Les regards croisés se saisissent précisément de cette tension entre rapprochement physique et distance sociale*.⁹⁸ D'autres regards s'opposent à tout échange, comme par exemple celui qui toise, qui peut même avoir une valeur théorique, être un véritable jugement et comme une condamnation, puisqu'il *insiste et imprime une irréversibilité dans la communication*⁹⁹ ; enfin, certains regards, refusés, peuvent avoir la valeur d'un *assassinat identitaire*.¹⁰⁰ L'échange des regards agit alors en contrechamp de la scène sociale.

A l'inverse des regards évités, le croisement des yeux, lorsqu'il est soutenu, semble entraîner *un changement de registre dans la communication, une sorte de 'montée' au filet du regardé-regardant qui se rapproche alors du centre – de l'estrade, du tableau noir, du trône doré, du gardien en arme, de l'étranger, de l'autre sexe, etc., pour s'inscrire au centre de ce qui se passe ici*.¹⁰¹ Ainsi, l'échange des regards semble parfois posséder une dimension

⁹⁶ *Idem*, p. 71.

⁹⁷ V. Nahoum-Grappe, *op. cit.*.

⁹⁸ *Idem*, p. 72.

⁹⁹ *Le toisement balaie de façon marquée la personne située en vis-à-vis, et ce regard appuyé obliquement témoigne d'une légitimité supposée par le toiseur de son droit à évaluer visuellement autrui. (...) Le balayage vertical évaluateur de l'autre comme une chose marque toujours une relation de domination, quel que soit l'argument de cette domination : l'élève, le domestique devant leurs maîtres respectifs, la jeune fille en face du viril lorgneur, le paysan déphasé en plein bal mondain parisien, le pauvre mal habillé, Baissent les yeux ou affectent de regarder ailleurs lorsqu'ils se sentent le point de mire de l'inférieur toisement* (V. Nahoum-Grappe, *op. cit.*, p. 72).

¹⁰⁰ Celui qui n'est pas regardé n'existe pas, puisqu'il n'est pas salué ; il éprouve alors l'étrange blessure d'exister physiquement et d'être assassiné socialement, c'est-à-dire la souffrance indigne, obscène d'être là sous les yeux de celui qui ne vous reconnaît pas, bien qu'il vous ait aperçu (*Idem*, p. 78).

¹⁰¹ V. Nahoum-Grappe, *op. cit.*, p. 80.

« performative », dans la mesure où il peut métamorphoser son destinataire.¹⁰² Mais, l'échange des regards est surtout *un faire social qui peut être défait immédiatement, de sorte qu'apparemment aucun changement de registre ne semble caractériser l'espace social où cet échange a lieu, contrairement à ce qui se passe pour l'énoncé performatif.*¹⁰³ C'est cette non-efficacité du regard que souligne aussi Paul Valéry : *Que d'enfants si le regard pouvait féconder, que de morts s'il pouvait tuer, les rues seraient pleines de cadavres et de femmes grosses.*¹⁰⁴ L'échange des regards semble être un quasi-événement, une manifestation qui fait signe, plus que l'émission d'un message particulier ou un acte suivi d'effets : *Il fait partie des choses qui arrivent, c'est-à-dire de la dramaturgie sociale quotidienne, et cet échange efficace et possiblement effacé de l'histoire suppose une première gestion théorique de 'ce qui arrive' en tant réel par les acteurs eux-mêmes.*¹⁰⁵

On peut également envisager, qu'au-delà de sa fonction communicationnelle, l'échange des regards joue un rôle dans le développement de l'individu, et cela dès le plus jeune âge. De nombreuses études de psychologie ont été consacrées aux interactions sociales précoces entre l'adulte et le nourrisson. Le premier échange des regards entre la mère et son enfant ayant par ailleurs un rôle décisif pour la mère, dans la mesure où *le contact visuel réciproque est un déclencheur inné du comportement maternel.*¹⁰⁶ Selon les psychanalystes, le regard de la mère est essentiel pour l'enfant.¹⁰⁷ Mais comment ces échanges de regards peuvent-ils aider l'enfant dans son développement psychologique ? A. Brossard, à qui nous emprunterons une fois de plus la plupart de nos arguments, rappelle que, pour le nourrisson, *le regard est classé dans ce qu'il est convenu d'appeler la 'gestualité phatique' au même titre que les contacts corporels ; étant entendu que ce sont des contacts à distance que le regard permet d'établir lorsque les touchers corporels ne le permettent pas.*¹⁰⁸ Outre le fait d'établir la communication entre la mère et l'enfant, ces échanges de regard semblent permettre à l'enfant

¹⁰² Y. Pouliquen rapporte ainsi que le regard que Napoléon adressa à Benjamin Constant, convoqué pour rédiger l'acte additionnel aux constitutions de l'Empire des Cent Jours, transfigura et convertit le farouche opposant qu'il était comme aucun autre argument peut-être ne l'aurait fait.

¹⁰³ V. Nahoum-Grappe, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁴ P. Valéry, *Œuvres*, 1957 ; cité par Y. Pouliquen.

¹⁰⁵ V. Nahoum-Grappe, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁶ Robson – 1967 ; cité par J. Corraze, *op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁷ Ce sont surtout les psychanalystes lacanniens qui accordant une grande importance à la dimension du regard. Selon R. Cahn : *le regard du parent sur l'enfant ne peut pas ne pas impliquer, au-delà de la reconnaissance de l'être, une incitation à avoir à être, moteur même du processus de subjectivation autant que son possible empêchement en une envahissante et aliénante contrainte* (R. Cahn, « le regard de l'autre dans le regard sur soi », in A. Gutmann (dir.) *Le visage et la voix*, colloque de Cerisy-La-Salle de juillet 2002, In Press, 2004, p. 31).

¹⁰⁸ A. Brossard, *op. cit.*, p. 123.

d'acquérir progressivement des conduites émotives et des compétences à interagir avec autrui. Et, selon Alain Brossard, *à bien des égards, ces comportements sont les précurseurs des futurs échanges paroliens*.¹⁰⁹ Cette dynamique évolutive des comportements semble se fonder principalement sur des conduites imitatives¹¹⁰, par lesquelles le nourrisson – par son regard – serait capable d'acquérir la maîtrise de certaines émotions.¹¹¹ Certains auteurs affirment ainsi que, dès la fin de la première année, le nourrisson peut, par un mimétisme du regard, manifester huit émotions de base : l'intérêt, la joie, la surprise, la tristesse, la colère, le dégoût, le dédain et la peur. Les échanges de regards semblent également posséder un « rôle régulateur » déterminant dans l'édification des liens d'attachement entre l'adulte et le nourrisson et dans le développement des interactions sociales précoces. Il semble ainsi que le nourrisson utilise, également par mimétisme, l'adresse du regard afin de faire comprendre à l'adulte qu'il désire communiquer avec lui.¹¹² Enfin, Alain Brossard propose qu'on envisage qu'*au travers de son utilisation sociale dans les rapports interindividuels, le regard est aussi porteur de toute une dimension cognitive*.¹¹³ Il s'appuie pour cela sur la liaison généralement admise, entre le « cognitif » et le « social » dans le développement psychologique de l'individu ; ainsi que sur un certain nombre de données expérimentales qui ont déjà permis à des chercheurs de soupçonner cette « fonction socio-cognitive du regard » chez l'enfant, notamment dans des tâches de résolution de problèmes et pour des tâches d'instruction : *à travers leur manifestation sociale de la part de l'enfant et de l'adulte, les regards vont permettre à l'enfant de mettre en place de nouveaux outils cognitifs*.¹¹⁴ Suite à Rogoff, Alain Brossard reprend le concept d' « instruction proleptique », pour désigner ces regards comme *des conduites qui ont une fonction anticipatrice, qui en quelque sorte 'préparent le terrain'*

¹⁰⁹ *Tout en veillant à ajuster ses attitudes par rapport à celles du jeune enfant, la mère semble d'abord apprendre à celui-ci à utiliser ses regards de la même manière qu'elle lui apprendra peu à peu à utiliser les mots. Ainsi au début de cet 'apprentissage par les regards', la mère va amplifier ses regards (en fréquence et en durée) afin que le nourrisson puisse les assimiler et les répéter, d'où l'importance, dans ce sens, des conduites imitatives : en regardant sa mère, l'enfant l'imité dès lors qu'il a constaté qu'elle le regardait. Une des fonctions premières des regards de la mère serait isomorphe à celle des premiers mots : ils signifient pour le jeune enfant que le canal de la communication est ouvert* (A. Brossard, *op. cit.*, pp. 218-219).

¹¹⁰ *On évoque toutefois l'existence, dès la naissance, de structures précâblées indépendantes de toute expérience dans la perception des expressions faciales - Nelson, 1987 (Idem, p. 204).*

¹¹¹ Il faut cependant préciser qu'au canal visuel viennent le plus souvent s'associer, dans cet apprentissage, d'autres signaux (posturaux, vocaux, tactiles et mimiques) et que c'est l'ensemble des indices faciaux qui sont habituellement retenus dans ce type d'étude. On peut également remarquer que, ainsi orienté vers la reconnaissance (et l'expression) des émotions, l'échange des regards présuppose ici des possibilités de discrimination visuelle. L'étude du regard ne saurait donc être totalement séparée de celle des facteurs psychophysiologiques, notamment afin de s'assurer aussi que l'expression faciale n'est pas une simple copie mais révèle aussi chez le nourrisson un état émotionnel interne.

¹¹² A. Brossard, *op. cit.*, p. 219.

¹¹³ *Idem*, p. 100.

¹¹⁴ *Idem*, p. 115.

*pour guider l'enfant dans ses actions.*¹¹⁵ Au final, d'un point de vue fonctionnel, *trois fonctions essentielles semblent être assumées par les regards au cours de la période préverbale : une fonction socio-référentielle ; une fonction socio-émotionnelle ; et une fonction socio-interactive.*¹¹⁶

On pourrait aussi parler d'un « pouvoir attractif du regard », qui se rencontre dans le cadre de l'attrance sympathique et dans celui de la sexualité. Et le contact visuel peut être considéré comme un des indices du « degré d'intimité » entre deux individus.¹¹⁷ (La nature intime de la discussion peut aussi entraîner une diminution de la fréquence des contacts visuels).

Enfin, pour les personnes sourdes, l'échange des regards est la condition centrale de l'échange d'informations en « langue des signes », où les messages sont émis par les mains et le visage. Lors d'une conversation, la situation normale est ainsi un « partage du regard » (les yeux du narrateur ne quittent pas ceux de son vis-à-vis lorsqu'il parle en son nom propre). Dans certains cas, par exemple pour désigner ce dont on parle, le regard peut déroger à cette règle et, l'espace d'un instant, indiquer une direction et marquer ainsi un complément d'objet (présent ou absent), qui est ainsi spatialisé.¹¹⁸ Le regard sert alors à préciser le sens des signes exprimés par les mains et on peut dire qu'il est *le principe organisateur d'un système extrêmement fin, souvent à la limite de la perception, mais strictement codifié.*¹¹⁹

L'étude du regard dans la vie sociale permet de souligner que l'orientation des yeux vers quelqu'un (et le contact visuel qui lui est lié) est aussi un acte investi de sens. Et cette forme

¹¹⁵ *Idem*, p. 117.

¹¹⁶ *Idem*, p. 221. En ce qui concerne la *fonction socio-référentielle*, le nourrisson serait ainsi capable, dès l'âge d'un an, grâce au « pilotage par le regard » exercé par l'adulte, de partager un référentiel commun. Scaife et Bruner (1975) ont proposé le modèle d'« attention visuelle conjointe », pour désigner cette capacité d'orienter ses conduites en tenant compte de celles de son partenaire d'interaction. La *fonction socio-émotionnelle* des regards met en œuvre pour sa part une « référenciation sociale ». Celle-ci se caractérise par la capacité du jeune enfant à solliciter l'adulte afin qu'il le guide dans la gestion d'une situation qu'il ne peut maîtriser seul. Par le regard, les adultes mettent alors en œuvre des composantes à la fois cognitives et affectives qui viennent le rassurer. Enfin, la *fonction socio-interactive* permet de désigner l'ajustement et la coordination des échanges communicatifs (notamment des rôles d'émetteur et de récepteur) entre la mère et le nourrisson qui se développent par les regards.

¹¹⁷ J. Corraze, *op. cit.*, p. 109.

¹¹⁸ On peut ainsi « pronominaliser une portion de l'espace » : *En même temps qu'est évoqué pour la première fois un participant [absent], un pointage de l'index accompagné d'un coup d'œil le place en un endroit déterminé de l'espace. Lorsqu'au cours de la conversation on évoquera à nouveau le même participant, il sera inutile de produire le signe correspondant : il suffira de pointer la portion d'espace où il a été préalablement placé, ou de simplement jeter un bref coup d'œil dans cette direction* (Y. Delaporte, « le regard sourd », in *Terrain* n°30, *op. cit.*, p. 60).

¹¹⁹ *Ibidem*.

d'agir peut être décrite autrement que comme une activité de perception. En marge des échanges communicationnels classiques, les échanges de regards sont socialement signifiants et codifiés selon les contextes sociaux ou communicationnels considérés. L'adresse du regard peut plus particulièrement être interprétée comme une instauration de l'être au monde, sinon comme une invitation à se réaliser pour la personne regardée, mais aussi comme un point de rupture dans l'échange communicationnel. Amorçant « l'attention sociale », le rôle de ce regard interindividuel est d'engager et d'assurer une liaison réciproque entre deux consciences. L'échange des regards semble avoir une fonction essentiellement phatique. Sa valeur est donc bien plus celle d'une micro-conduite, inférieure à un événement, dont la manifestation est socialement réglée et dont les significations sont strictement codifiées. L'échange des regards apparaît comme soumis à des règles pragmatiques d'usages, qui sont plus conventionnelles qu'innées.¹²⁰ Il s'apparente ainsi pour les protagonistes à un « rite d'interaction », permettant d'exprimer des émotions en parallèle de la communication verbale ou de manifester une prise en compte des hiérarchies dans le cadre social concerné.

¹²⁰ *L'utilisation des regards obéit à un certain nombre de règles conventionnelles selon les contextes socio-culturels ; ce qui laisserait supposer que les regards, en dépit de leur caractère 'd'automaticité' de fonctionnement, dépendant aussi étroitement des cadres situationnels dans lesquels ils prennent place, d'où les liens étroits qu'ils nouent avec l'histoire de l'individu, du groupe social et de la culture (A. Brossard, op. cit., p. 181).*