



HAL
open science

Du scripturaire à l'indiciel: texte, photographie, document

Louise Merzeau

► **To cite this version:**

Louise Merzeau. Du scripturaire à l'indiciel: texte, photographie, document. Sciences de l'Homme et Société. Université de Nanterre - Paris X, 1993. Français. NNT: . tel-00490006

HAL Id: tel-00490006

<https://theses.hal.science/tel-00490006v1>

Submitted on 10 Jun 2010

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.

SYLVIE MERZEAU

DU SCRIPTURAIRE A L'INDICIEL
Texte, Photographie, Document

THESE
DIRIGEE PAR NICOLE BOULESTREAU

DEPARTEMENT DES SCIENCES
DE L'INFORMATION & DE LA COMMUNICATION

UNIVERSITE PARIS X NANTERRE

1992

*pour mes parents, pour Nicole et pour Sylvie,
qui ont frayé la trace que je suis*

"Un four à micro-ondes est un cadeau béni : il nous donne du temps en plus. Une thèse de doctorat est plus embarrassante : elle nous enlèvera deux jours de vie, ou plutôt il nous faudra deux jours d'attention pour savoir si elle contenait du temps à perdre ou à gagner, si sa lecture nous a augmentés ou alourdis. C'est un risque de plus en plus difficile à courir ..."

Régis Debray

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	6
--------------------	---

I. L'EMERGENCE D'UNE MEDIASPHERE

1. STRATES ET TRAJECTOIRES

1.1. Silences et discours des sciences sociales.....	15
<i>de la photographie comme opium</i>	15
<i>du disciple à l'indice</i>	24
<i>la photographie sur le divan</i>	32
1.2. L'œil du médiologue	38

2. NAISSANCE D'UN NOUVEAU MEDIUM

2.1. Chronique d'une invention	44
2.2. Camera obscura.....	53
<i>chambres avec vue</i>	53
<i>modèles optiques</i>	54
<i>obscurantisme et double-vision</i>	56
2.3. Alchimie lumineuse	64
<i>fusion, fantasme et sensibilité</i>	64
<i>perte et résurrection de l'aura</i>	71
2.4. Corps conducteurs.....	90
<i>les institutions</i>	90
<i>l'atelier du portraitiste</i>	99
<i>le laboratoire scientifique</i>	110
<i>la presse et l'édition</i>	127

II. LES MUTATIONS DU SCRIPTURAIRE

1. PETITE HISTOIRE DE LA GRAPHOSPHERE

1.1. Armatures scripturaires	144
<i>le ferment</i>	144
<i>la conquista</i>	148
1.2. Crise et apogée du modèle livresque	151
<i>scénographies</i>	152

<i>une inquiétude dans le temple</i>	154
--	-----

2. PHOTO GRAPHIES

2.1. L'ombre et la révélation	160
<i>l'automatisme</i>	160
<i>une forêt d'indices</i>	167
2.2. Surfaces et prolifération	173
<i>coupe et magma</i>	173
<i>l'image, l'ogre et la trace</i>	183
2.3. Intraitable et fusion	192
<i>images manquées</i>	192
<i>l'écriture utopique</i>	200

III. VERS UNE NOUVELLE ECONOMIE DES TRACES

1. MODELISATION CULTURELLE

1.1. Tactiques et stratégies	217
1.2. Arts de l'arché	219

2. DE LA CONNAISSANCE A L'INFORMATION

2.1. Mnémotechnies	226
<i>économie documentaire et logique scripturaire</i>	226
<i>crise des systèmes transmissionnels et mémoriels</i>	229
<i>le nouvel espace mémoire</i>	233
2.2. Culture cellulaire	235
<i>entropie, néguentropie</i>	235
<i>empreinte et reconnaissance</i>	238

INTRODUCTION

*L'*examen des mutations culturelles, dont certaines affectent l'ensemble des activités humaines, exige l'emploi d'une méthode plurielle, où l'analyse autarcique des structures cède la place à la recherche transversale d'une logique. Nées au carrefour de plusieurs disciplines, les Sciences de l'Information et de la Communication répondent à cette exigence en proposant un cadre nouveau, où des visions locales peuvent se croiser pour enquêter sur des interactions et pratiquer des ouvertures. Parce qu'elle est complexe, leur approche des phénomènes pragmatiques, technologiques, économiques ou sémiotiques répond en effet au principal enjeu épistémologique de notre modernité, qui est de repenser comme des interférences, des passages ou des connexions ce qui se formulait hier en termes d'objets ou d'états.

Au premier rang de ces mutations qui ne sauraient s'éclairer sans une articulation de points de vue d'origines diverses, figure le nouvel essor des images dans nos représentations symboliques et nos techniques. La fin du règne livresque et l'avènement d'une culture non-écrite ont certes été évoqués plus d'une fois pour commenter le rôle actuel de la communication dans notre société. Mais c'était plus souvent pour y puiser l'énergie fataliste ou triomphaliste d'une discipline ou d'un secteur professionnel retranchés dans leur système de pensée, que pour élucider le passage entre une *graphosphère* et une *vidéosphère*¹. Or c'est sur

¹ cf. R. Debray, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, 1991.

l'interférence de ces deux mondes qu'il faut d'abord s'interroger pour apprécier à leur juste valeur les enjeux du pouvoir actuel de l'image. Il est d'autant plus urgent d'explorer l'histoire de son émergence au sein d'une *économie scripturaire* ², dont dépendait encore l'ensemble des pratiques sociales à l'aube du XX^{ème} siècle, que les développements technologiques en matière d'audiovisuel et de multimédia précèdent trop souvent leur maîtrise épistémologique et sociale.

Dans cette archéologie du renouveau visuel, c'est avec l'apparition de la photographie que coïncident les premiers effets des processus techniques, symboliques et sociaux appelés à modifier notre équilibre culturel. Au moment où la civilisation née avec l'imprimé touche à son terme, la photographie est en effet la première à reproduire et révéler l'image protéiforme de cet *autre*, dont l'explosion médiatique de notre fin de siècle n'est qu'une diffraction. Replacée dans la perspective de cette mutation du lisible au visible, l'invention du procédé photographique représente une révolution médiatique majeure, dont les sciences humaines ont trop longtemps négligé la portée. A l'instar de l'imprimerie dont elle menace le monopole en matière de diffusion, l'importance culturelle de la photographie ne saurait se limiter à ses apports technologiques. L'ampleur et la rapidité de son essor témoignent en effet de cette solidarité *médiologique* qui articule environnement technique et représentations, supports matériels et symbolisations, appareillages de transmission et pragmatique sociale. L'apparition de la photographie est l'indice d'une convulsion, dont l'énergie s'enracine dans les pulsions scopiques du XIX^{ème} siècle, et se prolonge dans le réseau d'aspirations collectives qui façonne encore notre société. Rêve du voir et du savoir, culte des morts et de l'instant, fantasme d'apparence et d'identification, désir d'ubiquité spatiale et temporelle, apologie de l'individuel et du singulier, elle embrasse toutes les forces qui déstabilisent l'empire du verbe au profit d'un nouveau règne visuel.

² cf. M. de Certeau, *Arts de faire, L'Invention du quotidien 1*, Union Générale d'Éditions, collection "10/18", 1980.

La réticence des hommes de lettres face aux premiers succès de la photographie confirme autant son importance que l'enthousiasme qu'elle suscite auprès des scientifiques. Comme toute révolution médiologique, l'essor du procédé photographique remet en jeu un monopole de la culture, et provoque l'hostilité des pouvoirs fondés sur un précédent médium en menaçant leur assise sociale et symbolique. Ainsi les écrivains s'efforcent d'abord de confiner la photographie dans un statut de mode ou de gadget, moins pour en nier la portée que pour tenter d'en enrayer la subversion. Mais, s'il faut voir autant de clairvoyance que d'aveuglement chez les détracteurs du nouveau médium, il faut aussi reconnaître la crédulité de ses défenseurs, qui ne perçoivent souvent dans l'innovation qu'un instrument de continuité et de consolidation. C'est parce qu'ils sont convaincus de sa neutralité que les scientifiques s'empressent de multiplier expériences et protocoles, opérant à leur insu des déplacements épistémologiques, sémiotiques et sociaux témoignant des *effets pervers* de la photographie. Le mythe positiviste de la transparence et du progrès dissimule aux plus fervents chercheurs la part de croyance, d'affect et d'idéologie qui s'immisce dans leur pratique et dévie la portée de leurs démonstrations. Croyant dégager les apparences objectives d'un réel détaché de tout sujet, les usages scientifiques révèlent en fait la force imaginaire et l'ampleur des implications sociales de ce nouvel opérateur de mimesis.

Si la portée de ces applications médicales, astronomiques ou judiciaires est l'objet d'une telle déviance, c'est parce qu'elles actualisent les premiers déplacements d'une révolution sémiotique, dont la photographie est en même temps la matrice et le symptôme. Derrière le conformisme analogique de ces nouvelles images, perce l'irréductible altérité de l'indiciel, face *intraitable* du photographique étrangère à l'iconisme pictural comme au symbolisme scripturaire. Le geste de renvoi qui connecte l'indice à l'objet n'est pas celui du mimétisme mais celui d'une sédimentation, dont les effets d'incarnation l'emportent sur la similitude des apparences. Dans la relation indicielle, la fusion remplace la représentation et l'effusion submerge la logique. L'indice court-circuite l'articulation du sens par l'opacité d'une trace et modifie notre expérience de la mémoire et de la mort, de la ressemblance et de

l'altérité, de la présence et de l'absence. La singularité technique et culturelle de la photographie, qu'on a longtemps réduite à son degré d'iconisme, ne peut réellement s'éclairer qu'à travers cette fracture indicielle de l'ordre sémiotique, où se joue l'autorité médiologique du texte. Car si la culture écrite tolère l'usage social des icônes, marquées par l'espacement lisible d'une analogie, elle interdit en revanche l'adhésion a-logique du corps à des signes perçus comme immanents.

Pour explorer ces origines de la *vidéosphère*, il faut donc s'immerger dans l'enchevêtrement des croyances et des savoirs qui l'ont engendrée ou qui lui ont résisté, et qu'elle a finalement contaminé. On comprendra ainsi comment cette altération du paradigme scripturaire ne s'est pas seulement produite dans les marges de son autorité, mais aussi *de l'intérieur*. L'emprise croissante du visible sur le lisible n'aurait en effet pu se produire si l'écriture n'avait elle-même contribué à modifier le sens et le statut des sujets, des objets et des signes. C'est au cœur des textes qu'il faut d'abord chercher les marques d'un déplacement progressif des repères et des valeurs, afin d'approcher au plus près le point de rupture d'un système de pensée vieux de quatre cents ans.

Mais la littérature est l'un de ces territoires que les Sciences de l'Information et de la Communication s'appliquent encore à contourner, parce qu'elle est en marge des mass-media, des développements technologiques et des principaux réseaux d'information. Or de telles restrictions doivent être dépassées, si l'on veut définir l'acte communicationnel autrement qu'en termes de métier, de technique ou de marché, et si l'on veut émanciper la recherche d'une rationalité instrumentale, confinée dans le performatif et le profit. Comme le révèle la systémique, communiquer relève moins d'un savoir-faire que d'une interaction complexe, sans chef ni partition, entre émetteurs et récepteurs, sujets et objets, médium et raison. Or l'écriture est l'une des faces de ce système, car elle est "un geste social et un acte de communication, une intervention sur le capital symbolique et sur la

culture³." A ce titre, elle désigne un espace où se répercutent et s'anticipent les mutations de nos relations au monde et à autrui. Une discipline qui prétend renouveler l'horizon des sciences sociales et humaines ne saurait l'ignorer plus longtemps.

L'étude des textes, aujourd'hui confinée dans un champ clos du savoir, aurait elle aussi tout à gagner de ce recadrage. Ebranlée par la crise des grands modèles marxiste et structuraliste, la critique littéraire ne pourrait en effet que s'enrichir d'une nouvelle ouverture théorique, lui permettant notamment de cerner la spécificité d'une écriture dont l'histoire se confond avec l'émergence d'une communication de masse. De fait, l'exploration littéraire de notre modernité ne s'est encore aventurée que trop rarement au-delà de son acte de naissance, déjà vieux de plus d'un siècle. Tous les courants critiques ont interrogé ce moment de crise où sujet, signe et représentation furent mis en cause — crise dans laquelle ils reconnaissaient l'élan de leurs propres révoltes. Mais des textes ont continué de s'écrire au-delà de cette déflagration, dont l'enjeu n'a guère été reconnu. Des instances, détruites ou refoulées par les premiers explorateurs de la modernité, sont revenues hanter les livres, édifiés sur leur propre effacement : retour du sujet qui, se sachant fracture et diffraction, affleure encore à la surface du texte ; retour du réel qui, bien qu'inaccessible, séduit toujours la langue ; retour d'une voix sans signifiante, là où le verbe est saturé de sens ; retour enfin des traces de l'Imaginaire, dans un langage pétri de *différance*⁴.

S'il est urgent de reconsidérer les paradoxes de ces procédures, c'est parce qu'ils sont les signes tangibles de l'avènement d'une nouvelle culture visuelle, intériorisée par l'écriture. Taillée dans le tissu social, la littérature ne peut en effet manquer d'être traversée par cette impulsion médiatique qui met en jeu sa propre autorité. La résurgence du visuel et l'apparition des mass-media lancent à l'écriture un nouveau défi, qui l'oblige à repenser l'identité qu'elle a conquise lors de la *révolution du langage poétique*⁵ entreprise à la fin du siècle dernier. Après avoir fait

³ D. Bounoux, *La Communication par la bande*, Editions La découverte, 199, p. 165.

⁴ cf. J. Derrida, *De la Grammatologie*, Editions de Minuit, 1967.

⁵ cf. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Editions du Seuil, 1974.

l'épreuve de sa propre vérité, jusqu'au face à face avec le blanc, le silence ou la dissémination, le texte ne peut survivre qu'au prix d'une ouverture sur son environnement. Les plus fervents partisans d'une autonomie hiératique de la littérature sont d'ailleurs conscients que leur acte de foi est aussi un chant du cygne ⁶. A moins de se couper radicalement de toute dynamique sociale, la pratique littéraire doit dès lors s'efforcer d'accueillir l'altérité, dont l'exclusion avait jusque-là garanti la pérennité de l'économie scripturaire.

Incarnation de la *graphosphère*, dont elle est l'enseigne et la conscience, la littérature est la première à subir l'affront que la photographie lance à l'ensemble des pratiques culturelles. L'ouverture de l'espace littéraire sur ce nouveau rapport entre sujet, forme, référence et contenu témoigne donc à la fois d'un scandale et d'une nécessité : assimiler les forces fusionnelles stigmatisées par la photographie dans un système de valeurs fondé sur la coupure sémiotique est une entreprise condamnée au paradoxe. Elle est pourtant inévitable, car l'écriture n'est pas seulement chargée d'assurer la pérennité de ce système, mais aussi son évolution en fonction du *feed-back* que lui renvoie l'environnement culturel qu'il a contribué à façonner. Au seuil du XX^{ème} siècle, le texte s'engage ainsi dans une nouvelle *expérience des limites* ⁷, dont l'enjeu est de convertir l'économie scripturaire par l'émergence d'une *écriture indicielle*. Dans cette conversion, la pratique littéraire explore le trouble que la puissance sensorielle, fantasmatique et mémorielle de la photographie exerce sur sa propre loi. Investi par l'indicialité, le texte s'aventure aux frontières mêmes de ses possibilités : il cherche à écrire une trace, où s'oblitére la distance dont dépend tout langage, à proférer une présence, à travers un discours par essence déserté, à dire un affect, en-deçà du sens où s'aliène toute parole. Pratique scandaleuse, l'écriture indicielle ira jusqu'à s'affranchir du carcan de la littérature, pour démontrer comment celle-ci communique encore avec notre société.

⁶ La deuxième partie analysera notamment l'œuvre de Mallarmé, où la consécration du Livre passe paradoxalement par une mise en cause de l'ordre scripturaire.

⁷ cf. Ph. Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Editions du Seuil, collection "Points", 1968.

Les rapports de force qui s'exercent entre le scripturaire, le visible et l'indiciel ne sauraient se limiter au cadre de l'espace littéraire. Mettant en jeu les procédures de formalisation, de mémorisation et de transmission, ils conditionnent l'ensemble des systèmes d'information, qui relèvent des mêmes modèles que tout autre structure sociale. C'est par l'imbrication de la *graphosphère* et de la *vidéosphère* que les pratiques documentaires sont aujourd'hui confrontées à l'émergence d'une complexité, que ne saurait résoudre aucune antinomie statique. Entre le digital et l'analogique, comme entre l'héritage scripturaire et l'irruption des nouvelles technologies, l'économie informationnelle doit interroger ses propres contradictions, pour trouver la voie d'une redéfinition de la connaissance. En éclairant différemment les concepts de document, de trace ou d'indexation, l'examen des interactions entre écriture et photographie permettra d'en esquisser quelques principes, pour inciter à la recherche d'un nouveau modèle culturel.

I. L'EMERGENCE D'UNE MEDIASPHERE

STRATES ET TRAJECTOIRES

Image, signe ou pratique, dispositif, médium ou paradigme... La photographie désigne tour à tour et simultanément ces diverses instances, examinée chacune par une discipline spécifique. Condamné à l'errance épistémologique, cet objet protéiforme et pluriel a suscité bien des discours, sans jamais trouver un lieu de parole où son ambivalence même accéderait au sens. Chercher dans la photographie l'origine d'un déplacement structurel de notre culture oblige donc à traverser d'abord ces strates discursives qui l'ont révélée autant que dissimulée, avant de suggérer un autre point de vue. Ce détour est d'autant plus nécessaire qu'il permet aussi de souligner que toute pensée se nourrit dans la sédimentation des intertextes, et que toute approche n'est jamais que la dernière métamorphose d'une prétention totalitaire toujours inassouvie.

1.1. Silences et discours des sciences sociales

de la photographie comme opium

Enfermée par un important réseau textuel tout au long du XIX^{ème} siècle, la photographie déserte le champ du discours scientifique au sortir de la première guerre mondiale. Une fois passés la stupeur, l'enthousiasme et la méfiance que déclenchent son invention, plus personne ne songe à l'interroger, comme si l'ampleur même de son assimilation par les pratiques sociales la dérobaient au regard critique. A

travers ses multiples applications, dont toutes les bases ont été posées avant 1900, elle exerce pendant de nombreuses années une influence croissante sur la vie concrète, sans qu'aucun cadrage théorique n'en examine la portée. Omniprésente et banalisée, la photographie demeure en elle-même invisible.

Ce n'est qu'en revenant sur les pas de son histoire, pour poser les mêmes questions qu'elle avait soulevées lors de son apparition, qu'elle parvient à susciter à nouveau l'intérêt des théoriciens. Dans les années 1960, les pratiques photographiques renouvellent en effet leur pression sur la réalité sociale, en cherchant à conquérir un nouveau statut esthétique et institutionnel. En revendiquant sa place au sein des musées, des bibliothèques et des universités, la photographie exige alors que soit reconsidérée son importance culturelle, au-delà des albums de famille et des magazines. Cette aspiration à s'affranchir de l'emprise exclusive des usages journalistiques et privés s'inaugure en 1964 par l'organisation de l'exposition *The Photographer's Eye* dans les locaux du Museum of Modern Art. En Europe, des sections spécialisées s'établissent à leur tour dans les musées d'Essen, de Cologne, d'Amsterdam de Stockholm et de Prague. En 1970, les rencontres internationales d'Arles offrent à la photographie son premier festival, et la Bibliothèque Nationale lui consacre l'année suivante une galerie permanente. La fondation de la Society for Photographic Education en 1962 atteste quant à elle la percée de l'image photographique au sein des universités. De l'Illinois Institute of Technology au Visual Studies Workshop, l'enseignement s'empare de la photographie, pour l'envisager en termes historiques ou esthétiques, au lieu de se confiner dans l'apprentissage des techniques. Thèses et études se multiplient dès lors pour proposer une approche conceptuelle et tenter de cerner la nature spécifique du médium.

Cautionnée par les dernières institutions culturelles qu'elle n'avait pas encore investies, la photographie revient ainsi poser sur la scène théorique la question de son statut, de sa forme et de ses conséquences. Or ce mouvement par lequel elle retrouve la voie des essais coïncide avec l'impulsion qui entraîne au même moment l'ensemble des discours vers le modèle sociologique. Nourrie par l'imminence ou les retombées de mai 68, l'analyse des pratiques sociales s'impose à toutes les

disciplines, pour inciter le regard critique à chercher dans les objets les plus courants l'empreinte d'une signification idéologique. Logiquement, cette entreprise de distanciation ne tarde pas à s'emparer de la photographie, en vertu même de cette transparence qui l'avait jusque là préservée de toute déconstruction analytique. Par un retournement volontiers subversif, la théorie s'applique alors à démasquer les arrière-pensées qui président aux usages publics et privés du médium, pour déjouer le simulacre de leur innocence. C'est dans cette perspective que Pierre Bourdieu rompt le silence régnant depuis la fin du XIX^{ème} siècle, en publiant en 1967 le premier ouvrage entièrement consacré aux enjeux sociaux de la photographie ⁸. Son objectif est d'interroger le médium dans ses manifestations les plus profondément assimilées, précisément parce qu'elle sont les plus étrangères à tout exercice conscient d'une distance ou d'un engagement. Ignorant volontairement les questions d'histoire et de technique qui constituaient jusque là le seul terrain d'analyse de la photographie, Bourdieu choisit de focaliser son enquête sur les attitudes et les croyances qui président aux diverses formes de son insertion sociale. Examinant tour à tour les codes inhérents aux pratiques familiales, journalistiques, publicitaires et pseudo-artistiques, il dégage l'image photographique de son statut mythique d'objet transparent, pour révéler sa fonction structurante au sein d'une société dominée par des normes idéologiques, économiques et psychologiques. L'enjeu de cette investigation est donc d'abord d'articuler la réalité objective des comportements sur le non-dit de schémas inconscients qui traversent et relient entre elles les diverses appropriations du médium par les individus :

"Soit qu'il s'efforce de saisir des "intentions" (...) à travers des indicateurs objectifs, soit que, plaidant le faux pour savoir le vrai, il tâche d'obtenir, par des questions détournées, la réponse aux questions qu'il se pose et auxquelles les sujets, portés à se tromper plutôt qu'à tromper, ne peuvent répondre que sans le savoir et de

⁸ P. Bourdieu, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Editions de Minuit, 1967.

façon indirecte, soit encore qu'il déchiffre la signification enfermée dans les régularités que la statistique lui livre à l'état de fait brut, le sociologue travaille à ressaisir un sens objectivé, produit de l'objectivation de la subjectivité, qui n'est jamais donné immédiatement ni à ceux qui sont engagés dans la pratique ni à celui qui les observe du dehors ⁹."

Ce travail de déchiffrement permet surtout de démontrer comment l'apparente anarchie des pratiques d'amateurs obéit aux règles d'une rigoureuse codification, où s'inscrit la fonction rituelle du médium. Plus qu'aux effets de camouflage ou d'ellipse des messages publicitaires et journalistiques, Bourdieu s'intéresse en effet aux principes qui font de la photographie le foyer d'une esthétique populaire, où l'image est subordonnée aux impératifs d'un culte domestique :

"L'image photographique où l'on reconnaît communément la reproduction la plus fidèle du réel remplit parfaitement les attentes du naturalisme populaire, qui repose sur une adhésion fondamentale à la chose créée (...). C'est pourquoi la pratique photographique, rituel de solennisation et de consécration du groupe et du monde, accomplit parfaitement les intentions profondes de l'esthétique populaire, esthétique de la fête, c'est-à-dire de la communication avec les autres hommes et de la communion avec le monde ¹⁰."

Prenant au mot le mépris qui la réduit au statut d'*art moyen*, Bourdieu pose ainsi pour la première fois la singularité culturelle de la photographie, à travers une réhabilitation théorique de son fonctionnement comme *mass-medium*. Mais s'il se défend de dissocier les motivations des situations objectives que déterminent les contraintes socio-économiques, Bourdieu n'en recourt pas moins à l'universalité abstraite d'une intention et d'un besoin, auxquels l'image photographique viendrait apporter une forme et une réponse. Désignant la technique comme le prolongement instrumental d'une mentalité, sa démarche

⁹ *Ibidem*, p 20.

¹⁰ *Ibidem*, p 133.

oblitére donc en même temps les effets du médium sur le message et ceux de l'histoire sur le médium. Coupée de toute dynamique et de toute perspective, la photographie ne se laisse ici appréhender qu'en termes d'équilibre et de stabilité, dans la dépendance immobile d'une structure sociale établie.

C'est cette illusion d'une nécessité statique que vient corriger en 1974 l'ouvrage publié par Gisèle Freund ¹¹. Si celle-ci cherche également à définir la photographie par sa fonction sociale, son objectif est en effet de montrer que cette fonction est elle-même déterminée par les enjeux d'une trajectoire diachronique. Articulant chaque étape de l'histoire technique du médium sur l'évolution des structures économiques et politiques, son ouvrage permet de mesurer l'interaction de la photographie avec les mutations de la culture occidentale :

"Chaque moment de l'histoire voit naître des modes d'expression artistique particuliers, correspondant au caractère politique, aux manières de penser et aux goûts de l'époque. Le goût n'est pas une manifestation inexplicable de la nature humaine, il se forme en fonction des conditions de vie bien définies qui caractérisent la structure sociale à chaque étape de son évolution.

(...) La photographie est le moyen d'expression typique d'une société, établie sur la civilisation technicienne, consciente des buts qu'elle s'assigne, d'esprit rationaliste et fondée sur une hiérarchie de professions. En même temps, elle est devenue pour cette société un instrument de premier ordre (...).

Aussi, plus que tout autre moyen, la photographie est apte à exprimer les désirs et les besoins des couches sociales dominantes, à interpréter à leur façon les événements de la vie sociale. Car la photographie, quoique strictement liée à la nature, n'a qu'une objectivité factice ¹²."

L'accent est donc mis ici sur les conditions idéologiques qui président aussi bien à l'invention qu'aux prolongements sociaux d'un

¹¹ G. Freund, *Photographie et société*, Editions du Seuil, 1974.

¹² *Ibidem*, p 5-6.

dispositif technique ¹³. En adoptant ce point de vue, Gisèle Freund s'inscrit dans la continuité d'un courant critique qui cherche alors à démasquer dans toutes les formes d'expression la trace d'une appropriation des signes par la classe dominante. L'enjeu est de souligner que la photographie appelle d'autant plus une telle déconstruction, que son fonctionnement la désigne précisément comme l'archétype des manœuvres par lesquelles l'inflexion d'une idéologie se dissimule derrière une apparente objectivité. Le livre de Gisèle Freund échappe toutefois au schéma réducteur qui fait du dispositif photographique l'instrument docile d'une tactique de manipulation. Sans énoncer clairement le principe d'une efficacité du médium sur les représentations symboliques, elle suggère en effet comment l'impact culturel de la photographie excède la couche des stratégies conscientes, pour affecter le soubassement mythique des rapports sociaux. Derrière le conformisme d'une critique marxiste, affleure ainsi l'idée d'une interaction structurelle entre les systèmes transmissionnels et les systèmes de pensée. Mais s'il indique comment l'irruption de la technique photographique affecte un équilibre fondé sur le modèle de l'imprimé, l'ouvrage de Gisèle Freund se contente de désigner ce déplacement comme l'émergence d'une nouvelle "vision du monde", sans tenter d'approfondir l'intuition d'une mutation des rapports de force entre l'imaginaire et le scripturaire.

C'est cette nouvelle grammaire visuelle que Susan Sontag tente au même moment d'appréhender, en mettant quant à elle l'accent sur la dimension éthique de l'avènement photographique ¹⁴. Renonçant au discours historique, sa démarche se focalise sur les relations de dépendance et d'analogie qui témoignent d'une cohésion profonde entre la photographie et la conception du monde propre aux systèmes

¹³ En 1982, A. Rouillé précisera cette dépendance des traits formels de la photographie à l'égard de ses fonctions sociales, économiques et idéologiques, en se focalisant sur la période d'industrialisation du nouveau médium : cf. *L'Empire de la photographie, 1839-1870*, Editions le Sycomore, 1982.

¹⁴ S. Sontag, *La Photographie*, Farrar, Straus & Giroux, 1973, traduction Editions du Seuil, collection "Points", 1979 (cf. p 11 : "Les photos nous procurent une grammaire et, mieux encore, une éthique de la vision").

capitalistes. L'idée centrale de son ouvrage consiste à dégager dans l'image photo-chimique une fonction de recyclage et d'étoilement, unifiant paradoxalement les données potentiellement hétérogènes ou conflictuelles de la réalité sociale :

"Notre conception du monde — ce monde unique du XXème siècle capitaliste — ressemble à une vue prise d'avion. S'il est "un", ce n'est pas parce qu'il est unifié, mais parce qu'un examen de ce qu'il renferme, loin de révéler un conflit, permet de découvrir une diversité encore plus étonnante. La traduction en images agit sur cette unité trompeuse du monde. Car les images sont toujours compatibles entre elles, ou l'on peut faire en sorte qu'elles le deviennent, alors même que les réalités dépeintes ne le sont pas.

Plutôt que de reproduire le réel, la photographie le recycle — c'est un des processus clés des sociétés modernes. Sous la forme de ces images, événements et choses assument de nouvelles fonctions, se voient assigner des significations nouvelles, qui dépassent les distinctions habituelles entre beau et laid, vrai et faux, utile et inutile, entre bon et mauvais goût. Ainsi se trouve "produite" cette qualité nouvelle : l'"intérêt", qui ne tient pas compte des précédents critères, et l'on juge intéressants tous les sujets qui peuvent être vus comme semblables ou analogues à d'autres ¹⁵."

Loin de s'en tenir à la dénonciation des effets trompeurs de la photographie, Susan Sontag cherche à cerner l'origine et la portée des distorsions que l'image fait subir au réel, en regroupant ces altérations sous le concept d'un *traitement de beauté*. Dans la lignée de Walter Benjamin ¹⁶, elle associe la technique photographique à l'émergence d'une vision surréelle, préfigurée par le regard voluptueux du flâneur bourgeois de Baudelaire, naviguant dans l'enfer urbain pour jouir de son pittoresque. Selon Susan Sontag, si la photographie témoigne d'une appropriation idéologique, c'est donc moins par une perversion ponctuelle des événements saisis, que par l'emprise généralisée d'un

¹⁵ *Ibidem*, p 191.

¹⁶ Sur Benjamin, voir *infra* le chapitre consacré à l'aura (I.2.3).

"voyeurisme" socialement déterminé. L'appareil photographique aurait en effet pour fonction de niveler les réalités sociales, par la conjonction paradoxale d'une distanciation et d'un comblement. Convertie en objet trouvé par l'exercice ininterrompu d'un désir visuel, chaque portion du réel deviendrait sous l'œil du photographe une source de plaisir, oblitérant le déchirement profond des rapports de classe. Si Susan Sontag parvient ainsi à libérer le discours sociologique de ses travers les plus grossiers, sa démarche demeure toutefois tributaire du schéma positiviste qui pose une coupure entre le réel objectif — désigné comme lieu de vérité — et l'activité idéologique et psychique de la subjectivité.

Les travaux de Paul Virilio ¹⁷ permettent de souligner les limites d'une telle conception dichotomique, sans toutefois en résoudre toutes les contradictions. Son objectif est d'interroger les procédures de "contamination de la chose par son image" ¹⁸, en traquant plus particulièrement la portée des appareillages optiques qui se greffent sur la vision moderne. Systématisant l'hypothèse d'une stratégie de manipulation de la perception, il révèle comment l'évolution des techniques automatise progressivement l'activité même du regard, en altérant la liberté culturelle du choix par l'intensité de la diffusion des apparences. Plus qu'une tactique d'appropriation des images, c'est donc la menace d'une désappropriation du regard que Virilio cherche à cerner dans les effets pervers des progrès technologiques. Sa dénonciation des dressages oculaires implique en effet l'existence hasardeuse d'un "œil nu" ¹⁹, épargné par cette pathologie de la perception machiniste et affranchi de tout dispositif idéologique. Hypothèse de principe, image cognitive ou cécité... L'alternative au redressement dictatorial de la vision n'est pas clairement définie, sans doute parce qu'elle remet précisément en question l'interaction de l'image et de la chose. La notion

¹⁷ cf. notamment *La Machine de vision*, Galilée, 1988.

¹⁸ P. Virilio, "Le Bloc-image", propos recueillis par J.-L. Boissier et P. Guislain, *Cahiers de Paris VIII*, n°2 : "Faire Image", Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p 189.

¹⁹ Idem, "Le Privilège de l'œil nu", intervention au séminaire *Images-Ecrans-Réseaux* organisé par l'Association Descartes en octobre 1992.

de bloc-image, que Virilio propose pour schématiser cette interaction, soulève la même ambiguïté :

"On a l'image virtuelle et l'image oculaire. On sait bien la relation qui existe entre la vision psychique et la vision oculaire. Ensuite on a l'image optique, c'est-à-dire celle qui est redressée, quel que soit le redressement. Ensuite on a l'image graphique, picturale (...). Ensuite, l'image photographique, l'image cinématographique, l'image vidéographique, l'image holographique, et enfin l'image infographique. On a là un bloc, ce que j'appelle le bloc-image. C'est que toutes ces images sont commutées
20."

Entre la commutation des images et l'utopie de *l'œil nu*, Virilio efface donc les ruptures qu'il s'efforce lui-même de déceler. S'il refuse d'assumer jusqu'au bout l'idée d'une efficacité spécifique de chaque technologie sur les représentations mentales, ses analyses incitent toutefois à prêter une attention vigilante aux effets culturels des appareillages de transmission et d'inscription.

Centré sur les effets de récupération, de manipulation ou de redressement scopiques, le discours sociologique est ainsi le premier à envisager la portée cognitive du médium photographique, en déchirant le voile d'une transparence trompeuse à plus d'un titre. Insistant tantôt sur les ruptures provoquées par l'émergence de la photographie, tantôt sur son assimilation synchronique au continuum social, ce courant ne parvient cependant pas toujours à s'affranchir d'une conception instrumentale de la technique, parce qu'il cherche davantage à démontrer l'ampleur d'un système idéologique qu'à cerner la différence de l'image photographique.

²⁰ Idem, "Le Bloc-image", *op. cit.*, p 192.

du disciple à l'indice

Erigée dans les années 1970 en modèle épistémologique des sciences humaines, la sémiologie ne pouvait manquer d'attirer à son tour la photographie dans le champ de son discours critique. En fait, le problème du statut sémiotique de l'image photographique affleurerait déjà dans les innombrables polémiques suscitées par l'apparition du nouveau médium au XIX^{ème} siècle. Avant même de s'inscrire dans un réseau de pratiques sociales, la photographie pose en effet la question de son insertion dans un système de signes. Ou plutôt, c'est en fonction des diverses interprétations de son fonctionnement sémiotique que l'image photographique est orientée vers un usage esthétique, documentaire ou mémoriel. Promue au rang de discipline scientifique animée du projet d'englober toutes les formes de significations, la sémiologie s'efforce donc de fonder en droit ce qui s'actualise dans la matérialité des applications sociales.

A ce titre, l'approche structuraliste présente de nombreuses interférences avec celle de la sociologie, lorsqu'il s'agit de dénoncer dans un même élan l'illusion référentielle qui préside à bien des usages photographiques. Christian Metz et Umberto Eco rejoignent alors Pierre Bourdieu dans son offensive contre le mimétisme transparent de la photographie, en s'efforçant de cerner l'emprise des codes sur le message photographique. Tout un appareil critique est mis en place, pour démanteler une à une les apparences qui font de "l'image (dessinée ou photographiée) quelque chose d'«enraciné dans le réel», un exemple d'«expressivité naturelle», immanence du sens à la chose, présence de la réalité dans sa significativité spontanée ²¹." On démontre d'abord que le signe visuel ne peut posséder les mêmes propriétés que l'objet — définition la plus courante de l'iconisme — , puisque la relation analogique ne saurait s'établir entre l'image et l'objet mais seulement entre deux images, celle du champ perceptif et celle de la représentation.

²¹ U. Eco, "Sémiologie des messages visuels", *Communications*, n°15 : "L'Analyse des images", 1970, p 15.

Or la perception est elle-même décrite comme étant travaillée par des codes culturels, qui déterminent ses procédures de sélection, d'organisation et de formalisation. Une première objection est ainsi proposée à la version naturaliste de l'iconisme. Aussi pertinente que soit cette mise au point, elle ne peut toutefois suspendre l'hypothèse d'une relation motivée entre l'artefact et l'image perçue. Il faut donc aller plus loin, et montrer que le signe iconique opère lui-même une sélection conventionnelle des données de la perception :

"Les signes iconiques reproduisent quelques conditions de la perception de l'objet, mais après les avoir sélectionnées selon des codes de reconnaissance et les avoir notées selon des conventions graphiques par lesquels un signe arbitrairement donné dénote une condition donnée de la perception ou, globalement, dénote un perçu arbitrairement réduit à une représentation simplifiée ²²."

Si l'analyse d'un dessin peut logiquement soutenir une telle affirmation, il semble en revanche difficile de l'appliquer à la photographie. A chaque fois qu'il exprimera cette thèse, Eco prendra d'ailleurs soin de ne s'appuyer que sur des exemples graphiques ²³. Devant cette difficulté, le sémiologue renonce à prouver le caractère arbitraire de la relation entre image et perception, pour se contenter de souligner les distorsions formelles qu'elle implique, notamment en termes de valeurs chromatiques. "Or (...), la notion d'analogie implique évidemment celle d'un écart qui est la condition même de la traductibilité de l'image en champ quasi-perceptif. Eco devrait nous montrer que l'écart est tel qu'il ne saurait être comblé par une reconnaissance analogique, c'est-à-dire par une superposition partielle des formes imagées avec des schémas perceptifs. C'est une démonstration qu'il n'entreprend nulle part, et pour cause : elle est tout

²² *Ibidem*, p 16.

²³ cf. U. Eco, *La Production des signes*, Librairie Générale Française, 1992, p 38.

simplement irréalisable ²⁴." Deux échappées sont alors envisagées pour contourner cette impasse. La première consiste à déduire la conventionnalité de l'image photographique du fait que son interprétation exige un apprentissage culturel. Présupposant "l'existence d'une sorte de dictionnaire, préalable à tout acte interprétatif, donc à toute réception d'une trace visuelle comme signe" ²⁵, Eco identifie la "lecture" de l'image à la mise en œuvre de règles puisées dans un système fermé de codification des procédures analogiques. Dans le cas des empreintes, il reconnaît toutefois que cette convention "est une *acquisition de l'expérience*, c'est-à-dire qu'une série d'actes référentiels et d'inférences, fonction d'expériences encore incodifiées, donnant lieu peu à peu à des assertions métasémiotiques, ont permis de mettre en corrélation *telle* expression avec *tel* contenu : au fur et à mesure que la perception empirique associait tel événement à telle représentation, la corrélation, tout d'abord induite par inférence, a été posée en tant que règle ²⁶." Autrement dit, si l'on admet de considérer la photographie comme la trace d'un référent, il faut aussi admettre que son interprétation ne dépend pas *originellement* d'un système codé, même si celui-ci vient la renforcer en la systématisant. Dès lors, le seul moyen d'échapper à l'hypothèse d'une sémosis référentielle consiste à écarter tout simplement l'image photographique de l'univers des signes :

"Les miroirs ne produisent pas de signes mais sont des prothèses qui, à la manière d'un périscope, nous permettent d'individuer quelque chose situé là où notre œil ne nous permet pas de voir. En examinant ce phénomène, je me suis alors demandé s'il ne serait pas aussi possible de considérer comme des prothèses des objets tels que la caméra de télévision ou l'appareil photo qui nous offrent, fût-ce de façon médiate, des données sensorielles dont autrement nous ne pourrions disposer pour tenter une hypothèse perceptive. Si cela était, il

²⁴ J.-M. Schaeffer, *L'Image précaire, du dispositif photographique*, Editions du Seuil, 1987, p 40 (c'est dans cet ouvrage que j'ai trouvé la mise au point la plus claire sur les nombreuses confusions entretenues autour du statut sémiotique de la photographie).

²⁵ *Ibidem*, p 35.

²⁶ U. Eco, *La Production des signes*, op. cit., p 75.

faudrait dans ce cas renoncer à la volonté d'analyser ces images comme des signes, de la même façon qu'il est inutile de considérer comme un signe l'image agrandie de la lune qui apparaîtrait sur le télescope ²⁷."

C'est sur cette version non sémiotique de l'image argentique qu'Henri Vanlier fonde sa propre *philosophie de la photographie* ²⁸, en l'articulant sur une dissociation des notions d'indice et d'index. Définissant le premier comme simple effet physique d'une cause, et le second comme indicateur intentionnel et conventionnel d'un sens, il exclut d'emblée l'empreinte indicielle de la catégorie des signes, puisque, selon lui, la fonction sémiotique relève toujours d'une intention et d'une systématisation. Procédant d'une inscription photonique de l'objet sur un support sensible, la photographie ne pourrait donc prétendre au statut de signe, à moins de considérer "que certaines empreintes-indices ont été choisies par le photographe de préférence à d'autres, et aussi qu'il les a visées d'une certaine manière. En d'autres mots, il n'y (aurait) de véritablement sémiotique dans la photo que les index ²⁹." S'il modifie les termes de sa formulation, Vanlier n'en revient pas moins ici à la fameuse distinction posée vingt ans plus tôt par Roland Barthes entre dénotation et connotation du message photographique. Dans un texte destiné à exercer une emprise considérable sur la critique, l'auteur des *Mythologies* dégageait en effet dès 1961 l'ambiguïté sémiotique de la photographie, en dissociant deux plans dans l'élaboration comme dans l'interprétation de l'image :

"Pour passer du réel à sa photographie, il n'est nullement nécessaire de découper ce réel en unités et de constituer ces unités en signes différents substantiellement de l'objet qu'ils donnent à lire ; entre cet objet et son image, il n'est nullement nécessaire de disposer un relais, c'est-à-dire un code ; certes l'image n'est pas le réel ; mais elle en est du moins l'*analogon*

²⁷ *Ibidem*, p 6 (préface).

²⁸ cf. H. Vanlier, "La rhétorique des index", *Les Cahiers de la photographie*, n°5, 1er trimestre 1982, et *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la photographie, hors série, 1983.

²⁹ H. Vanlier, "La rhétorique des index", *op. cit.*, p 13.

parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît le statut particulier de l'image photographique : *c'est un message sans code* (...).

Or ce statut purement "dénotant" de la photographie, la perfection et la plénitude de son analogie, bref son "objectivité", tout cela risque d'être mythique (...) : car en fait, il y a une forte probabilité (...) pour que le message photographique (du moins le message de presse) soit lui aussi connoté. (...) On peut déjà induire la connotation 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. Le paradoxe photographique, ce serait alors la coexistence de deux messages, l'un sans code (ce serait l'analogie photographique), et l'autre à code (ce serait l'"art", ou le traitement, ou l'"écriture", ou la rhétorique de la photographie ³⁰."

Si l'on a bien souvent dénoncé les flottements qui travaillent ce passage capital, force est de reconnaître aujourd'hui l'audace dont il fait preuve, en bousculant l'assise du discours sémio-structural au moment même où celui-ci tend à s'ériger en modèle. Certains s'empressent d'ailleurs de souligner que Roland Barthes nuance lui-même l'antithèse entre connotation et dénotation, lorsqu'il affirme dans *S/Z* que "la dénotation n'est pas le premier des sens, mais (qu') elle feint de l'être, (et que) sous cette illusion, elle n'est finalement que la dernière des connotations ³¹." C'est notamment ce que rappelle Jean Baudrillard, qui

³⁰ R. Barthes, "Le Message photographique" (1961), *L'Obvie et l'obtus*, Editions du Seuil, 1982, p 10-13 ; cf. aussi dans le même ouvrage "Rhétorique de l'image" (1964).

³¹ Idem, *S/Z* (1970), Editions du Seuil, collection "Points", 1976, p 16.

n'hésite pas à transférer cette analyse destinée au seul texte littéraire vers la photographie, pour proposer son *économie politique du signe* :

"La dénotation se soutient tout entière du mythe de l'“objectivité” (que ce soit le signe linguistique, l'analogon photographique, iconique, etc.), de l'adéquation directe d'un signifiant à une réalité précise. La difficulté qui advient dans le cas de l'image (non-discrétion, continuum du signifiant et du signifié) ne remet pas, là non plus, en cause la règle d'équivalence du signe, cette assignation de deux termes qui rend possible l'assignation d'un réel fictif à l'image découpée du signe, et donc la rationalisation et le contrôle général du sens (...).

Le signifié dénoté, cette “réalité” objective, n'est lui-même qu'une forme codée (code de la perception, code “psychologique”, code des valeurs “réalistiques”, etc.). Autant dire que l'“idéologie” est aussi totale dans le procès de dénotation que dans celui de connotation et que, pour tout dire, *la dénotation n'est jamais que la plus belle et la plus subtile des connotations* ³²."

On le voit, les discours sur la photographie témoignent surtout de l'emprise abusive du modèle linguistique, qui tente d'effacer à tout prix sa différence sémiotique. Par là, ils révèlent d'autant mieux les résistances que l'image photographique oppose au logocentrisme, puisqu'ils soulignent ses infractions aux principaux traits de la définition structurale du signe. Comme l'ont reconnu Philippe Dubois ou Jean-Marie Schaeffer ³³, la sémiotique peircienne semble en revanche pouvoir résoudre la plupart des contradictions rencontrées jusqu'ici. Non seulement la définition du signe proposée par Charles Sanders Peirce s'avère beaucoup plus souple que celles inspirées par Saussure, mais elle permet également de dépasser le schéma dualiste qui les sous-tend, en introduisant une dynamique ternaire dans la relation du signe à l'objet :

³² J. Baudrillard, *Pour une économie politique du signe*, Gallimard, collection "Tel Quel", 1972, p 191 (c'est à la suite de ce passage que Baudrillard cite le texte de Barthes sur l'illusion de la connotation).

³³ cf. Ph. Dubois, *L'Acte photographique*, Fernand Nathan, Paris/Éditions Labor, Bruxelles, 1983 et J.-M. Schaeffer, *op. cit.*

"Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Le signe tient lieu de quelque chose : de son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une idée que j'ai appelée (...) le fondement du *representamen* ³⁴".

"La sémiotique de Peirce est génétique, elle relance sans cesse le mouvement de l'interprétation, c'est-à-dire de l'appel à de nouveaux interprétants ; la croissance du sens est infinie (la traduction interminable) : l'interprétant est ce qui empêche qu'on s'arrête à l'un des bouts de la chaîne, côté signe ou côté chose : car toute chose est elle-même un signe, tout signe est signe de signe et "notre pensée n'est qu'un tissu de signes"... Il ne saurait y avoir de terme isolé, ou de signe "en soi", tout signe est pris dans la chaîne sémiotique et le système indéfini des renvois ³⁵." En opérant cette "déconstruction du signifié transcendantal" ³⁶, Peirce ouvre la sémiologie sur les effets pragmatiques de l'interprétation. Le sens n'est pas saisi mais produit, en fonction d'un contexte communicationnel, par définition pluriel, transitoire, et relatif ³⁷.

Pour en revenir à la photographie, c'est précisément cette relation ternaire entre le *representamen*, l'objet et l'interprétant, qui permet de clarifier les ambiguïtés de son statut sémiotique. Classant l'image photographique dans la catégorie des indices, il dégage ce qui la distingue des icônes, en montrant qu'elle est "un signe renvoyant à

³⁴ Ch. S. Peirce, vers 1897, repris dans *Ecrits sur le signe*, textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Editions du Seuil, 1978, p 121.

³⁵ D. Bounoux, *op. cit.*, p 171.

³⁶ J. Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p 71.

³⁷ U. Eco proposera lui-même de prolonger l'approche peircienne, en proposant se substituer à la notion de signe celle, plus dynamique, de "fonction sémiotique" (cf. *La Production des signes*, *op. cit.*, p 12).

l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet" ³⁸, et non parce qu'il présente une similitude avec cet objet. La relation indiciaire de l'image à l'objet ne suspend toutefois pas la possibilité d'un certain rapport iconique au niveau de l'interprétant. Mais, dans ce cas, l'icône n'est plus un signe d'essence, mais un signe d'existence. Enfin, "Peirce ne manque pas de noter que si la photographie est un indice, ce n'est pas parce l'icône, donc sa matérialisation, la révélerait comme indice (...), mais parce que nous disposons par ailleurs d'un savoir concernant le fonctionnement du dispositif photographique ³⁹."

Si la plupart des discours se réclament aujourd'hui de la logique peircienne pour définir la différence et la complexité de la photographie, le courant sémiotique ne se résume toutefois pas au seul désir de cerner la spécificité structurelle ou fonctionnelle du signe photographique. Délibérément située en marge de toute pensée typologique, l'approche de Jean-Marie Floch ⁴⁰ propose ainsi d'interroger l'émergence du sens dans l'image en examinant les *formes* de l'empreinte plutôt que sa genèse indicielle ou sa perception iconique. Rapprochant tous les objets signifiants au sein d'une même théorie du discours ⁴¹, la sémiotique plastique qu'il élabore prétend restituer au regard son droit de cité, pour explorer dans leur diversité les parcours génératifs de l'œil à l'esprit :

"Ce ne sont pas les signes — et a fortiori leur typologie — qui nous intéressent ; ce sont les formes signifiantes, les systèmes de relations qui font de la photographie, comme de toute image ou de tout texte, un objet de sens. La sémiotique structurale qui est nôtre ne vise pas à élaborer une classification des signes, ni selon les conductions de leur production technique, ni selon les rapports qu'ils entretiennent avec la "réalité". (...) Ce sont

³⁸ Ch. S. Peirce, *op. cit.*, p 140 (pour la désignation de la photographie comme indice, cf. p 151).

³⁹ J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p 58.

⁴⁰ cf. J.-M. Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Hadès / Benjamins, Paris / Amsterdam, 1985 et *Les Formes de l'empreinte*, Pierre Fanlac, Périgueux, 1986.

⁴¹ C'est pour témoigner des facultés synthétiques de cette théorie inspirée par Greimas que J.-M. Floch réunit dans les *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit* des analyses portant successivement sur une photographie, une bande dessinée, des publicités, un tableau, une maison, des textes et des dessins.

les formes de l'empreinte qui font de (l'image photographique) un objet de sens possible, et c'est à partir du moment où l'on s'intéresse à ces formes qu'on ne peut plus se contenter de parler de la photographie en général ⁴²."

Contre-courant d'une logistique de classification, la sémiotique plastique se veut aussi l'antidote aux mythologies qui investissent les énoncés dont la photographie s'empare, quand ils prétendent s'en saisir. Nouvel avatar d'une science croyant pouvoir s'interdire toute les déviances imaginaires, elle s'efforce d'endiguer l'affect qui travaille l'approche du signe photographique, en déniait son pouvoir de déstabilisation. Sans doute cette démarche n'échappe-t-elle pas toujours aux pièges qu'elle cherche à déjouer. Mais Jean-Marie Floch rappelle ce que la sémiologie semble parfois oublier : que la photographie est d'abord une image, et qu'à ce titre, elle relève du jeu ininterrompu des formes où une culture visuelle se sédimente et se transforme.

Au-delà des batailles axiologiques ou taxinomiques, la rivalité des approches sémiotiques révèle comment la photographie pose un défi aux sciences humaines, en désignant les points faibles d'un système nourri par le logocentrisme. C'est cependant dans cet espace dialogique que s'esquisse une pensée de la communication photographique, dans sa dimension pragmatique et sa dynamique indicielle.

la photographie sur le divan

Désignée par ses enjeux sémiotiques et sociaux comme scansion d'une présence et d'une absence, d'un mensonge et d'une vérité, d'un réel et d'un imaginaire, la photographie ne peut manquer d'advenir comme objet philosophique. De la description des rituels et des signes au questionnement du *trauma* photographique, la philosophie se charge de

⁴² J.-M. Floch, *Les Formes de l'empreinte*, op. cit., p 12-13.

revenir sur les troubles du discours critique, pour laisser parler l'insu du médium. L'approche spéculative de la photographie se place de fait sous l'emprise du modèle psychanalytique, qui permet de formaliser les dérives de l'image, du regard et du sujet. Car la photographie interpelle à plus d'un titre l'envers inconscient de notre présence au monde, par ses procédures de captation, de coupure et de perte.

"Empreinte de réel sans cesse elle se retourne vers et contre le réel qu'elle enregistre. Parce qu'elle est ressemblante, elle démontre que la ressemblance ne fait que mieux nous mettre à distance de la réalité du réel pour mieux nous en faire prendre conscience. Plus la proximité avec les choses s'augmente et plus nous connaissons l'irréductible différence qui rétablit les choses dans leur vérité propre. (...) Les photographies convoquent le réel par leur ressemblance manquée ⁴³." C'est autour de ce vacillement d'une réalité qui diffère aussitôt advenue que s'enroulent toutes les spéculations, chacune s'efforçant de fixer l'image photographique comme le scandale d'une dissonance fusionnelle. Tandis que François Soulages et Gilles Perriot interrogent cette folie de la photographie à travers l'histoire des protocoles psychiatriques ⁴⁴, Serge Tisseron s'arrête sur l'*inquiétante étrangeté* par laquelle la photographie nous présente toujours un réel inconnu et déjà vu :

"Une photographie qui nous touche le fait toujours en nous imposant un ensemble complexe de sentiments organisés autour de deux pôles apparemment contradictoires : "j'ai été ici", et "pourtant quelque chose est différent". C'est ce que Freud appelait "*das unheimlich*", l'inquiétante étrangeté, pour en pointer aussitôt l'origine dans le jeu du refoulement : ce qui a été d'abord familier, c'est-à-dire "*heimlich*", et qui se trouve secondairement refoulé, ne nous deviendrait jamais étranger comme ce qui a toujours été inconnu de nous mais acquerrait au contraire ce caractère troublant. Or de ce point de vue la

⁴³ J.-Cl. Lemagny, préface à *Photographie et inconscient*, Fr. Soulages et alii, Séminaire de philosophie, octobre 1985-janvier 1986, Editions Osiris, 1986, p 7.

⁴⁴ cf. Fr. Soulages, "Photographie avant analyse" et G. Perriot, "La Psychiatrie révélée par la photographie même", in *Photographie et inconscient*, op. cit. (à propos des usages psychiatriques de la photographie au XIXème siècle, voir *infra* le chapitre sur le laboratoire scientifique : I.2.4).

question pourrait bien être la suivante : ce que la photographie une fois révélée me révèle, est-ce si sûr que mon regard ne l'avait jamais vu ? (...) La pellicule, en isolant les éléments visuels de leur accompagnement poly-sensoriel, pourrait bien opérer le même effet que le refoulement dans le psychisme : une fois détaché de ses implications affectives, le souvenir refoulé revient librement à la conscience, peut-être un peu comme l'image détachée de son environnement naturel ⁴⁵."

Equivalent technique de l'activité mémorielle, la photographie livrerait des fragments de ces images rentrées — images latentes, obturées par les écrans du refoulement, révélées partiellement dans l'accès du négatif au positif. Métaphore et métastase du psychisme, son dispositif fonctionnerait sur le mode impossible du "bloc-magique" ⁴⁶ que Freud imagine à la fin de sa vie pour illustrer sa première topique : inscription pelliculaire, sujette au voilement du système perception-conscience, et prélèvement définitif d'une trace imprimée dans la cire de l'inconscient.

Dans cette inquiétude familière où la reconnaissance se dérobe et surgit, on peut aussi voir le mouvement par lequel le sujet s'éprouve et se sépare de lui-même, par l'affleurement toujours reconduit du lieu de l'origine. La photographie viendrait alors rappeler l'expérience du miroir, où l'enfant se découvre comme l'autre du corps maternel, en dissociant l'image enveloppante dans laquelle il est né :

"C'est de cette expérience originelle que la perception de sa propre image reste toujours marquée. Il ne reste plus qu'à s'y faire, et le miroir est heureusement là pour nous habituer à notre apparence, ou plutôt à son reflet inversé,

⁴⁵ S. Tisseron, "La photographie entre certitude de réalité et souvenir sans image", in *Photographie et inconscient*, op. cit. p 66. Daniel Sibony observe pour sa part que ce phénomène d'*inquiétante étrangeté* est particulièrement sensible dans la photographie de famille, qui "rend visible le nœud du transfert qui la porte" (cf. D. Sibony, "Phototransfert", *La Recherche photographique*", n°8, 1990, p 77).

⁴⁶ S. Freud, "Note sur le bloc magique" repris dans *Résultats, idées, problèmes II*, Presses Universitaires de France, 1985 (ce rapprochement entre le bloc-magique et la photographie a notamment été exploité par Ph. Dubois, lors de son intervention dans le cycle de conférences organisé par *La Recherche photographique* au Centre Georges Pompidou en février 1990).

puisqu'elle est l'image qu'il nous renvoie. Il appartient alors à la plus anodine photographie, en nous proposant l'image redressée de notre identité telle que les autres la voient et non plus telle que le miroir nous la restitue, de raviver ce questionnement dont notre premier reflet était d'abord l'objet. Questionnement qui pourrait bien à son tour étendre son ombre sur la manière dont je reçois toute photographie ⁴⁷...

Point focal où se croisent toutes les méditations, cette altérité spéculaire de l'image signale le travail de l'autre au cœur même du sujet. C'est dans cette "distance" corollaire à la "présence faciale" ⁴⁸ de la photographie, que Jean Delord situe par exemple l'enjeu pragmatique des *tirs photographiques*, chargés d'une énergie libidinale qui se prolonge dans le culte de la trace, fétiche de mort et d'amour :

"Ainsi se dévoile toute une temporalité compulsive (...) complétant le paradoxe de l'indiciel : plus les photos sont des index plus elles induisent de l'énergie. Nous serions épris de ce qui est pris ; le regard ne s'épuise pas à parcourir les traces de l'œil, il dépasse le donné photographié, il "imagine" ⁴⁹."

Claude Léger s'intéresse lui aussi à cette opération désirante du regard, qui révèle la structure fantasmatique de l'acte photographique. Car le regard n'est toujours que la crainte d'être soi-même regardé, traversé par le désir de l'autre. Aussi l'image a-t-elle pour fonction d'interposer un écran qui seul peut instituer le sujet, en obturant l'ouverture par où le flux du dehors entre en lui :

"L'image vient toujours faire écran entre le sujet et le regard. Ceci tient à ce que le regard, (...) référé au désir, est regard de l'Autre ; de la sorte il est toujours hors-sujet (...) : "il est, dit Lacan, l'instrument par où la lumière s'incarne et par où je suis photo-graphié" (...). Ce serait en vain que (l'homme) chercherait alors derrière l'écran la vérité même, voire la substance de la chose, car

⁴⁷ S. Tisseron, art. cité, p 66-67.

⁴⁸ J. Delord, *Le Temps de photographier*, Editions Osiris, 1986, p 11.

⁴⁹ *Ibidem*, p 12.

fondamentalement il s'agit d'un trompe-l'œil. Il y a quelque chose de cela dans le processus de révélation qui conditionne la chimie de la photographie : on suppose toujours qu'il y a quelque chose à révéler, mais la seule révélation est dans le révélateur. Pour le reste et quelles que soient les formes qu'on y mette, c'est une affaire de fantôme, (...) : d'inscription de l'impossible ⁵⁰."

Gaston Fernández Carrera voit quant à lui dans la perversion du regard photographique un acte d'exorcisme, par lequel l'individu fragmente le monde pour conjurer en la répétant son insoutenable dislocation. La photographie consisterait à réduire le réel en images, pour désoccuper l'espace, et "donner de l'objet une image capable de "défouler", du fond de notre inconscient, ce besoin de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif : cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles ⁵¹." Mais, si Fernández Carrera s'attarde sur cette opération visant à *sortir le corps* de la réalité, c'est surtout pour resituer les enjeux psychiques du médium dans une perspective historique. Il associe en effet l'irruption de la photographie à la perte collective d'une totalité transcendante ou sociale, et dégage l'identité structurelle du dispositif photographique avec le désordre constitutionnel de la réalité moderne :

"L'absence de totalité, dans un siècle cassé, devait logiquement faire débiter sa propre quête, et sa représentation. Comme celle-ci ne pouvait être assumée par la peinture, incapable désormais de représenter, ni par la photographie, sa structure étant faite de fragments, ce fut donc le fragment lui-même (l'Objet) que l'avant-garde des débuts du siècle trouva et représenta, en guise de totalisation ⁵²."

⁵⁰ Cl. Léger, intervention sans titre, in *Pour la photographie*, actes du 1er Colloque international pour la Photographie, tenu à l'Université Paris VIII en janvier 1982, Germs, 1983, p 284.

⁵¹ G. Fernández Carrera, *La Photographie. Le Néant, digressions autour d'une mort occidentale*, Presses universitaires de France, 1986, p 27.

⁵² *Ibidem*, p 21.

Ainsi l'acte photographique ne relèverait pas d'une volonté de conserver la mémoire des choses, mais bien d'un désir de tuer la réalité, pour restaurer, dans le pur détachement du fragment, la distance désormais impossible du sujet à l'objet. Or, dans ce crime systématiquement perpétué contre le réel, c'est aussi la qualité des échanges qui se trouve mise en jeu :

"De même que dans le tourisme le déplacement du touriste est soutenu par une réalité qui n'existe qu'en fonction de son image photographique (...), ainsi l'information journalistique, ou télévisuelle, ne peut être soutenue par le principe ou le désir de communiquer. (...) L'information qui est la nôtre *est faite pour* disparaître. Et tout le reportage photographique avec elle. Et pour disparaître également : le visage ou le paysage photographiés. (...) Il n'est pas important de s'en demander davantage, tant mieux si c'est pêle-mêle, c'est le principe de base de l'indistinction et de l'absence, de l'aspiration vers la totalité et vers l'in-différence de la mort ⁵³."

Retrouvant les discours de Sontag ou Bourdieu, Fernández Carrera voit donc dans la photographie l'instrument d'une stratégie de perversion, par laquelle la société moderne ne se fonde sur une apologie du réel que pour mieux nier son altérité. Mais, selon lui, cette stratégie n'est elle-même qu'une dernière métamorphose du dessein mystique qui pousse depuis toujours l'Occident à renoncer à l'enveloppe concrète de la vie. Loin de désigner une rupture historique, la photographie s'inscrirait donc dans la continuité d'une pensée indépendante des contingences technologiques.

Si le discours philosophique suggère la voie d'une interaction entre la conscience et la photographie, il la convoque donc plus souvent comme métaphore d'une structure psychique ou historique, qu'en tant que vecteur performatif ou prescriptif. Au même titre que la sémiotique ou la sociologie, il n'attire le médium dans sa théorie que pour le soumettre

⁵³ *Ibidem*, p 56-57.

aux règles d'un système fermé, à moins de déclarer que "la photographie n'existe pas (parce qu') elle est incernable, indiscursive ⁵⁴." Bien qu'aucun mouvement vers la photographie ne saurait désormais ignorer les trajectoires esquissées par chacune de ces disciplines, il reste donc à construire un autre lieu de parole, où le point de vue passerait du logos à l'objet et de la pensée immanente au médium qui l'instruit.

1.2. L'œil du médiologue

En étudiant l'action des techniques sur les messages qu'elles sont destinées à transmettre ou à enregistrer, la médiologie proposée par Régis Debray retourne la logique qui conduit la plupart des discours évoqués jusqu'ici. Alors qu'ils appréhendent souvent le médium comme la simple projection d'un système de pensée, elle tend à montrer comment les structures conceptuelles, psychologiques ou idéologiques sont autant produites que véhiculées par leur support et leur environnement matériel. Ainsi, là où la sociologie, la sémiotique ou la philosophie s'efforcent de prouver la conformité du dispositif photographique aux principes réglant les rapports de classes, de signes ou de pulsions, l'approche du médiologue permettrait de suggérer que ces principes dépendent eux-mêmes des lois qui régissent son processus technique. L'enjeu est donc de contrer cette dématérialisation du monde social qui traverse la plupart des sciences humaines, afin de restituer aux appareillages, aux infrastructures et aux outils le rôle qui est le leur dans les déplacements culturels et l'émergence des modèles cognitifs, pragmatiques ou mythiques.

Il ne s'agit pas, toutefois, de déplacer simplement l'origine des croyances et des idéologies de l'immatériel au médium, en maintenant le

⁵⁴ Cl. Léger, art. cité, p 287.

principe d'une vérité immanente et ultime. Car la médiologie se réclame d'une pensée systémique, où les ensembles communiquent en boucles récursives sans qu'aucun ne surplombe la scène des interactions :

"Les objets symboliques, livres ou messages, appelons-les des *propositions* (1) ; les cultures vécues, ou systèmes de réception/transformation du message, des *présupposés* (2) ; et le milieu dans lequel s'opère la réception/transformation, extérieur à l'univers symbolique, une *précondition* (3). Disons que (1) peut contribuer à former (2) et (2) à modifier (3), mais la boucle est rétroactive : le milieu (3) a engendré la culture (2) qui a engendré le livre (1). Ce qui est sûr, c'est que (1) agit par le relais de (2) et (2) n'est actif que par le relais (3). Ou encore : là où manque le présupposé mental ou la précondition matérielle, *a fortiori* l'un et l'autre, la proposition symbolique restera "lettre morte" (...).

On peut transporter ces précautions du milieu objectif à la psychologie sociale, pour tenter une topique de l'esprit public. Nous dirions alors : l'économie mentale d'un collectif peut se comparer à un système à trois niveaux doués de caractères et de fonctions différentes : un soubassement religieux archaïque, base d'une sensibilité collective, dépendant d'un temps long et à évolution plus que lente ; un dispositif idéologique variable, passible d'expressions naturelles, tradition du temps moyen, ensemble d'hypothèses structurant une vision du monde ; et enfin, une couche stratégique, mince ruban tourné vers l'avenir, que représentent constructions idéales, projets de société, thèses explicites, cohérentes, offensives, à temps court ⁵⁵."

Recherche des liens dynamiques entre les différents niveaux d'une même mentalité, la médiologie se donne aussi pour objet de retrouver l'historicité des cultures dans l'émergence et l'imbrication diachronique des dispositifs technologiques. La description des systèmes symboliques passe donc par le repérage des ruptures qui, en modifiant l'armature "instrumentale", redéfinissent de nouvelles cohésions cognitives ou sociales. C'est dans ce jeu d'irruptions, d'équilibres et de conflits, que se

⁵⁵ R. Debray, *op. cit.*, p 186-187.

dessine l'unité de chaque *médiasphère*, stabilisation discernable mais toujours passagère des relations de la matière à la pensée. L'innovation technologique doit dès lors être interrogée, non seulement comme produit d'un état scientifique, économique ou mental, mais aussi comme facteur de pénétration et de reconstruction de l'organisation dans laquelle elle surgit. Si les déplacements induits par l'apparition d'un nouveau médium dépendent bien d'une compatibilité initiale entre l'"invention" et le terrain conceptuel où elle s'effectue, ils ne se contentent pas en effet d'affecter l'extériorité des habitudes et des environnements, en ajoutant simplement une couche d'outillage supplémentaire. C'est la structure même de l'espace-temps présidant aux relations sociales et aux contenus énonciatifs qui se trouve altérée par l'émergence d'une nouvelle procédure d'enregistrement et de transmission. Car le "système dominant de conservation des traces (saisie, stockage et circulation)" ⁵⁶, qui désigne le noyau des médiasphères, décide de la configuration temporelle et spatiale des sociétés, en imposant des modes particuliers de transport et de mémorisation. La vision du monde et l'appréhension de l'histoire propres à chaque époque doivent leur relativité aux variations des méthodes d'inscription, d'archivage et de diffusion, qui mesurent l'univers en fonction d'étalons médiatiques, modèles temporaires de vitesse et de topographie.

A partir de cette évolution des dispositifs mnémotechniques et des canaux de transmission, on peut dès lors envisager de discerner les différents âges de la culture, en fédérant les traits distinctifs de chaque moment autour d'un médium dominant. Régis Debray propose ainsi d'ordonner l'histoire en trois états, qu'il désigne respectivement comme *logosphère*, *graphosphère* et *vidéosphère* ⁵⁷. Dans le premier, s'exerce la suprématie du Verbe, incarné dans un texte sacré et diffusé par les miroitements de l'oralité. Vient ensuite la loi de l'Imprimé, modèle de rationalisation, de distance et de confrontation. Enfin, l'autorité se déplace vers les supports audiovisuels, avènement du visible, de l'affect

⁵⁶ *Ibidem*, p 229.

⁵⁷ *Ibidem*, p 387 et suivantes.

et de l'immédiateté. Pour embrasser la convergence des phénomènes au sein de chacune de ces médiasphères, l'œil du médiologue doit donc se positionner sur les *inter-niveaux*, dans les réseaux d'inférence et de contamination, plutôt que dans les structures internes : non pas dans la clôture d'une œuvre, d'une politique ou d'une technologie, mais dans l'interaction circulaire qui les relie. De même, la cohésion d'une macrostructure ne pourra jamais mieux s'appréhender qu'au croisement d'un âge avec un autre, dans l'entre-deux de l'émergence, là où s'inversent les rapports et les champs de force.

C'est pourquoi la photographie semble à la fois exiger et légitimer l'adoption du point de vue médiologique. Par les résistances qu'elle oppose à l'enfermement structural des discours sociologiques, sémiotiques ou psychanalytiques, elle incite de fait à restituer au dispositif technique l'ampleur de ses implications culturelles, au lieu de l'inféoder à

des stratégies sociales, communicationnelles ou psychiques préexistantes. Mais surtout, elle permet de se focaliser sur cette transversale où se joue le passage de la graphosphère à la vidéosphère. Véritable charnière historique, c'est en effet son irruption dans le corps social et dans l'imaginaire qui opère les premiers déplacements de la culture écrite vers l'apologie des images. Pourtant la portée du médium photographique sur le nouvel étalonnage médiologique de notre société est souvent oblitérée, au profit des seules technologies de l'électron — télévisuel ou informatique. Or en revenant sur les enjeux de la photographie, on se donne non seulement les moyens de recadrer ces phénomènes médiatiques dans une perspective à long terme, mais on ouvre aussi la voie d'une accentuation des procédures d'emboîtement, qui font de la succession des médiasphères une interpénétration plutôt qu'une juxtaposition. Comme en témoigne l'hésitation qu'elle suscite dès qu'on cherche à l'affecter d'un côté ou d'un autre de cette rupture entre le monde de l'imprimé et celui de la télécommunication, la photographie oblige en effet à renoncer aux schémas du "tout ou rien", pour rétablir la complexité et l'ouverture de chaque système médiologique. Désignée tantôt comme dernier témoin d'une pensée scripturaire, tantôt comme premier signe d'une suprématie de l'indiciel ou, pour reprendre les

termes de Serge Daney, tantôt comme altérité de l'*image*, tantôt comme immédiateté du *visuel* ⁵⁸, elle suggère l'hétérogénéité des infrastructures matérielles et la porosité des frontières entre les cultures. Sans remettre en cause le principe d'une convergence globale des faits de société autour d'une même logique de saisie et de circulation, le choix de la photographie répond donc au besoin de rappeler les passages qui continuent de s'effectuer d'un régime à un autre, notamment en s'interrogeant sur ses interactions avec l'écriture littéraire ou l'économie documentaire. Peut-être parviendra-t-on à renouveler ainsi le débat suscité par l'emprise croissante des images, sans se confiner dans le lieu commun d'une progression technologique synonyme de régression culturelle.

⁵⁸ Cette opposition proposée par S. Daney est reprise aussi bien par P. Virilio que par R. Debray, qui témoignent tous deux d'une même hésitation quant au positionnement de la photographie en aval ou en amont des mutations de la technologie moderne.

NAISSANCE D'UN NOUVEAU MEDIUM

La photographie, pas plus qu'aucune autre économie d'inscription et de transmission, ne saurait sortir tout armée d'un cerveau isolé dans l'espace et le temps. Si certaines découvertes s'avèrent décisives, elles ne peuvent toutefois déclencher l'émergence d'un nouveau médium qu'en fonction d'une histoire et d'un environnement, hors desquels toute expérience individuelle, même révolutionnaire, demeure à l'état d'une péripétie technologique. Tant qu'ils restent confinés dans une logique purement technique, les premiers chercheurs qui contribuent à la mise au point d'un dispositif mesurent rarement l'enjeu réel de leurs travaux : ils considèrent les résultats obtenus comme le fruit de tâtonnements plus ou moins aléatoires, inscrits dans la continuité d'un passé théorique. Pour que l'innovation passe du stade expérimental au statut de phénomène culturel, il faut qu'intervienne une communauté d'intérêt, tant sur le plan scientifique que social, qui génère par une réaction en chaîne sa diffusion et son perfectionnement. Ainsi, ce n'est qu'à travers les répercussions de recherches parallèles ou concurrentes que la plupart des inventeurs de la photographie apprécient la portée de leur propre découverte et cherchent alors à la propager.

Néanmoins, contrairement aux autres révolutions médiologiques, où "l'évolution passe inaperçue, (...) comme si le médium était en avance sur son utilisateur" ⁵⁹, l'apparition du procédé photographique présente cette particularité d'être très rapidement vécue, d'abord par les élites, puis par l'ensemble de la communauté, comme un événement susceptible de modifier les modes de pensée, de perception et de

⁵⁹ R. Debray, *op. cit.*, p 202.

communication. L'impact mental et médiatique de cette découverte témoigne ainsi d'une irruption de concepts et d'émotions, dont la violence incite à céder au plaisir d'une certaine théâtralité. Mais, s'il est légitime de construire en hommage aux acteurs principaux de l'avènement d'une médiasphère une *scène de l'invention*, c'est sous réserve d'en écarter aussitôt le rideau, pour révéler des mouvements dont l'ampleur dépasse en amont comme en aval chacun de ces points de rupture.

2.1. Chronique d'une invention

1826

Après dix ans de tâtonnements et plusieurs heures d'exposition à la lumière, une petite plaque d'étain laisse entrevoir l'image tremblante et granuleuse d'un *Point de vue pris d'une fenêtre* : en fixant pour la première fois sur un support photosensible le reflet capté dans le secret d'une chambre obscure, Niépce invente la photographie. Honnête homme amateur d'hellénisme et de lithographie, Nicéphore baptise son procédé *héliographie*.

1834

De l'autre côté de la Manche, des feuilles de papier reçoivent l'empreinte lumineuse de dentelles et des fougères : en captant l'image négative d'un corps sans passer par la médiation d'une chambre noire, William Henry Fox Talbot révèle les lois de l'inversion chimique des valeurs, indépendantes de tout dispositif optique. Esthète et botaniste privé de dons graphiques, il nomme *dessins photogéniques* ces silhouettes aux contours fantomatiques et précis.

1838

A la mort de Niépce, auquel il s'était judicieusement associé dès 1829, Louis-Jacques-Mandé Daguerre, peintre et directeur du Diorama, s'empare de l'héliographie. Modifiant leur trajectoire, il achève les recherches de son prédécesseur et met au point une méthode où l'image n'est immédiate et fidèle qu'au prix de son unicité. Illusionniste et ambitieux, il s'applique à promouvoir son procédé sous le nom de *daguerréotype*.

1839

François Arago se fait l'ardent défenseur du daguerréotype devant l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts et la Chambre des Députés. Conquis, l'Etat achète la découverte et s'engage à la diffuser. Rebaptisée par l'astronome anglais Herschel et munie d'un acte de naissance sanctionné par les institutions, la photographie peut désormais quitter l'antichambre des inventions pour entrer dans l'histoire de la communication.

1841

Encouragé par le retentissement des révélations sur le daguerréotype, Talbot reprend les recherches qui, dès 1835, l'avaient conduit à conjuguer le principe de l'empreinte directe avec l'usage d'une chambre noire. Il met ainsi au point la technique du *calotype*, premier procédé permettant d'obtenir un nombre illimité d'épreuves positives à partir d'un négatif unique.

1843

Depuis sa divulgation, les interventions se suivent pour améliorer la méthode daguerrienne, encore trop lente et trop rigide : d'un côté, la sensibilité des plaques est augmentée, de l'autre, le contrôle optique de la lumière est affiné, notamment grâce aux travaux de Louis Fizeau, Antoine Claudet, Alexandre Wolcott ou Friedrich Voigtländer. Alors que les premiers daguerréotypes nécessitaient un temps de pose allant de trois à trente minutes, l'exposition ne varie plus désormais que d'une seconde à deux minutes ... selon l'état du ciel.

1844

Talbot publie *The Pencil of Nature*, premier livre illustré de photographies originales. La nouveauté même du procédé oblige l'auteur à prendre soin de préciser verbalement au lecteur qu'il ne s'agit pas ici de gravures, mais bien de tirages photographiques ⁶⁰.

1851

Grâce à la fondation de la *Société Héliographique*, les avancées techniques et sociales du nouveau médium sont centralisées et répercutées par *La Lumière*, organe de presse qui devient rapidement l'un des principaux relais d'un véritable réseau international. L'idéologie industrielle s'empare alors de la photographie pour mettre l'accent sur sa reproductibilité, ultime critère de pénétration sociale. Frederick Scott Archer impose ainsi la fiabilité du négatif au collodion, et Blanquart-Evrard ouvre à Lille une Imprimerie Photographique, première entreprise de tirage industriel. L'image reproductible peut dès lors détrôner le daguerréotype, pour conquérir le vaste marché récemment généré par les mutations de la société.

1852

Depuis son observatoire de Londres, l'astronome Warren de La Rue parvient à prendre des clichés de la surface lunaire au télescope. Un an plus tard, Auguste Bertsch conjugue la chambre noire au microscope, et obtient des microphotographies d'insectes. Témoignant de son aptitude à surpasser l'œil humain, l'appareil photographique s'avère ainsi susceptible de repousser les limites de l'observable, dans l'infiniment grand comme dans l'infiniment petit. De leur côté, Hugh W. Diamond et Guillaume Duchenne de Boulogne appliquent la photographie à l'exploration de l'univers psychique : le premier cherche à fixer les phases de l'aliénation mentale, et le second prétend capter "les signes de

⁶⁰ *The Pencil of nature*, 1844-1846, 24 planches en 6 livraisons, texte et photographies de Talbot.

l'âme", en enregistrant l'expressivité musculaire de chaque passion. La photographie devient ainsi l'auxiliaire privilégié d'une science en quête de l'absolue visibilité.

1853

Ayant formé le projet de consacrer à leur terre d'exil un ouvrage collectif composé de textes, de dessins et de photographies, Victor Hugo et ses proches s'adonnent à la pratique du calotype. Amateurs affranchis des règles imposées par les ateliers professionnels, ils explorent la force dramatique des cadrages et des contrastes, pour faire de la photographie l'expression poétique et politique d'une *vision* et d'une conviction.

1854

André-Adolphe Disdéri, propriétaire du plus important atelier parisien, dépose un brevet pour l'invention de la *carte de visite photographique*. Le procédé, qui consiste à enregistrer sur un même négatif plusieurs clichés de taille réduite, permet de diminuer considérablement le prix de revient de chaque épreuve, adaptant ainsi la production photographique à l'économie de marché. Son innovation remporte aussitôt un succès considérable auprès d'une classe bourgeoise avide de représentation.

1855

L'héliogravure et la lithophotographie font leur apparition à l'Exposition Universelle de Paris : le jury s'empresse de souligner l'intérêt de ces nouveaux modes de reproduction, qui permettent de remplacer le tirage d'épreuves, altérables et coûteuses, par une impression d'estampes plus économique et plus fiable.

Sollicités respectivement par les gouvernements britanniques et français, Roger Fenton et Charles Langlois se rendent en Crimée pour y réaliser les premières photographies de guerre. Si leurs clichés témoignent des contraintes techniques qui leur interdisent encore de prendre des instantanés, ils attestent surtout le poids des exigences esthétiques et idéologiques des auteurs et des commanditaires. Ces images indiquent

ainsi comment la photographie investira désormais l'Histoire, en jouant de son apparente objectivité pour imposer un point de vue sur l'actualité.

1857

Félix Nadar intente un procès contre son frère Adrien, pour revendiquer l'exclusivité de son pseudonyme. C'est pour lui l'occasion de proclamer son statut d'artiste, pour se distinguer de la masse anonyme et triviale des praticiens.

1858

Félix Nadar invente la photographie aérienne en opérant des prises de vue depuis un ballon captif. Trois ans plus tard, l'armée récupère le principe pour l'appliquer à la topographie, en même temps qu'elle charge Disdéri d'assurer la formation photographique des officiers. Par ce nouvel avatar médiologique identifiant conquête militaire et appropriation visuelle, la photographie inaugure ainsi la dépendance entre l'élargissement du champ de vision et l'expansion colonialiste des territoires.

1859

Acerbe et perspicace, Charles Baudelaire décrit l'enthousiasme photographique de ses contemporains en termes d'avidité scopique, de fanatisme et de crédulité. Pour le poète, l'essor du nouveau médium est le signe tangible d'une fascination du vrai, qui tend à détruire le goût de la beauté en livrant l'imaginaire aux lois de la technologie ⁶¹.

1860

Le marché photographique enregistre une mutation de la demande : au désir d'auto-représentation, assimilant séance de pose chez le photographe et ascension sociale en acte, se joint une volonté de consommation, désignant les portraits de personnalités, les

⁶¹ C'est à l'occasion du Salon de 1859 que Baudelaire écrit "Le Public moderne et la photographie", texte d'abord publié par la *Revue française* avant d'être repris en 1868 dans *Les Curiosités esthétiques*, chez Michel Lévy frères.

reproductions d'œuvres d'art et les photographies de voyages ⁶² comme des emblèmes de réussite et d'expansion. En mélangeant des visages et des lieux célèbres avec l'univers familial, l'album de famille offre un nouvel espace à ce besoin d'identification. Sa présence dans chaque foyer atteste alors la vocation de la photographie comme *mass-medium*, chargé d'assurer la projection d'un public de plus en plus large dans des espaces économiques, géographiques ou culturels jadis inaccessibles.

1862

L'essor de l'industrie photographique ravive le débat sur la valeur artistique du nouveau médium : tandis que Mayer et Pierson intentent le premier procès de la contrefaçon, pour que soit reconnu le droit de la photographie à relever des lois sur la propriété des œuvres d'art, un groupe d'artistes, parmi lesquels Ingres et Flandrin, signe une pétition contre toute assimilation entre image argentique et expression esthétique.

1869

Le crime de Pantin, qui défraie la chronique, donne à Richebourg l'occasion de transgresser l'un des tabous majeurs de la représentation : en photographiant les cadavres meurtris des victimes, il donne à voir une image *authentique* de la mort. Loin des académiques *portraits après décès*, où la mise en scène s'efforce de raviver l'apparence des corps et des visages, la brutalité de ses clichés révèle la face obscure de l'objectivité photographique : celle de l'obscénité.

1871

Au lendemain de la Commune, la police utilise à des fins d'identification des photographies où l'on voit les insurgés poser fièrement sur les barricades. Elle charge par ailleurs Eugène Appert de photographier

⁶² L'ampleur de cette demande est notamment attestée par les registres de la maison Mayer et Pierson, qui recensent en 1862 plus de mille portraits de personnalités parmi les images qu'elle propose à ses clients.

tous les détenus dans les prisons de Versailles, afin qu'ils soient fichés. Destiné jusque là à conforter les sujets dans une image valorisante de leur existence sociale, le portrait photographique s'avère ainsi capable de réduire l'individu au statut d'un objet de surveillance, le fixant dans une identité pour mieux le contrôler.

1878

L'Assistance Publique se dote d'un atelier photographique, annexé au laboratoire de Jean-Martin Charcot. Témoignant du désir de convoquer les maladies nerveuses dans l'espace toujours croissant de la visibilité, les clichés que réalisent alors Paul Régnard et Albert Londe laissent entrevoir une tension entre froideur clinique et fascination pour *l'aura* des corps et des visages. Ils exhibent ainsi l'ambiguïté fondamentale d'une photographie scientifique travaillée depuis toujours par la théâtralité de ses protocoles et par la narrativité quasi fictionnelle de ses mises en forme ⁶³.

1882

Etienne-Jules Marey met au point un *fusil photographique*, permettant d'analyser le mouvement par la production d'une succession d'images prises à des vitesses proches du 1/1000^e de seconde. Les expériences qu'il mène à la Station physiologique du Parc des Princes le conduisent ensuite à s'écarter de la figuration classique des corps, pour ne garder qu'une vision schématisée de leur trajectoire et de leur énergie. Il révèle ainsi comment l'objectivité photographique peut traverser les apparences et s'affranchir de toute analogie visuelle.

1888

Alphonse Bertillon prend la direction du Service d'identification photographique créé par la préfecture de Police de Paris en 1882. Il entreprend aussitôt d'en systématiser les protocoles, en les dégageant de

⁶³ Certains de ces clichés seront publiés dans *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, par D.M. Bourneville et P. Régnard, Delahaye et Lecrosnier, 1876-1880 (3 tomes).

toute influence des traditions artistiques et commerciales pour fonder la technique du portrait judiciaire sur les principes de l'anthropométrie signalétique ⁶⁴. Conscient que la photographie ne peut prétendre à une infaillible ressemblance qu'au prix d'une procédure spécifique, impliquant choix techniques et usage codifié, Bertillon est l'un des premiers à s'interroger sur les limites de l'information photographique, et sur la relativité de sa transparence.

De l'autre côté de l'Atlantique, Georges Eastman lance le premier appareil photographique chargé d'un film souple. Le "Kodak", qui connaît aussitôt un succès commercial considérable, marque la fin d'une époque : alors que la pratique photographique était jusque là l'apanage des professionnels et des amateurs éclairés, il suffit désormais d'appuyer sur le bouton et d'expédier son appareil à Rochester, pour enregistrer une centaine d'images et recevoir ses épreuves photographiques ⁶⁵.

1895

Wilhelm Conrad Röntgen découvre l'action des rayons X. Aussitôt, les milieux scientifiques et spiritualistes se passionnent pour cette lumière invisible, susceptible d'impressionner la plaque sensible. Les expériences se succèdent pour traverser l'enveloppe corporelle et visualiser auras, éthers et autres fluides psychiques. En se donnant pour enjeu de convertir le pouvoir d'authentification de la photographie en force de révélation, ces démarches attestent l'emprise de la croyance et de l'imaginaire sur un dispositif qui se réclame du mécanique.

Parmi toutes les recherches suscitées par la photographie, certaines se sont focalisées dès son apparition sur la tentation de lui adjoindre le mouvement ⁶⁶. La première projection du Cinématographe des frères Lumière dans les sous-sols du Grand café à Paris révèle au public ce

⁶⁴ cf. A. Bertillon, *La Photographie judiciaire*, Gauthier-Villars, 1890.

⁶⁵ Pour lancer son appareil, G. Eastman invente ce slogan, qui fera le tour du monde : "Appuyez sur le bouton, nous faisons le reste".

⁶⁶ Ces recherches ont notamment été menées par Plateau, Niépce, Daguerre, Muybridge, Marey et Reynaud.

prolongement possible de la photographie, en même temps qu'elle inaugure un nouveau champ : promue au rang de septième art, l'image animée s'oriente en effet très vite vers les chemins de l'illusion, s'écartant durablement des fonctions de l'image fixe.

1914

En Allemagne, les usines Leitz mettent au point le prototype du Leica. Grâce à cet appareil, le format 24 x 36 se généralise, et une nouvelle génération de photographes amateurs voit le jour. Le marché des films et des matériels ne cesse alors d'augmenter, au rythme d'une production de clichés toujours croissante. Dans tout le monde occidental, chaque existence individuelle est désormais enregistrée étape par étape — baptême, mariage, enfants, voyages, maisons, voitures... — alimentant de nouvelles formes de dévotion, dont l'album demeure le lieu nostalgique et canonique.

1968

Dérivée de la photographie, la photocopie s'impose rapidement comme technique courante de reproduction des textes, dont elle modifie à son tour les usages et les fonctions, en diminuant la part et l'importance de l'écriture manuscrite dans l'échange et la recherche d'informations.

1972

Polaroid et Kodak lancent des appareils de photographie instantanée où l'épreuve et le négatif sont scellés. L'image photographique est plus que jamais associée au culte de l'instant, qui privilégie la participation et l'immédiateté sur la formalisation et la reproductibilité.

1981

En France, le chiffre d'affaires de l'industrie photographique atteint 5 milliards de francs, soit 5,4 % des dépenses de loisirs et de culture, la consommation de films est de 77 millions et 61 % des familles possèdent au moins un appareil. Aux Etats-Unis, 8 milliards d'épreuves couleur, 2 milliards de diapositives et 1/2 milliard d'épreuves noir et blanc sont tirées en l'espace d'un an.

2.2. Camera obscura

chambres avec vue

La découverte de Nicéphore Niépce, qui permet de fixer l'image projetée dans la chambre noire, consiste moins en une invention qu'en une conjonction et une réorientation de procédures techniques attestées depuis longtemps. Dans sa composante optique, il faut en effet remonter jusqu'à l'Antiquité pour trouver les bases du procédé photographique. Aristote est sans doute le premier à remarquer, en observant une éclipse solaire, qu'un étroit faisceau de lumière projeté sur une surface à travers un trou d'épingle y dessine une image⁶⁷. Au XI^{ème} siècle, le physicien arabe Ibn Alhazen s'appuie sur cette loi physique pour concevoir le principe de la *camera obscura*, qui consiste à percer une ouverture circulaire (ou sténopé) dans le volet d'une chambre noire, pour observer sur la paroi opposée l'image inversée que les rayons lumineux y projettent. D'abord appliqué à l'astronomie, le dispositif est ensuite détourné de ses finalités strictement scientifiques pour entrer dans le cadre des Beaux-Arts, tel que le définit la Renaissance. La vulgarisation de la chambre noire, mentionnée dans les manuscrits de Leonard de Vinci, est favorisée par son élève Cesare Cesariano, qui l'associe à l'architecture dans sa traduction du traité de Vitruve en 1521, et par Giovanni Battista della Porta, qui incite les peintres à l'utiliser dans un

⁶⁷ Les informations concernant les origines techniques de la photographie sont pour la plupart extraites de *l'Histoire de la photographie*, publiée par A. Rouillé et J.-Cl. Lemagny chez Bordas en 1986, de *l'Histoire de voir* publiée par R. Delpire et M. Frizot au Centre National de la Photographie dans la collection "Photo Poche" en 1989, et de *La Photographie* édité par J. Prinnet, R. Bellone et G. Bléry aux Presses Universitaires de France dans la collection "Que sais-je ?" en 1989.

ouvrage très largement diffusé ⁶⁸. Sous l'effet de cette diversification d'emploi, la camera obscura subit alors des modifications destinées à la rendre plus fiable et plus maniable : dès le XV^{ème} siècle, son orifice est doté d'une lentille afin d'obtenir une image plus précise et, en 1685, le moine Johann Zhan transforme la chambre, initialement prévue pour abriter l'opérateur, en une boîte portative équipée d'un système de mise au point, d'une ouverture réglable, et d'un écran permettant de visionner l'image à l'extérieur. Les acquis successifs de l'optique et de la dioptrique améliorent ensuite progressivement la maîtrise et le contrôle de la netteté, grâce à un jeu de lentilles et de miroirs de plus en plus élaboré. Dans son principe, la chambre employée par Niépce ne diffère donc pas plus de celles qui l'ont précédée que des appareils actuellement utilisés.

modèles optiques

Si elle n'entre que pour une moitié dans la composition du dispositif photographique, la camera obscura conditionne néanmoins très largement sa conception, ses usages et ses exégèses. C'est d'abord parce que la chambre noire est devenue au début du XIX^{ème} siècle un objet des plus courants, que les recherches s'orientent alors vers la fixation de l'image, sans remettre en question sa construction géométrique, associée depuis le Quattrocento au système optique de la vision monoculaire. Les premières photographies — et beaucoup d'autres après elles — sont donc fortement dépendantes d'une tradition picturale, où la représentation est déterminée par des codes perspectifs et graphiques, issus d'une traduction mathématique de la perception naturelle. Le *point de vue* choisi par Niépce s'inscrit ainsi dans la lignée de la fenêtre perspectiviste, métaphorisation du principe de projection de l'univers visible sur une toile, conçue comme la quatrième face transparente d'un cube. Il n'est pas jusqu'aux impératifs de luminosité, dont on pourrait

⁶⁸ G. B. della Porta, *Magiae naturalis, sive de miraculis rerum naturalium*, Naples, 1558.

supposer qu'ils suffisent à justifier le cadrage de la première photographie, qui n'échappent à l'héritage albertinien ⁶⁹ faisant de la lumière une réalité mesurable au même titre que les autres corps.

Transférés dans le dispositif photographique, les paradoxes du symbolisme scientifique propre à la *costruzione legitima* sont non seulement reconduits mais aussi renforcés, alimentant une longue série de méprises et de controverses sur la nature objective ou conventionnelle du nouveau médium. Au moment où sont diffusées les premières photographies, l'historiographie n'a pas encore remis en question l'impartialité du système perspectiviste inauguré par la boîte optique de Brunelleschi ⁷⁰ et codifié par les traités d'Alberti : au début du XIX^{ème} siècle, la critique académique considère toujours la projection monoculaire sur un plan construit autour d'un axe central comme le seul modèle de reproduction fidèle et harmonieuse d'une réalité. Logiquement, cet effet de vérisme qu'on perçoit déjà dans la peinture ne peut qu'être exalté par une représentation mécanique, où l'image de la chambre obscure se grave *d'elle-même* sur une plaque. Ainsi, c'est cette composante optique de la photographie qui tend dès son apparition à la confiner dans une logique du mimétisme et du naturalisme, dont elle ne s'affranchira jamais totalement.

Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, l'autorité du canon esthétique de l'imitation s'affaiblit, en même temps qu'un mouvement plus large de recherche, de critique et de réédition permet de revenir sur les présupposés des traités publiés pendant la Renaissance. En 1871, Guido Hauck dénonce pour la première fois la discordance entre la représentation perspectiviste, projection monoculaire du cône visuel sur une surface plane, et l'image oculaire, reconstitution d'une forme sur l'écran incurvé de la rétine. Suggérant de replacer l'espace classique dans une diversité de systèmes figuratifs tous aussi conventionnels et tous

⁶⁹ L.B. Alberti est le premier à codifier la construction perspectiviste de l'espace dans son traité *Della Pittura*, commencé en 1436 et édité à Bâle en 1540.

⁷⁰ C'est en 1425 que Brunelleschi imagine une boîte optique permettant de figurer un objet architectural en le replaçant dans l'espace perceptif, au lieu de l'atomiser en données planimétriques.

fondés sur des constructions mathématiques ⁷¹, il ouvre la voie à une vaste révision des lectures naturalistes de la peinture du Quattrocento. L'œuvre d'Erwin Panofsky marque l'aboutissement de cette mise au point dans les années 1930, en démontrant comment la perspective centrale suppose l'émergence d'une vision unitaire de l'étendue elle-même articulée sur une pensée abstraite de l'infini, marquant la substitution d'un espace euclidien au modèle aristotélicien ⁷².

obscurantisme et double-vision

Mais si la représentation picturale se sépare ainsi de la perception dans la théorie comme dans la pratique, la photographie demeure quant à elle assujettie à l'idée d'une saisie directe du monde sensible. L'affranchissement progressif de la peinture à l'égard du mimétisme semble même corrélatif à son report sur le médium photographique. De fait, nombreux sont les commentateurs qui s'appliquent à identifier le bouleversement des lois figuratives dans l'art moderne avec l'essor de ce qu'ils présentent comme une technique de substitution, accaparant les fonctions de visualisation jadis réservées aux arts plastiques. C'est ce qu'exprime notamment Picasso dans ce dialogue avec Brassäi :

"Lorsque vous voyez tout ce que vous pouvez exprimer à travers la photographie, vous découvrez tout ce qui ne peut rester plus longtemps à l'horizon de la représentation picturale. Pourquoi l'artiste continuerait-il à traiter des sujets qui peuvent être obtenus avec tant de précision par l'objectif d'un appareil photo (...) ? La photographie est arrivée à point nommé pour libérer la peinture de toute anecdote, de toute littérature et même du sujet ⁷³."

⁷¹ cf. G. Hauck, *La Perspective subjective et les courbures horizontales du style dorique*, Stuttgart, 1879.

⁷² cf. E. Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, traduit et réédité aux Editions de Minuit en 1975.

⁷³ P. Picasso, dialogue avec Brassäi, 1939, cité par Ph. Dubois, *op. cit.* p 25 (on trouvera également dans cet ouvrage d'autres documents attestant de l'évolution des discours sur la photographie, depuis la thèse du mimétisme jusqu'aux théories de l'index).

Cette thèse est d'autant plus partagée qu'elle rejoint d'anciennes velléités visant à exclure la photographie du panthéon de l'esthétique. La définition de l'œuvre d'art comme expression codifiée d'un système de pensée reconduit en effet, à son insu, le divorce prononcé dès 1850 entre la photographie, perçue comme copie des apparences, et la peinture, désignée comme appréhension d'une vision intérieure. Caspar David Friedrich, dont les tableaux reprennent fréquemment le motif de la fenêtre perspectiviste pour en souligner explicitement la fonction de recadrage optique et spirituel, exprime ainsi cette primauté de la vision mentale sur l'œil physique :

"Ferme l'œil de ton corps afin de voir ton tableau d'abord par l'œil de l'esprit (...). Car le peintre ne doit pas seulement peindre ce qu'il voit devant lui, mais aussi ce qu'il voit en lui-même ⁷⁴."

C'est en vertu de cette théorie de la double vision que l'esthétique romantique est la première à refuser les prétentions créatives de la photographie, en récupérant la stratégie par laquelle les philosophes, de Platon à Hegel, avaient eux-mêmes rejeté l'image au profit de l'Idée ⁷⁵. Là où les penseurs dénonçaient l'incapacité du simulacre à fonder une intelligence du réel, les esthètes accusent le "goût exclusif du vrai" ⁷⁶ d'entraver le rêve et la pensée, au nom d'une même opposition entre l'esprit et la matière. Quand ils ne la rejettent pas, les peintres ne tolèrent la photographie qu'en termes d'auxiliaire optique, condamné par son objectivité même à nécessiter la correction d'une vision spirituelle.

⁷⁴ C. D. Friedrich, cité par R. Recht in *La Lettre de Humboldt*, Christian Bourgois Editeur, collection "Détroits", 1989, p 27 (cet ouvrage, qui propose une réflexion globale sur le regard romantique, souligne l'importance de ce débat entre l'œil et l'âme dans les milieux intellectuels allemands du XIX^e siècle ; mais là où je vois le germe d'une opposition entre peinture et photographie, Recht souligne au contraire une interaction, en reliant la vision intérieure revendiquée par Friedrich avec le nouvel espace hétérogène et fragmentaire propre à l'image photographique).

⁷⁵ Cette iconoclastie fondamentale de la pensée philosophique est particulièrement mise en lumière dans les interventions de Fr. Dagognet, qui se plaît à revendiquer le statut d'unique philosophe iconophile (cf. *La Philosophie de l'image*, Vrin, 1984).

⁷⁶ Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, Œuvres complètes, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", tome 2, p 616.

Eugène Delacroix, membre fondateur de la *Société Héliographique*, recommande ainsi de ne pas *prendre le daguerréotype pour le tableau même* :

"Le daguerréotype est plus que le calque, il est le miroir de l'objet ; certains détails, presque toujours négligés dans les dessins d'après nature, y prennent une grande importance caractéristique, et introduisent ainsi l'artiste dans la connaissance complète de la construction (...). Il ne faut pourtant pas perdre de vue que le daguerréotype ne doit être considéré que comme un traducteur chargé de nous initier plus avant dans les secrets de la nature ; car, malgré son étonnante réalité dans certaines parties, il n'est encore qu'un reflet du réel, qu'une copie, fautive en quelque sorte à force d'être exacte. Les monstruosités qu'il présente sont choquantes à juste titre, bien qu'elles soient littéralement celles de la nature elle-même ; mais ces imperfections, que la machine reproduit avec fidélité, ne choquent point nos yeux quand nous regardons le modèle sans cet intermédiaire ; l'œil corrige à notre insu les malencontreuses exactitudes de la perspective rigoureuse ; il fait déjà la besogne d'un artiste intelligent : *dans la peinture, c'est l'esprit qui parle à l'esprit et non la science qui parle à la science*⁷⁷."

Comme le démontre remarquablement cette analyse, c'est l'impartialité même de la photographie qui lui interdit d'obéir entièrement au dogme de la ressemblance, tel que l'art occidental la définit depuis l'Antiquité : à l'instar de la camera obscura, son dispositif ne saurait servir le concept d'imitation — c'est-à-dire non pas la reproduction servile de la nature, mais l'introduction de l'âme dans un univers où règnent la Vérité suprême et le Beau idéal — qu'en sacrifiant l'exactitude.

Dans le camp même du nouveau médium, critiques et praticiens n'envisagent pas davantage son utilisation artistique sans une modification de son principe de non-ségrégation par la transposition d'une démarche picturale. Le journaliste Francis Wey, qui contribue

⁷⁷ E. Delacroix, "Le Dessin sans maître, par Mme Elisabeth Cavé", in *Revue des Deux Mondes*, septembre 1850.

fortement par ses interventions dans *La Lumière* à promouvoir le "culte du réel" et la photographie auprès des milieux esthétiques, incite ainsi les photographes à emprunter "la théorie des sacrifices", afin que l'héliographie respecte l'exigence de créativité qu'elle tend elle-même à renforcer dans les autres modes d'expression :

"La photographie traduit à merveille : pour la surpasser, il faudra traduire et *interpréter* (...). Les épreuves obtenues par des artistes sont supérieures à celles des érudits. Les premiers choisissent mieux leurs sujets (et) recherchent avec succès des effets dont ils ont le sentiment inné (...).

Cette découverte, il faut se hâter de le dire pour intimider les ambitions vulgaires, amènera la destruction des couches inférieures de l'art. La comparaison des œuvres débiles avec la reproduction pure et véridique de la nature, régènera le goût public et le rendra difficile (...).

A nos yeux, ces conditions d'exigence ouvrent un champ plus vaste à l'imagination mieux assurée de ses moyens, plus confiante en sa faculté d'exprimer, et plus hardie à s'élever aux régions de l'idéal, parce que, se sachant pourvue d'une boussole, elle s'égaré à plaisir sans risquer de se perdre ⁷⁸."

De la même façon, mais sur un ton plus agressif, Félix Nadar s'applique d'autant plus à défendre cette frontière entre l'intimité élitiste du regard artistique et l'indifférence obtuse d'une simple copie des apparences, que son statut d'artiste en dépend :

"La Photographie est une découverte merveilleuse, une science qui occupe les intelligences les plus élevées, un art qui aiguise les esprits les plus sagaces — et dont l'application est à la portée du dernier des imbéciles... Cette surnaturelle Photographie est exercée chaque jour, dans chaque maison, par le premier venu, et le dernier

⁷⁸ Fr. Wey, "De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts", in *La Lumière* n°1, 9 février 1851, extraits réédités par M. Frizot et Fr. Ducros in *Du bon usage de la photographie, une anthologie de textes*, Centre National de la Photographie, collection "Photo Poche", 1987, p 60-70 (pour une analyse plus détaillée de la position des critiques d'art à l'égard de la photographie, cf. A. Rouillé, "La Peinture, l'Autre de la photographie", in *Critique*, août-septembre 1985, n° spécial "Photo / Peinture").

aussi, car elle a ouvert un rendez-vous général à tous les fruits secs de toutes les carrières. Vous voyez à chaque pas opérer photographiquement un peintre qui n'avait jamais peint, un ténor sans engagement, et de votre cocher comme de votre concierge je me charge, — c'est sérieusement que je parle, — de faire en une leçon deux opérateurs photographes de plus. La théorie photographique s'apprend en une heure ; les premières notions de pratique, en une journée...

Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : — c'est le sentiment de la lumière, — c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés (...).

Ce qui s'apprend encore beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet (...), qui vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. — C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux ⁷⁹."

Les plus talentueux des photographes, précisément parce qu'ils sont talentueux, pensent donc leur pratique à travers un modèle construit par et pour d'autres médias, où la valeur du message dépend encore de sa *différence*, qu'il s'agisse d'une inspiration supra-humaine, d'une distance rationnelle ou d'une supériorité sociale. Or, aussi féconde soit-elle, toute démarche visant à faire entrer la photographie dans le cadre classique de l'esthétique ne peut épuiser le potentiel d'un dispositif, dont la spécificité est précisément d'échapper par son ambiguïté sociale et fonctionnelle aux catégories de la culture graphique. Car l'avènement de la photographie concerne moins l'histoire de l'art que celle des structures mentales qui informent et sont informées par les systèmes de transmission.

⁷⁹ F. Nadar, extrait de la *Revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar* (Félix Tournachon-Nadar contre A. Tournachon Jeune et Compagnie) déposée à la Cour impériale de Paris, à l'audience du 12 décembre 1857 (cité par A. Jammes in *Nadar*, Delpire Editeur, collection "Photo Poche", 1982,).

A ce titre, s'il contribue lui aussi à condamner l'image photographique aux travaux forcés de la reproduction en s'efforçant de l'écarter du monde policé des arts, Baudelaire est en même temps le premier à soupçonner les arrière-plans d'une telle idéologie. Contrairement aux interprétations les plus courantes, sa célèbre diatribe contre la photographie relève à cet égard autant d'une pensée visionnaire que d'une attitude réactionnaire, car elle stigmatise l'illusion référentielle qui est au fondement même de cette condamnation, et dont on ne prendra conscience qu'un siècle plus tard :

"En matière de peinture et de statuaire, le *Credo* actuel des gens du monde (...) est celui-ci : "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (...). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu." Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela les insensés !), l'art, c'est la photographie." A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil ⁸⁰."

L'insistance du champ lexical de la croyance ne sert pas seulement à renforcer ici l'ironie acerbe du propos : témoignant d'une rare perspicacité, elle permet surtout de relativiser les évidences établies par l'économie mentale d'une société, en révélant l'inconscient religieux qui est à la base de tout modèle culturel. Le réalisme positiviste est démasqué comme dogme d'une nouvelle Trinité, où l'ego social, le réel et la logique industrielle relèvent d'une même foi. S'il maintient le schéma classique d'une dualité entre l'idéal et le technique, Baudelaire dévoile ainsi le rapport médiologique qui rattache l'essor de la photographie aux pulsions scopiques de ses contemporains. Présentant

⁸⁰ Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p 617.

la ferveur irrationnelle qui enracine le médium photographique dans une mythologie, il signale comment la chambre obscure est aussi un instrument d'obscurantisme.

Si "le verbe *croire* se décline en croyances flottantes, carnassières, sceptiques ou sereines" ⁸¹, la foi suscitée par la photographie ne saurait se placer que parmi les plus dévorantes. Il faut en effet attendre la percée du structuralisme et de la socio-critique dans les années 1950 pour qu'une argumentation offensive radicalise les sous-entendus du texte de Baudelaire. Reversant les théories de Panofsky sur le compte de l'espace photographique, on proclame alors avec vigueur qu'un dispositif régi par des codes perceptifs, morphologiques et culturels hérités des règles picturales du Quattrocento ne saurait présenter la moindre objectivité. Bientôt rejoint par Hubert Damish, Pierre Bourdieu ou Jean-Louis Baudry ⁸², Pierre Francastel rejette ainsi l'assertion d'un réalisme mécanique coupé de toute détermination sociale et historique :

"La découverte de la photographie au XIXe siècle n'est pas, bien au contraire, un argument en faveur du réalisme absolu de la vision spatiale de la Renaissance. La photographie — la possibilité d'enregistrer mécaniquement une image dans des conditions plus ou moins analogues à celles de la vision — a fait apparaître non pas le caractère réel de la vision traditionnelle, mais son caractère systématique, au contraire. Les photographies sont prises, encore aujourd'hui, en fonction de la vision artistique classique, dans la mesure du moins où les conditions de fabrication des lentilles et le fait qu'on utilise un objectif unique le permettent. C'est la vision du Cyclope, non celle de l'homme que donne la caméra. On sait aussi que nous éliminons systématiquement tous les enregistrements qui ne coïncident pas avec une vision, non pas réelle, mais artistique moyenne (...). Vous verrez bien que ce qu'on

⁸¹ R. Debray, *op. cit.*, p 44.

⁸² cf. H. Damish, "Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique" in *L'Arc*, n°21, 1963 ; P. Bourdieu, *op. cit.* p 108-109 ; J.-L. Baudry, "Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base", in *Cinéthique*, n°7-8, s.d. (à propos du mouvement par lequel cette offensive contre l'illusionnisme photographique se répercute dans les revues consacrées au cinéma autour des années 1970 : cf. P. Bonitzer, *Peinture et cinéma : Décadrages*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile, 1985, premier chapitre).

appelle la vision “normale” est simplement une vision sélectionnée et que le monde est infiniment plus riche en apparences qu'on ne l'a cru. On peut parfaitement admirer le système féroce de sélection que constitue la Renaissance et en constater en même temps le caractère arbitraire, refuser d'y voir la norme intangible de toute représentation plastique belle et suggestive. A la méthode qui consiste à mesurer les œuvres à l'aune d'une beauté absolue qui n'existe pas, il est temps de substituer une enquête sur les procédés et les fondements historiques et intellectuels d'un système indissolublement lié à tout l'ensemble des valeurs passées ⁸³."

Après avoir alimenté la croyance dans la transparence et la vérité de son mode de reproduction, la parenté de l'appareil photographique avec la chambre noire du Quattrocento suscite ainsi une lecture inverse — et non moins excessive : cette fois, c'est la réalité des lois physiques de propagation du rayonnement optique qui est obliérée, pour ne retenir du dispositif que les conventions du modèle perspectiviste ayant présidé à son élaboration. Secondés par les anthropologues, dont les témoignages attestent le caractère culturellement codé de la photographie — objet indéchiffrable au yeux d'un aborigène ou d'un mélanésien ⁸⁴ — sémiologues et sociologues dénoncent dès lors le caractère *délibéré* des effets de réel sur lesquels s'appuient la plupart de ses usages sociaux. Le métalangage photographique s'éloigne ainsi des catégories esthétiques, pour se situer dans un cadre idéologique : la question n'est plus en effet de comparer l'image photographique à l'œuvre d'art, mais de révéler l'emprise d'un consensus factice sur les représentations qu'elle donne de la famille, de l'individu, de l'histoire ou de la société de consommation. Mais, si cette théorie souligne avec raison la survivance de modélisations antérieures au sein des nouvelles pratiques visuelles, elle s'abstient en revanche d'examiner des signes qu'on ne saurait ignorer,

⁸³ P. Francastel, *Peinture et société* (1951), Denoël, 1977, p 43.

⁸⁴ cf. les anecdotes rapportées respectivement par Ph. Dubois, *op. cit.*, p 37 et par R. Lindekens, in *Essai de sémiotique visuelle*, Klincksieck, 1976, p 45 (on trouvera par ailleurs dans l'ouvrage déjà cité de J.M. Schaefer une remise en question de la portée sémiotique de ces témoignages ethnologiques : voir p 42 et suivantes).

attestant l'irréductibilité de l'optico-chimique à la culture logographique. Elle manque par conséquent la spécificité du nouveau médium, au même titre que les discours assimilant la photographie au prolongement naturel d'un regard non codé.

Si aucune des deux thèses ne parvient à dégager son objet d'une problématique élaborée pour d'autres médias, c'est parce qu'elles reposent en fait sur une même définition de l'image photographique comme reproduction artificielle d'une vision originaire (elle-même considérée tantôt comme naturelle, tantôt comme arbitraire), autrement dit comme *image d'une image*. Or "la production de l'empreinte est un processus autonome qui n'est pas nécessairement médiatisé par un regard humain ⁸⁵." Son mécanisme optique se doublant d'une opération chimique non assimilable à la duplication d'une perception, même potentielle, la photographie ne peut donc se réduire au seul principe de la camera obscura.

2.3. Alchimie lumineuse

fusion, fantasme et sensibilité

La formulation des lois physiques du rayonnement optique et leur assimilation par l'esthétique ne suffisent pas à constituer l'acquis technique nécessaire à l'invention de la photographie. Celle-ci doit surtout son éclosion à la découverte des qualités photosensibles de certaines substances, sans laquelle l'image captée par la chambre noire n'aurait jamais laissé d'empreinte durable autrement que par un décalque manuel. Or, si des recherches sont entreprises dès le XIII^{ème} siècle sur les propriétés du nitrate et du chlorure d'argent, leur noircissement est

⁸⁵ J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p 22.

encore attribué à l'action de l'air ou de la chaleur par les contemporains de Pascal. Il faut attendre le siècle des Lumières pour que les expériences de Giambattista Beccaria, Johann Heinrich Schulze, Carl Wilhelm Scheele ou Jean Senebier associent la réactivité des sels d'argent aux flux photoniques émis ou renvoyés par un corps. Diffusés dès 1780 dans toute l'Europe ⁸⁶, ces différents travaux ne révèlent toutefois leur portée économique et esthétique qu'au début du XIX^{ème} siècle, en croisant le champ plus large d'une problématique de la maîtrise scopique du monde. La découverte d'une procédure permettant de substituer au geste graphique une inscription par la seule action de la lumière entre alors dans la logique d'une société en pleine mutation, marquée par le perfectionnement des techniques d'impression, l'avènement du chemin de fer et l'élaboration d'une production mécanisée.

Dans ce tournant médiologique, c'est l'introduction de la lithographie qui va favoriser l'exploitation des propriétés photosensibles au sein d'une stratégie globale de la reproduction chimique. Basé sur la réactivité de certaines pierres poreuses et sur le principe d'une répulsion entre l'eau et les corps gras ⁸⁷, ce procédé découvert par Aloys Senefelder en 1796 offre une première réponse au nouvel impératif de multiplication qui modifie progressivement les modes de gestion de l'image. Si son coût demeure élevé, la lithographie s'avère en effet plus directe et plus fiable que la gravure sur cuivre ou sur bois, qui assujettissent la diffusion à des opérations longues et complexes. Dès qu'elle entre en France dans les premières années du XIX^{ème} siècle, cette nouvelle technique appelée à devenir un moyen privilégié de vulgarisation visuelle suscite la curiosité d'une bourgeoisie intellectuelle et oisive, férue de divertissements

⁸⁶ Le *Traité chimique de l'air et du feu* de Scheele a par exemple été successivement traduit en allemand, en anglais et en français, entre 1777 et 1881.

⁸⁷ Une fois polie, la pierre lithographique reçoit un dessin inversé, pratiqué au crayon gras ou à l'encre ; elle est ensuite mouillée, afin que la graisse repousse l'eau sur les parties non dessinées ; à nouveau encrée, l'eau repousse cette fois l'encre sur le tracé ; enfin, une presse applique la feuille qui reçoit le report d'encre.

scientifiques ⁸⁸. Menant dans cet esprit des recherches les plus variées, Nicéphore Niépce ne manque alors pas de s'y intéresser. Son objectif est de copier par transparence des gravures sur une surface sensibilisée aux sels d'argent. Plus que d'une interrogation sur la vision et sur ses corollaires optiques, ses expériences relèvent donc avant tout d'une préoccupation artisanale, centrée sur le processus chimique de la reproduction et située dans la continuité d'une tradition de l'estampe. Dans cette perspective, il combine alors encres et vernis, s'efforce de trouver des pierres lithographiques et va même jusqu'à tenter d'en fabriquer. Mais les difficultés qu'il éprouve le conduisent vers 1815 à modifier les données initiales de la lithographie, en substituant à la pierre une plaque de métal et à l'estampe l'image formée au fond d'une chambre noire. Il obtient ainsi des images négatives, qui, si elles s'évanouissent encore dès qu'on les expose à la lumière, n'en marquent pas moins une avancée décisive, en accentuant l'affranchissement du dispositif photographique à l'égard des techniques d'impression traditionnelles.

Poursuivant ses travaux sur les substances photosensibles, Niépce est ensuite conduit à utiliser le bitume de Judée, déjà couramment employé dans la gravure à l'eau-forte. Il parvient ainsi à produire dès 1822 des images positives directes et à mettre au point le principe de l'héliogravure ⁸⁹. Malgré ces résultats, le procédé ne satisfait pourtant pas encore son inventeur : trop peu sensible, l'asphalte exige notamment des expositions si longues en plein soleil que le mouvement des ombres brouille le sujet. Niépce envisage alors de perfectionner sa découverte en faisant appel à d'autres chercheurs. En 1826, il est ainsi contacté par Daguerre, qui utilise fréquemment la chambre noire dans son théâtre

⁸⁸ G. Freund décrit cette classe sociale comme un environnement particulièrement favorable aux inventions, vécues à la fois comme expériences scientifiques et comme jeux de société, surtout dans le domaine très en vogue de la chimie (*op. cit.*, p 25).

⁸⁹ Celui-ci consiste à coucher sur une plaque d'étain du bitume dissous dans de l'essence de lavande, à l'exposer soit par transparence sous une gravure, soit au foyer d'une chambre noire, puis à la recouvrir de pétrole. Les zones correspondant aux valeurs sombres sont alors entraînées, tandis que les parties les plus insolées restent insolubles ; le blanc est ainsi rendu par le bitume qui a blanchi sous l'action de la lumière, et le noir par le métal mis à nu. On peut alors tirer une épreuve en taille-douce, en mordant la plaque à l'acide.

magique et tente lui aussi, mais sans succès, d'en fixer l'image. S'il ne lui apporte aucune révélation scientifique, le directeur du Diorama parisien parvient en revanche à séduire le vieux savant par son dynamisme et son sens de l'entreprise : trois ans tard, ils signent ensemble un acte d'association, qui fait passer l'avenir de la photographie des mains de Niépce à celles de Daguerre ⁹⁰. Expérimentant de nouvelles substances, celui-ci parvient en 1837 à mettre au point le principe du daguerréotype. Sa méthode, qui consiste à sensibiliser la plaque aux vapeurs d'iode, à développer l'image positive aux vapeurs de mercure, puis à la fixer au sel marin, réduit les temps de pose de huit heures à quelques minutes et permet d'obtenir des épreuves qui résistent à la lumière. En dépit des miroitements provoqués par le cuivre argenté de leur support et malgré l'absence de toute restitution chromatique, les images obtenues sont d'une finesse et d'une fidélité encore inégalées, comme en témoigne Samuel Morse, qui est l'un des premiers à pouvoir contempler un daguerréotype :

"Avant-hier, soit le 7 mars (1839), je rendis visite à M. Daguerre dans ses ateliers au Diorama, pour observer ses résultats admirables. Ceux-ci apparaissent sur une surface métallique dont la partie la plus importante a une taille d'environ 7 x 5 pouces, et ont l'apparence de gravure aquatinte car ils sont simplement en clair-obscur et non en couleurs. Mais on ne peut imaginer à quel point la minutie de leur tracé est exquise. Nulle peinture ou gravure ne peut prétendre s'en approcher ⁹¹."

Par ces qualités, le daguerréotype peut donc revendiquer le statut de première forme achevée du médium photographique, suffisamment fiable et accessible pour être diffusée. C'est ce que confirme sans tarder le retentissement suscité par la divulgation publique du procédé en 1839 : chacun s'émerveille alors devant ce dispositif capable de générer

⁹⁰ La société "Niépce-Daguerre" repose sur un traité provisoire signé le 14 décembre 1829 et enregistré le 13 mars 1830, avec une *Notice sur l'héliographie* rédigée par Niépce. Après la mort de celui-ci, Daguerre obtiendra de son fils Isidore une série de nouveaux accords qui relègueront de plus en plus l'inventeur à l'arrière-plan.

⁹¹ S. F.B. Morse, lettre publiée le 18 mai 1839 dans le *New York Observer*, cité in *Du bon usage de la photographie*, op. cit., p 15.

mécaniquement une représentation, qui *émane* directement de la réalité sans nécessiter ni la médiation d'un geste graphique ni même l'action structurante d'un regard. Plus encore que dans la qualité de ces nouvelles images, c'est dans les modalités de leur obtention que les contemporains de Daguerre voient le signe d'une révolution tant esthétique que scientifique. Aussi les premiers commentateurs de la photographie placent-ils d'emblée sa portée dans la perspective d'un déplacement général des valeurs, diminuant progressivement le prix accordé à la virtuosité manuelle, au profit d'une transparence et d'une simplicité plus populaires :

"Au fond, ce qui tend à s'effacer d'une manière constante, c'est la marque sensible de la manutention, c'est l'artifice du procédé et la complication du travail. A moins de se rapprocher du dessin, ou de paraître empreinte d'une forte émanation de la couleur, la gravure devient froide à nos yeux ; la classique vigueur *des tailles* est de moins en moins appréciée ; la lithographie, plus immédiatement assimilable au dessin naïf, fait des progrès incessants. C'est dans ces circonstances que se présente l'héliographie : que produira-t-elle ? Sans contredit, d'anciens genres vont disparaître ; une révolution s'effectuera, lente, profonde, et salutaire comme toutes les révolutions vraiment dignes de ce titre ⁹²."

Le daguerréotype introduit ainsi dans l'iconographie les valeurs que la machine impose de son côté à l'ensemble de la production sociale des biens matériels : "valeurs (de) poli, de régularité d'objets monolithiques, par opposition au modelage, au sertissage, au montage, à la variété et à la souplesse appréciée des générations précédentes ⁹³." Par cette mécanisation de l'image, le procédé de Daguerre est l'un des principaux acteurs d'une transformation globale de la mediasphère, affectant les structures économiques, techniques et symboliques de la société. En ce sens, les critères qui assurent son succès en l'espace de quelques mois ne sauraient être pensés que conjointement. Objectivité, rapidité et facilité

⁹² Fr. Wey, art. cit., p 59.

⁹³ P. Francastel, cité par A. Rouillé, *op. cit.*, p 42.

sont en effet les trois faces d'une même logique, qui tend à séparer la circulation des messages de l'espace-temps logographique, pour l'orienter vers la vitesse et l'ubiquité propres à notre société de communication. Alors que "la culture écrite est du côté de ce qui pousse, des cycles cosmiques et saisonniers de la végétation et de la croissance, et non du côté de ce qui se fabrique, en atelier ou en usine, (...) le compact, le concentré, la miniaturisation des formats sont aujourd'hui des impératifs logistiques pour le frayage des voies de pénétration. Il y a une rhétorique du bref propre à l'audiovisuel, qui est l'inverse de la rhétorique du nombre et de l'amplification propre aux transmissions tribunitiennes de l'oralité captive ⁹⁴." De fait, là où les modes manuels de production de l'image relèvent encore de l'élitisme et de la durée scripturaires en nécessitant un long apprentissage technique et sémantique, le daguerréotype implique la neutralité, l'immédiateté et l'accessibilité d'un enregistrement :

"M. Daguerre (...) est parvenu à fixer (...) cette représentation si fidèle des objets de la nature ou des arts. Quelle que soit l'étendue du tableau, il ne faut pour le reproduire que dix minutes ou un quart d'heure, suivant l'éclat du jour, la lumière étant elle-même l'agent de cette merveilleuse gravure (...). Aucun objet, aucun aspect de la nature ou des choses n'échappent à ce procédé (...) si facile, que, connu demain, tout le monde pourra l'exploiter ⁹⁵."

Nadar, Baudelaire ou Delacroix ne s'y trompent pas, en manifestant leur appréhension face à l'irrésistible succès du premier *mass-medium* : son essor menace directement les privilèges des médiateurs en place, en donnant au premier quidam anonyme les moyens de sélectionner, de capturer et de diffuser une portion de réel, pour lui donner sens. Même si sa simplicité et sa rapidité sont encore loin d'être absolues, le daguerréotype annonce ainsi l'avènement d'une fabrication des messages

⁹⁴ R. Debray, *op. cit.*, p 242-243.

⁹⁵ Fr. Arago, cité par Mayer et Pierson in *La Photographie considérée comme art et comme industrie, histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*, Hachette, 1862, p 2.

en temps réel, où l'opérateur assiste à l'apparition autonome d'une image, dont la valeur tient au seul événement de sa révélation :

"La plaque change tout à coup d'aspect et c'est un spectacle bien digne d'exciter l'admiration, que l'apparition immédiate d'une image dont un instant auparavant personne n'eût soupçonné l'existence. Cet effet remarquable est le résultat de la condensation inégale des vapeurs de mercure sur la plaque de métal ⁹⁶."

Dès la divulgation du procédé, toutes les recherches convergent vers l'accélération de cette saisie magique, qui ne cessera de tendre vers la suspension de toute durée : en 1841, Gaudin parvient à photographier des passants sur le Pont-Neuf, en 1886, la pose est réduite au centième de seconde, et en 1939 Edgerton inaugure la vitesse électronique par la mise au point d'un flash permettant d'atteindre le milliardième de seconde. Aussi faut-il voir dans la précocité et la ténacité de cette aspiration plus qu'un simple effet de l'accroissement économique des rythmes de production. En traduisant la vitesse en termes de productivité et de rentabilité, l'industrialisation fait certes peser sur le nouveau médium les "impératifs extra-figuratifs des schèmes capitalistes ⁹⁷." Mais ce désir d'"opérer cent fois plus vite" ⁹⁸, qui conduit notamment à la mise au point de substances accélératrices ou d'un objectif à faible distance focale, relève aussi d'une autre mutation, liée au fonctionnement même du procédé : par son mécanisme optico-chimique, le daguerréotype engendre un fantasme de la sensibilité, où s'effacent non seulement l'écart temporel entre le réel et son enregistrement mais aussi leur disjonction ontologique. "En approchant du temps-lumière, l'inscription enchevêtre la carte et le territoire. Il devient difficile de distinguer l'événement de sa saisie, le récit de sa réception ou de sa "lecture". L'oblitération de la *différence* confond l'image et la chose même, nous oublions dans l'effet de simultanéité ou de présence le *re* de

⁹⁶ G. Ville, Introduction au *Traité de Photographie sur papier* de L.-D. Blancquart-Evrard, Roret, 1851, p 16.

⁹⁷ A. Rouillé, *op. cit.* p 41-42.

⁹⁸ Mayer et Pierson, *op. cit.*, p 50.

la (re)présentation ⁹⁹." Plus que dans sa fonction de prothèse mentale et oculaire, c'est donc dans sa sensibilité que se situe la clé du brouillage opéré par la photographie sur les frontières qui séparent l'image du réel. Là où le dispositif optique redouble la vision sans en annuler l'espacement, l'alchimie lumineuse opère en effet la fusion de la trace et du référent. Parce que "l'empreinte est, au plein sens du terme, extraite de l'espace physique source" ¹⁰⁰, elle ne duplique pas une image, mais prélève un flux énergétique pour le faire passer de l'émetteur au récepteur. Que la durée de ce passage ne puisse jamais dans l'absolu épouser le temps réel importe peu : les quinze longues minutes d'une prise de vue daguerrienne contiennent déjà l'effacement fictionnel de toute rupture entre l'empreinte et l'imprégnant.

perte et résurrection de l'aura

Paradoxalement, l'accélération générale des supports qu'il a lui-même déclenchée condamne le daguerréotype à être la première victime de cette logique fusionnelle, dont la portée oblige à réorienter les choix techniques et stratégiques du nouveau médium. Car l'impérative nécessité d'effacer tout éloignement entraîne le désir corollaire de maîtriser l'unicité par la reproductibilité. Or "dans la photographie sur métal, l'épreuve est un type unique, qu'il est impossible de reproduire, et dont la jouissance est exclusivement réservée à un petit nombre de personnes ¹⁰¹." Le seul moyen de multiplier l'image daguerrienne consiste alors à répéter autant de prises de vue que de reproductions souhaitées, ce qui implique une démarche coûteuse, longue et techniquement très contraignante. Aussi les contemporains de Daguerre ne tardent-ils à dénoncer les limites de son invention, dont les qualités se révèlent vers la fin des années 1840 incapables de répondre aux exigences quantitatives qui caractérisent désormais la demande sociale.

⁹⁹ D. Bounoux, *op. cit.*, p 133.

¹⁰⁰ J.-M. Schaefer, *op. cit.*, p 17.

¹⁰¹ G. Ville, *op. cit.*, p XXXVI.

Dans cet esprit, le daguerréotype opère de fait un incontestable retrait par rapport aux potentialités des premiers travaux de Niépce, et surtout par rapport à la gravure et à la lithographie, auxquelles il faut encore recourir pour imprimer et diffuser les images qu'il produit ¹⁰². La réponse apportée vers 1842 au problème de la reproduction des plaques par les procédés d'Alfred Donné, Joseph Berrès ou Hippolyte Fizeau n'est elle-même que temporaire : consistant toujours à coupler le daguerréotype à des techniques d'impression traditionnelles très délicates ¹⁰³, ils ne peuvent déboucher sur une véritable application commerciale. Or, comme en témoignent tous les ouvrages publiés après 1855, la mécanisation de la saisie impose une logique industrielle de vulgarisation, qui entraîne à son tour la nécessité d'une reproductibilité simple et peu coûteuse :

"Le daguerréotype ne répond pas au besoin de notre siècle qui est la vulgarisation (...). En premier lieu, le transport d'un nombre considérable de plaques argentées pour un long trajet était embarrassant et coûteux ; et puis, surtout, les épreuves que l'on rapportait étaient uniques : on pouvait composer une admirable collection particulière, mais non répandre dans le public la connaissance de ces vues si intéressantes qu'on avait été chercher au loin à grands frais ¹⁰⁴."

"Tant que la photographie sur plaque fut seule connue, le mouvement industriel ne trouvait pas là d'éléments assez grands pour prendre son essor, il semblait attendre presque stationnaire l'heure propice ¹⁰⁵."

Devant l'inaptitude du daguerréotype à suivre le mouvement qu'il a lui-même inauguré, les recherches se tournent alors vers le procédé de Talbot, découvert en 1834 et divulgué cinq ans plus tard, mais écarté jusque là par l'hégémonie de la photographie sur plaque,

¹⁰² cf. *infra* le chapitre sur la presse et l'édition.

¹⁰³ Ces procédés consistent à transformer la plaque en planche gravée pour en fabriquer des fac-similés par électrolyse ; celui de Fizeau consiste à opérer une première morsure puis, au terme d'une longue série de manipulations délicates, à reproduire la planche par galvanoplastie.

¹⁰⁴ E. Lacan, *Esquisses photographiques*, Grassart, 1856, p 20.

¹⁰⁵ Mayer et Pierson, *op. cit.*, p 175.

incontestablement supérieure en précision et en fiabilité. Ce n'est qu'en 1841 que le physicien anglais optimise les résultats de sa méthode, qui combine le principe de l'image latente avec le processus négatif-positif¹⁰⁶. Le calotype, qui permet de reproduire indéfiniment la même matrice originale à peu de frais, est alors susceptible de concurrencer le daguerréotype :

"En donnant le moyen de reproduire ce prototype à l'infini, M. Talbot rendit possible la vulgarisation des œuvres produites : au lieu d'une épreuve, on en pouvait désormais obtenir mille du même sujet¹⁰⁷."

Il faut toutefois perfectionner encore le procédé pour qu'il puisse détrôner l'emprise sociale de l'image non reproductible, alors au sommet de ses possibilités. Malgré les améliorations déjà apportées par Blanquart-Evrard, le calotype souffre en effet d'un manque de finesse, dû à la texture du négatif-papier. Niépce de Saint-Victor propose donc en 1847 de le remplacer par une plaque de verre albuminée, permettant d'obtenir des épreuves d'une netteté égale à celle des daguerréotypes. Mais, si le principe de la reproduction est d'ores et déjà acquis, il est encore impossible de produire rapidement un grand nombre d'images à partir d'une même matrice. Jusqu'en 1851, le tirage des épreuves consiste en effet à exposer directement à la lumière un châssis contenant le négatif et la feuille de papier sensibilisé. Ce procédé présente non seulement l'inconvénient d'être fort long, mais aussi d'être subordonné à l'état du temps. Pour dépasser cet obstacle, la Société héliographique nomme une commission d'étude en vue de créer une "imprimerie photographique". Blanquart-Evrard propose alors de substituer à l'exposition directe une méthode de tirage par développement de l'image latente, qui révolutionne aux yeux mêmes de ses contemporains la

¹⁰⁶ Le support en papier est sensibilisé au nitrate d'argent et à l'iodure de potassium, puis lavé et séché. Avant d'être exposée au foyer de la chambre noire, la feuille est à nouveau humidifiée par un mélange d'acide gallique et de nitrate d'argent renforçant sa sensibilité. La même solution sert ensuite à développer l'image jusque là invisible, qui est enfin fixée au bromure de potassium. On obtient ainsi un négatif dont on peut tirer par contact une épreuve positive sur papier salé.

¹⁰⁷ E. Lacan, *op. cit.*, p 21.

destinée du nouveau médium, en lui ouvrant les portes de la production industrielle :

"Dans l'état actuel de la photographie, on ne peut pas obtenir de la même épreuve négative plus de trois ou quatre épreuves positives par jour. Avec le nouveau procédé de M. Blanquart, on peut élever le nombre (des épreuves positives tirées en une journée) à trois ou quatre cents, de manière que dans une usine où trente ou quarante épreuves fonctionneraient journellement on pourrait facilement produire cinq mille ou six mille épreuves positives, qui seraient livrables le jour même, à un prix modique ¹⁰⁸."

Pendant les quatre années d'activité de son Imprimerie Photographique à Lille, Blanquart-Evrard parvient de fait à réduire de moitié le coût de chaque tirage, et diffuse sous forme de livraisons plus de cent mille épreuves.

Après ces premiers perfectionnements, suivent les innovations tout aussi décisives représentées par l'usage du collodion, qui optimise encore la sensibilisation, et par la mise au point d'un appareil à six objectifs permettant d'obtenir en une seule opération autant de clichés différents sur le même négatif. Lancée par Disdéri en 1851, cette méthode qui introduit la répétition dans la prise de vue elle-même, s'assure d'autant plus un succès considérable qu'elle s'accompagne d'une réduction du format photographique aux dimensions d'une carte de visite : mécanisation, instantanéité, reproductibilité et miniaturisation sont désormais réunis, pour libérer définitivement le calotype des dernières contraintes qui freinaient encore sa diffusion. Dès lors, il est unanimement reconnu comme la seule technique digne de porter le nom de photographie, c'est-à-dire de *mass-medium* :

"Tant que le daguerréotype ne produisit que des épreuves sur plaques, il trouva le public froidement disposé (...). La photographie proprement dite, c'est-à-dire la reproduction et la fixation de l'image sur papier se produisit enfin. A partir de ce jour la cause de

¹⁰⁸ G. Ville, *op. cit.*, p XXXV.

l'héliographie fut définitivement gagnée, non seulement devant les artistes et les amateurs mais devant le public tout entier. L'héliographie prit place au nombre des arts et des industries qui occupent une multitude d'intelligences et de bras et mettent en mouvement des capitaux considérables ¹⁰⁹."

La photographie peut à présent renforcer le modèle économique qui organise et contrôle la circulation des objets courants, en autorisant une circulation visuelle des objets jusqu'alors inaccessibles. Ainsi entraînée dans les flux de l'échange, l'épreuve se fait elle-même marchandise, tout en générant une nouvelle forme de déplacement individuel. Au développement général des moyens de locomotion, qui modifient la perception du continuum géographique, coïncide en effet l'avènement d'une mobilité spatio-temporelle fictive, par image interposée. Cette solidarité des transports et des transmissions indique comment la cohérence technique se répercute sur l'imaginaire, pour informer une médiasphère fondée sur un nouveau système de perception et de conceptualisation. Avec le calotype, s'opère une inversion des champs de force qui assuraient jusque là la survivance des schémas visuels et cognitifs de la Renaissance : la démultiplication chimique des épreuves tend à abolir l'emprise du modèle optique dont dépend encore la prise de vue, en imposant "une relation visuelle (qui) ne s'ordonne plus aux rapports de proximité issus de la perspective (...), mais à une hiérarchie sociale de valeurs informatives ¹¹⁰."

C'est dans cette mutation que se repose alors la question d'une interaction de l'esthétique et de la photographie, centrée cette fois autour du problème de la reproductibilité des œuvres d'art. Si l'objectivité de l'héliographie est en effet perçue comme un obstacle à l'expression, elle contribue en revanche à lui assigner très tôt le monopole potentiel de la duplication des images picturales :

"On conçoit que l'héliographie, s'exerçant sur une surface plane comme la toile d'un tableau, en reproduit

¹⁰⁹ Alophé, *Le passé, le présent et l'avenir de la photographie*, Paris 1861, p 10.

¹¹⁰ R. Debray, *op. cit.*, p 77.

l'image et l'effet avec une exactitude mathématique. Il y a là une précieuse ressource pour obtenir, à l'usage du graveur, des réductions excellentes ; mais la supériorité même du résultat condamne à périr comme insuffisante toute autre copie bornée à la seule imitation, sans coopération de la pensée qui rehausse d'un esprit particulier la traduction du modèle (...). Tout dessinateur, tout lithographe, ou tout graveur dépourvu des inspirations de l'artiste, risquera donc de se voir supplanté, et entre deux machines, la plus parfaite, la plus rapide, la moins coûteuse sera nécessairement préférée¹¹¹."

Comme le devine ici Francis Wey, la reproduction photographique d'une œuvre picturale oblige à déplacer la question de la ressemblance, pour comprendre comment le principe de reproductibilité implique un rapport de substitution et non plus une relation d'analogie. "Du point de vue de son statut matériel, la reproduction photographique d'images préexistantes ne se distingue en rien de n'importe quel autre cliché. (Mais, dans) notre sentiment de récepteurs, regarder une image de Yosemite Valley prise par Ansel Adams n'est pas la même chose que contempler une reproduction des *Ménines* de Vélasquez. La photo d'Adams est une vue et non pas un simple tenant-lieu de la vallée réelle, alors que la reproduction des *Ménines* n'est que le tenant-lieu du tableau réel (...). Autrement dit, dans l'usage reproductif de la photographie, l'image n'est pas thématifiée comme vue photographique, contrairement à ce qui se passe dans son usage "canonique" comme production de vues analogiques, c'est-à-dire de transpositions bidimensionnelles d'un "monde" tridimensionnel¹¹²." Ainsi, le fantasme fusionnel que tend à nourrir n'importe quelle photographie se trouve exacerbé par la reproduction, qui supprime toute conscience d'un espacement visuel entre la trace et l'origine.

¹¹¹ Fr. Wey, art. cit. p 64.

¹¹² J.-M. Schaefer, *op. cit.*, p 28-29.

C'est autour de cette altération du proche et du lointain que Walter Benjamin construit la première analyse médiologique de la photographie, en montrant comment le principe de reproductibilité affecte la perception de l'espace-temps, et modifie l'équilibre du social et du sacré. Sa réflexion, menée pendant l'avènement de l'Allemagne hitlérienne, s'appuie sur une notion évolutive et complexe : l'*aura*. Dans sa version la plus connue, celle-ci désigne les valeurs d'unicité, d'éloignement et de durée propres à la tradition culturelle que les nouvelles techniques de reproduction tendent à dissoudre, au profit d'une logique d'exposition :

"Au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son aura (...).

La production artistique débute par des images qui servent au culte (...). Plus tard, c'est précisément cette valeur culturelle, comme telle, qui pousse à garder l'œuvre d'art au secret (...). A mesure que les œuvres d'art s'émancipent de leur usage rituel, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer (...).

Les diverses techniques de reproduction ont renforcé ce caractère dans de telles proportions que, par un phénomène analogue à celui qui s'était produit aux origines, le déplacement quantitatif entre les deux formes de valeur propres à l'œuvre d'art est devenu un changement qualitatif, qui affecte sa nature même (...).

Avec la photographie la valeur d'exposition commence à repousser au second plan, dans tous les ordres, la valeur de culte ¹¹³."

Dans cette perspective, Benjamin va jusqu'à envisager la disparition des anciennes pratiques artistiques au profit des nouvelles techniques, "désormais en mesure de s'imposer elles-mêmes comme des formes originales d'art ¹¹⁴." Le déclin de l'*aura* affectant les fonctions sociales de la peinture, celle-ci perdrait dès lors toute nécessité historique, et serait

¹¹³ W. Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" (1935), repris dans *Essais*, Denoël/Gonthier, collection "Médiations", 1983, tome 2, p 92-100.

¹¹⁴ *Ibidem*, p 90.

contrainte de s'effacer ou de se recycler, pour épouser désormais dans sa conception même le principe de reproductibilité :

"Originellement la prépondérance absolue de la valeur culturelle avait fait avant tout un instrument magique de cette œuvre d'art, qui ne devait être, jusqu'à un certain point, reconnue comme telle que plus tard, de même aujourd'hui la prépondérance absolue de sa valeur d'exposition lui assigne des fonctions tout à fait neuves, parmi lesquelles il se pourrait bien que celle dont nous avons conscience — la fonction artistique — apparût par la suite comme accessoire. Il est sûr que, dès à présent, la photo-graphie (...) témoigne très clairement en ce sens."

"Maintes formes d'art sont nées et ont ensuite disparu (...). Le tableau est né au Moyen Age et rien ne garantit qu'il doive durer indéfiniment ¹¹⁵."

Ce mouvement annoncé par Benjamin ne s'est toutefois pas produit tel qu'il le pressentait à la veille de la deuxième guerre mondiale. Si la perception esthétique s'est effectivement transformée sous l'action de la reproductibilité technique, les diverses pratiques se sont moins substituées les unes aux autres qu'elles ne se sont rejointes dans un nouvel espace imaginaire, construit sur les découpages et les télescopages opérés par la prolifération des reproductions. C'est ce que souligne André Malraux, qui montre comment l'évolution des techniques et des supports ne dissipe pas le *surmonde* auquel renvoie l'œuvre d'art, mais modifie la nature de son altérité : à l'ère de sa reproductibilité, l'art ne relève plus du *surnaturel* issu de la perception médiévale, ni de l'*irréel* élaboré par la pensée moderne, mais de l'*intemporel* ¹¹⁶. Si la photographie renforce la valeur d'exposition des œuvres, c'est en favorisant l'émergence d'un *musée imaginaire*, "où les formes peuvent se répondre et se provoquer indépendamment de toute "histoire de l'art" linéaire, positiviste, chronologique (quelque chose, en somme, comme une méta-histoire) ¹¹⁷." La multiplication et la diffusion des images ne

¹¹⁵ *Ibidem*, pp 100 et 122.

¹¹⁶ cf. A. Malraux, *La Métamorphose des dieux, I. Le Surnaturel, II. L'Irréel, III. L'Intemporel*, Gallimard, 1957-1976.

¹¹⁷ G. Scarpetta, "Notes sur la reproduction", *Art-Press*, n°94, juillet-août 1985.

les exilent du monde sacré que pour les déporter vers un nouvel espace spirituel, dont la configuration perceptive alimente à son tour la création.

Mais là où Malraux pense la reproductibilité en termes de rapprochement formel des œuvres, Benjamin envisage une mutation qui ne se limite pas au champ strictement artistique. Epousant les doctrines de Brecht et du modernisme, qui répondent alors à l'esthétisation nazie de la politique par une politisation de l'esthétique, il voit dans la destruction de l'aura le symptôme d'un déplacement général de la praxis visuelle. A ses yeux, l'enjeu fondamental de l'avènement des nouvelles techniques de reproduction est de substituer à l'appréhension individuelle d'un sacré inapprochable une appropriation collective de l'espace social. Dans cette redéfinition de la réception, la photographie joue le rôle d'instrument de libération, affranchissant l'image des impératifs de beauté et d'authenticité, pour favoriser la connaissance et l'information :

"On pourrait dire, de façon générale, que les techniques de reproduction détachent l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elles substituent un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une fois. En permettant à l'objet reproduit de s'offrir à la vision (...) dans n'importe quelle circonstance, elles lui confèrent une actualité (...).

De jour en jour, le besoin s'impose davantage de posséder de l'objet la plus grande proximité possible, dans l'image et surtout dans la reproduction. Et il est incontestable que, telles que la fournissent le journal illustré et l'hebdomadaire d'actualités, la reproduction se distingue de l'image. En celle-ci unicité et durée sont aussi étroitement imbriquées que le sont en celle-là fugacité et possible répétition. Dépouiller l'objet de son voile, en détruire l'aura, c'est bien ce qui caractérise une perception devenue assez apte à "sentir ce qui est identique dans le monde" pour être capable de saisir aussi, par la reproduction, ce qui n'advient qu'une fois
118."

118 W. Benjamin, "L'œuvre d'art ...", *op. cit.*, p 92-95.

A l'instar de l'imprimerie, qui libère le texte de l'emprise exclusive des clercs pour lui ouvrir l'espace du récit profane et du débat public, la photographie vulgarise les contenus de l'image en l'intégrant au rythme des relations industrielles. "La démocratisation communicative se greffe spontanément sur l'évolution des supports. Toujours plus de monde a accès à toujours plus d'information car toujours plus légère et mobile (...). Mais en s'industrialisant, la mémoire devient une marchandise à consommer. Elle ne se déchiffre plus, mais elle s'achète et se vend ¹¹⁹." Là réside l'ambiguïté fondamentale de cette nouvelle proximité de l'image : comme le déplore Paul Valéry, les messages visuels ne concernent le plus d'hommes possibles que parce qu'ils "exig(ent) *le moins d'Homme possible*", en substituant au mythe de la création divine celui de "l'enregistrement des phénomènes par un pur effet d'eux-mêmes ¹²⁰." Si l'irruption de la photographie décèle notre regard, en éclairant les détails d'une réalité complexe, elle porte également l'avènement d'un regard aveugle, émanant d'une relation déshumanisée au monde et à soi-même. Aussi, après avoir approuvé la destruction de l'aura comme déclin d'une réception passive, Benjamin comprend que la contemplation cède moins devant une participation politique que devant une consommation presque biologique. Dès 1936, il doute de la positivité du médium photographique, et redéfinit finalement l'aura pour rejoindre Baudelaire et préférer à la proximité du reproductible la richesse émotionnelle et mémorielle du beau qui surgit "du fond même des temps" :

"Cette constante disponibilité, qui caractérise le souvenir volontaire, et que favorisent les techniques de reproduction, restreint le champ de l'imagination (...).

On voit clairement la différence entre la photographie et la peinture, ce qui interdit de leur assigner le même principe structurel ; en face du tableau, jamais le regard ne se rassasie, la photo correspond plutôt à l'aliment qui apaise la faim, à la boisson qui éteint la soif (...).

¹¹⁹ R. Debray, *op. cit.*, p 218-221.

¹²⁰ P. Valéry, "Leonard et les philosophes", *Œuvres I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p 1239.

Si l'on admet que les images surgies de la mémoire involontaire se distinguent des autres parce qu'elles possèdent une aura, il est clair que, dans le phénomène qu'on peut appeler "le déclin de l'aura", la photographie aura joué un rôle décisif. Ce qui devait paraître inhumain, on pourrait même dire mortel, dans le daguerréotype, c'est qu'il forçait à regarder (longuement d'ailleurs) un appareil qui recevait l'image de l'homme sans lui rendre son regard. Car il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être auquel il s'adresse (...). Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux
121."

Ainsi, la multiplication industrielle des images ne désacralise pas seulement les valeurs d'unicité et d'authenticité de l'œuvre d'art : en altérant les notions d'auteur, de spectateur et de modèle, c'est le statut même des sujets qu'elle modifie. "La notion de personne humaine s'étant peut-être imposée avec celle d'auteur d'un livre (véhiculée par la page de titre), on devine l'enjeu culturel d'une possible disparition de l'idée sacro-sainte d'"original" dans la circulation des documents ¹²²." Or, si la photographie menace d'abord la peinture avant d'attenter au livre, elle n'en déplace pas moins la portée de cette fonction auctorale, dont l'assise n'est pas seulement livresque mais aussi optique. La position centrale que le dispositif perspectiviste assigne à l'œil du peintre est en effet l'exact reflet de celle que les frontispices accordent au nom de l'écrivain. Depuis le Quattrocento, "le peintre n'est pas seulement celui qui a fait le tableau (*fecit hoc*), mais celui qui s'est tenu à un certain moment du temps attesté par la date devant l'objet représenté et la toile peinte, comme l'écrit Van Eyck, celui qui a été là (*fuit hic*) ¹²³." C'est cette présence engendrée par la géométrie de la perception qui confère au peintre son statut d'auteur : à la pointe de la pyramide visuelle où convergent les rayons lumineux, "seul un sujet capable d'exercer une domination particulière sur le monde peut se tenir et subsister, un sujet

¹²¹ W. Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens", 1939, *op. cit.*, tome 2, p 185-187.

¹²² R. Debray, *op. cit.*, p 210.

¹²³ E. Couchot, "Des images en quête d'auteur", *Cahiers de Paris VIII*, n°2, *op. cit.*, p 175.

indivisible et unique, focalisé en ce lieu hiérarchiquement privilégié qu'on appelle le point de vue, bref un auteur, quelqu'un qui crée et qui fait croître, quelqu'un qui a un pouvoir sur le monde ¹²⁴." Cette instance désigne ce que cherchent à défendre non seulement ceux qui reprochent à la photographie son mimétisme servile, mais aussi ceux qui s'efforcent de la faire entrer dans le sanctuaire des arts, sans en changer le régime d'autorité. Francis Wey tente ainsi d'établir la parenté des pratiques manuelles avec l'héliographie, en prétendant discerner dans l'image photographique la prégnance de l'individu, comme origine ultime et comme faculté d'organisation :

"La photographie est très souple, surtout dans la reproduction de la nature ; parfois elle procède par masses, dédaignant le détail comme un maître habile, justifiant la théorie des sacrifices, et donnant, ici l'avantage à la forme, et là aux oppositions de tons (...). Il y a plus : le goût particulier du photographe perce dans son œuvre, pour matérielle qu'elle semble ; les épreuves obtenues par des artistes sont supérieures à celles des érudits. Les premiers choisissent mieux leurs sujets, recherchent avec succès des effets dont ils ont le sentiment inné, et l'influence de *l'individu* est assez perceptible pour que les amateurs-experts, à la vue d'une planche sur papier, devinent d'ordinaire le praticien qui l'a obtenue ¹²⁵."

On le voit : l'enjeu est ici d'affirmer l'autorité des *compétences*, qui seules distinguent l'artiste et l'expert-critique de la masse anonyme d'une nouvelle classe d'opérateurs et d'amateurs. Mais il s'agit aussi, plus profondément, de préserver l'auteur et le spectateur du procès que la technique photographique intente à l'instance même de sujet. Car, si la photographie maintient le dispositif optique qui assure au peintre son omnipotence, elle en annule pourtant l'effet ontologique. Alors que l'attestation de présence confère à l'artiste essence et identité, elle réduit au contraire le photographe au statut de témoin passif et aléatoire d'un

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ Fr. Wey, art. cit., p 60.

événement qui s'enregistre sans lui. Car, rappelons-le, le principe photographique ne nécessite pas qu'un regard occupe le sommet de cette pyramide visuelle, où ne converge plus une vision du monde, mais un simple phénomène photonique. Même si l'on admet que la prise de vue peut néanmoins revendiquer le choix d'un cadrage ou d'une lumière comme la marque unique et reconnaissable d'une facture, toute notion d'originalité se trouve annulée par le processus même de reproductibilité. Quelle que soit la personnalité du photographe, l'image produite est en effet le résultat d'une opération autonome, susceptible de se répéter à l'infini sans aucune perte ou distorsion. C'est ce qui motive en fait les dénégations de Francis Wey, qui insiste d'autant plus sur la *souplesse* de la photographie qu'il en perçoit lui-même l'irrésistible tension vers l'invariable et la répétition. L'image qu'il cherche à maintenir dans les canons de l'esthétique est une image qui ne connaît ni signature, ni authenticité, qui substitue au principe d'identité la loi de l'identique et dont le vecteur est la mobilité. C'est pourquoi, alors que semble aujourd'hui révolu le débat qui mettait en cause les facultés artistiques de la photographie, celle-ci connaît encore bien des difficultés à pénétrer le marché de l'art. Galeristes et collectionneurs attachent trop de prix aux valeurs d'unicité qui légitiment leur propre commerce, pour admettre des œuvres que leur techné désigne explicitement comme marchandises et comme produits d'une fabrication sérielle. Aussi l'artiste photographe est-il fréquemment contraint de limiter arbitrairement le nombre de tirages, pour garantir une authenticité fictive qui donne à l'acheteur le sentiment d'accomplir un acte culturel et culturel. Mais les manœuvres mercantiles par lesquelles elle se rachète aux yeux de la peinture révèlent plus qu'elles ne masquent l'irréparable altérité de la photographie dans un système fondé sur l'entité. Opérant la projection et l'éclatement de l'Un dans le Multiple, la reproductibilité profane l'édifice même où s'enracine la conception idéaliste et cartésienne de l'ego : depuis le déclin du daguerréotype, être sujet, ce n'est plus incarner le point de convergence du monde, "c'est être

quelqu'un de provisoire, de clignotant, d'incertain, c'est être presque tout pour soi, et presque rien pour l'univers ¹²⁶."

Pourtant, l'avènement de la photographie n'est pas seulement synonyme de perte et de dissémination. La dynamique propre à toute révolution médiologique veut en effet que chaque déplacement technologique et cognitif ait une portée essentiellement ambivalente, où la destruction porte en elle-même les germes d'une résurrection. Si le médium photographique provoque l'éclatement de l'instance unaire, c'est parce qu'il ouvre une brèche où s'inaugure une nouvelle expérience de l'être unique, fondée sur une perception non plus spatiale, mais temporelle. Là où se dissout le point focal d'une maîtrise optique de l'univers, émerge l'insuffisance et l'irréductibilité d'un sujet existentiel, qui "porte en lui la brèche, la brisure, la dépense, la mort, l'au-delà ¹²⁷." C'est ce dont témoigne le premier texte que Benjamin consacre à la photographie, avant qu'il ne censure lui-même ses analyses, pour épouser d'abord les théories de Brecht, puis celles de Baudelaire. Au début de sa réflexion sur le nouveau médium, il n'est pas encore question de valeur culturelle et d'inapprochable, dont l'image photographique devrait nous libérer ou nous priver. Loin de s'identifier avec la destruction l'aura, l'irruption de la photographie semble même coïncider avec sa première apparition :

"Tant que les tableaux restaient dans la famille, on s'interrogeait encore, à l'occasion, sur le nom de leurs modèles. Mais, au bout de deux ou trois générations, personne ne s'y intéressait plus ; aussi longtemps qu'elles durent, les images ne vivent plus que comme témoignages de l'art de celui qui les a peintes. Mais, avec la photographie, on assiste à quelque chose de neuf et de singulier : dans cette pêcheuse de New Haven, dont les yeux baissés ont une pudeur si nonchalante et si séduisante, il reste quelque chose qui ne se réduit pas à un témoignage de l'art du photographe Hill, quelque chose

¹²⁶ E. Morin, *Introduction à la pensée complexe*, ESF Editeur, collection "Communication et complexité", 1990, p 89.

¹²⁷ *Ibidem.*, p 53.

qu'il est impossible de réduire au silence et qui réclame avec insistance le nom de celle qui a vécu là, qui est encore réelle et qui ne passera jamais entièrement dans l'art.

(...) La plus exact technique peut conférer à ses produits une valeur magique que ne saurait plus avoir pour nous aucune image peinte. Malgré la maîtrise technique du photographe, malgré le caractère concerté de l'attitude imposée au modèle, le spectateur est malgré lui forcé de chercher dans une pareille image la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a, pour ainsi dire, brûlé le caractère d'image ; et il lui faut trouver le lieu imperceptible où, dans la façon d'être singulière de cette minute depuis longtemps révolue, niche encore aujourd'hui l'avenir, et si éloquent que, par un regard rétrospectif, nous pouvons le retrouver. Oui certes, une autre nature parle à la caméra en tant qu'elle parle à l'œil ; et sur un autre mode surtout parce qu'à un espace consciemment élaboré par l'homme se substitue un espace où il opère inconsciemment ¹²⁸."

Dans ces pages d'une richesse exceptionnelle, Benjamin révèle comment la photographie ne porte atteinte au statut de l'auteur que pour frayer une voie au sujet qu'il refoulait. Certes, cette instance qui déchire l'image est dépouillée de toute cohésion, de toute intention, et de toute prétention. Mais sa présence résiste à l'effacement, car l'irréductible unicité de l'instant photographique atteste sa propre singularité. Parce qu'elle court-circuite la conscience, l'objectivité de l'enregistrement ne nourrit pas la certitude d'un réel inerte et transparent, mais donne au contraire une forme inédite à la "grande expérience mystérieuse" ¹²⁹ par laquelle l'imaginaire éprouve la tension de l'existence et de la mort.

S'il pressent l'effet de *satori* que Barthes désignera précisément comme le noème de la photographie, Benjamin refuse pourtant d'en systématiser le principe, et le limite aux *incunables* du nouveau médium. Selon lui, la prégnance étrange du référent dans l'image photographique ne serait due qu'à la durée exceptionnelle des poses exigée par le

¹²⁸ W. Benjamin, "Petite histoire de la photographie", 1931, *op. cit.*, tome 1, p 152-153.

¹²⁹ *Ibidem*, p 154.

daguerréotype. L'accélération technologique de la saisie annulerait par conséquent cette tension ontologique, en resserrant la trame de l'espace-temps où s'alimente le sentiment sidérant d'une présence :

"Le procédé lui-même faisait vivre les modèles, non hors de l'instant mais en lui ; pendant la longue durée de la pose, ils s'installaient pour ainsi dire à l'intérieur de l'image, et c'est là un contraste complet avec le cas de l'instantané qui correspond à ce monde ambiant transformé où, comme l'a très justement noté Kracauer, de la fraction de seconde où dure l'exposition dépend "qu'un sportif devienne assez célèbre pour que les photographes d'illustrés tirent son portrait". Dans les anciennes images tout était fait pour durer, non pas seulement les incomparables groupes que formaient les gens en se rassemblant — et leur disparition fut justement l'un des symptômes les plus précis de l'évolution de la société dans la seconde moitié du siècle —, mais même, sur ces images, les plis d'un vêtement se conservent plus longtemps ¹³⁰."

Percevant l'émergence du fantasme fusionnel, qui fait de la sensibilité l'enjeu médiatique d'une conjonction en temps réel entre l'événement et sa saisie, Benjamin voit dans l'avènement d'une rhétorique du bref la fin de cette appréhension physique du temps dont dépend l'affect de la photographie. Il abandonne donc l'aura aux seules images où l'on voit encore "la lumière se frayer malaisément un chemin à travers l'ombre" ¹³¹, et stigmatise l'accélération des transmissions comme le signe d'une infirmité temporelle de la société de communication.

L'expérience des opérateurs semble corroborer le sentiment que Benjamin exprime ici en tant que spectateur. L'hypothèse d'une interaction entre les contraintes techniques et les tensions immanentes aux effets de résistance du référent se trouve en effet confirmée par le témoignage des premiers photographes, qui éprouvent eux-mêmes la densité de cette durée nécessaire à la production de l'image. C'est ce que

¹³⁰ *Ibidem*, p 155.

¹³¹ *Ibidem*, p 158.

montre avec une acuité particulière la correspondance de Jean-Charles Langlois, qui raconte en 1856 les difficultés non seulement matérielles, mais aussi existentielles qu'il rencontre pendant sa mission en Crimée. Ses lettres décrivent cette phase de latence qui sépare le réel de l'image comme une béance dont l'ampleur se mesure en journées de travail ou d'attente, mais aussi en "espoir", en "inquiétude" ou en "effroi" :

"Quel temps mon amie ! Combien durera-t-il ainsi ? Vingt-six jours sans avoir pu compter un seul qui fut beau. Tout au contraire nous avons eu une série presque continue d'espérances et de déceptions (...). Les rares et pauvres épreuves obtenues à force de persévérance et de ténacité, à quel prix elles reviennent ! C'est incroyable ! Des durée d'exposition de plusieurs heures demandent pour les faire sortir (au laboratoire) des deux ou trois jours, et quelquefois plus, avec des renouvellements de bain de deux ou trois par jour, trop heureux encore (de) s'acheter à ce prix des renseignements sur des choses qui disparaissent chaque jour par la main des hommes et par celle du temps et du climat qui agissent ici avec une grande vigueur. Mais pour quelques épreuves arrachées à l'hiver, combien de feuilles perdues, combien de substances disparues sans compter celles détruites par l'effet du gel ¹³²."

Ici, l'emprise du temps sur la photographie ne se donne pas à lire dans la patiente fixité d'un regard ou d'un pli : c'est un affrontement douloureux entre l'opérateur et les aléas du ciel, de la lumière et de la mort, qui menacent d'effacer à chaque instant le réel dont il cherche à capter une trace. Or si la capture et l'apparition de l'image se mesurent aujourd'hui en fractions de seconde et non plus en journées, cette tension que décrit Langlois ne s'est pas pour autant dissipée. Ce qu'il révèle sur la nature de l'acte photographique a sans doute perdu de son évidence aux yeux d'une société qui proclame le culte du direct. Mais, quelles que soient la rapidité de leur méthode et de leur matériel, les praticiens savent bien que l'image photographique est toujours une *image-temps*,

¹³² J.-Ch. Langlois, lettre du 18 janvier 1856, citée par A. Rouillé, in "L'Image-temps, un photographe dans la guerre de Crimée", in *Cahiers de Paris VIII*, n°2, op. cit., p 49.

où s'éprouve dans l'angoisse la résistance du réel à toute mise en forme. Car "le photographe est, dans l'histoire des images, le premier à agir dans l'incertitude, à ne pouvoir constater dans l'immédiat les effets de ses choix (...), à opérer à l'aveuglette. Ses images sont à la fois inscrites dans l'instant et rejetées dans le futur. Cette tension entre le présent et le futur, cette saisie toujours incertaine d'une temporalité à jamais révolue (...), cette menace constante de l'“irréparable”, installent l'angoisse, l'incertitude, la terreur, en un mot le sublime, au sein même du processus de production des images : elles font de l'acte photographique un acte sublime ¹³³."

Mais cet effet d'*arrachement* dont parle Langlois n'est pas seulement perceptible depuis le laboratoire ou le foyer d'une chambre noire. Si elle tend à en limiter l'emphase, l'accélération technologique ne parvient jamais à effacer totalement dans l'image même la trace de ce sublime, qui se donne encore à voir *pourvu qu'on la regarde*. Un demi-siècle après Benjamin, la photographie se révèle capable de susciter un regard en tout point identique à celui qu'il posait lui-même sur les daguerréotypes. C'est même cette intuition d'une immanence de l'aura dans l'image qui conduit la critique à sortir du discours structuraliste, pour attribuer au message photographique une portée émotionnelle irréductible à toute codification idéologique. Revenant sur les analyses d'Alain Bergala, Pascal Bonitzer démontre ainsi comment les dispositifs d'énonciation ne sauraient oblitérer la *surimage* qui persiste au-delà des simulacres de l'instantané, et qui n'est autre chose qu'une "trame singulière d'espace et de temps" ¹³⁴ :

"Il y donc cette photo du Vietnamien en pleurs, sous un parapluie (...). Et c'est vrai que "le grand angulaire travaille ici au bénéfice de l'humanisme pleurnichard : il isole le personnage, la victime, dans sa solitude et sa douleur"... Pourtant, dans cette photo, quelque chose reste, résiste à l'analyse, indéfectiblement. C'est qu'à côté, au-dessus, des mots "humanisme pleurnichard", il y a

¹³³ A. Rouillé, "L'image-temps...", *op. cit.*, p 58.

¹³⁴ C'est ainsi que W. Benjamin définit l'aura dans la "Petite histoire de la photographie" (*op. cit.*, p 161).

quand même ceci que ce Vietnamien pleure : en dépit de la mise en scène, en dépit de l'encadrement, de l'énonciation photographique et journalistique (ordure de journaliste !), il y a l'énoncé des larmes (...). Indéfectiblement, l'énoncé muet de la photo revient, énigmatique, l'événement obscur de cette douleur saisie par un objectif mercantile, la *singularité* des larmes revient sans bruit se proposer à la méditation. Un autre texte alors se met à sourdre de la même image (...). C'est en quoi, même si elle est issue des mêmes codes de représentation (camera obscura, etc.), la photographie n'a rien à voir avec la peinture : la façon dont l'objet est capturé est tout autre. L'objet ne *crie* pas de la même façon sur une toile et sur une photo (...). La photographie, c'est d'abord un prélèvement direct de réel que la chimie fait apparaître. Ca change tout ¹³⁵."

Là réside l'ambiguïté fondamentale de la photographie : support d'un fantasme fusionnel, elle signale pourtant l'irréductible espacement du temps ; ignorant l'altérité propre au réel, elle en atteste néanmoins l'ineffaçable résistance ; annulant enfin la densité de l'univers dans l'effet de surface d'une image planétaire, elle en inscrit cependant l'énigmatique opacité dans un éloge du résiduel et de la trace. Si l'histoire de la photographie bouleverse les fondements mêmes de la représentation, c'est donc parce qu'elle inaugure simultanément une stratégie industrielle de la sensibilité et une métaphysique de la chimie, où renaît sous une autre forme ce qui se perd dans l'accélération et la reproduction.

C'est dans cette tension jamais résolue entre l'Un et le multiple, entre la contemplation et la consommation que se construit le territoire spécifique du nouveau médium, signalé dès l'origine par une pluralité d'usages et de cadrages. Car la photographie ne saurait engendrer une telle mutation des structures cognitives, économiques et sociales sans un réseau de conceptions, qui révèlent, diffusent et accentuent son potentiel technologique et symbolique.

¹³⁵ P. Bonitzer, "La Surimage", *Cahiers du cinéma*, n° 270, septembre-octobre 1976, p 30-31 (l'article de Bergala cité par Bonitzer a été publié dans le précédent numéro de la même revue et s'intitule "Le Pendule").

2.4. Corps conducteurs

"Parce qu'il n'existe pas d'idées conductrice sans corps conducteur" ¹³⁶, toute évolution médiologique exige l'interaction d'un message, d'une culture et d'un milieu : propositions des objets symboliques, présupposés des convictions inconscientes et préconditions des environnements matériels doivent se croiser et se contaminer pour qu'une technologie ou une idéologie deviennent physiquement et mentalement opératoires. Chaque innovation nécessite ainsi l'aval d'un corps social qui la répercute et la rationalise, comme elle exige en amont la lente fermentation d'une tradition technique et conceptuelle. Pour accéder elle-même au statut de médium, il ne suffit donc pas que la photographie s'inscrive en théorie dans une continuité de croyances et de questionnements sur la représentation de l'espace et du temps : elle doit investir l'espace public et privé, c'est-à-dire être pratiquée, diffusée, cadrée, institutionnalisée, commercialisée. Une mutation d'une telle ampleur ne peut en effet s'opérer qu'à travers l'élaboration d'une pluralité de lieux et de stratégies, centres et vecteurs de stockage, de transfert, de critique ou d'expérimentation par lesquels l'essence de l'image photographique informe la réalité.

les institutions

Les inventeurs oubliés sont les premiers à témoigner de cette impossible émergence d'une technique ou d'une idée hors de toute infrastructure politique, économique et culturelle. Si l'histoire officielle

¹³⁶ R. Debray, *op. cit.*, p 58.

de la photographie rejette en effet les noms de Thomas Wedgwood ou d'Hercule Florence dans la pénombre et la marginalité, c'est moins parce que leurs découvertes représenteraient des innovations mineures qu'en raison de l'isolement de leur démarche. Sur le plan technique, le premier pourrait revendiquer l'invention de la photographie, tant ses travaux synthétisent dès la fin du XVIII^{ème} siècle toutes les caractéristiques du futur médium : explorant les propriétés photosensibles de certaines substances, il obtient des empreintes d'objets par contact sur papier sensibilisé, reproduit des gravures par transparence, et utilise la chambre noire pour tenter d'en retenir l'image sans l'intervention du dessin. Certes, sa méthode ne permet pas encore de traduire les demi-teintes ni de fixer l'épreuve obtenue. Mais ces imperfections n'auraient sans doute pas suffi à faire avorter l'entreprise de Wedgwood, si elle avait été relayée par un circuit d'autorité scientifique, institutionnel ou politique. Le cas de Florence est encore plus parlant : "ce Français découvre la photographie, *le mot et la chose*, entre 1832 et 1834, après Niépce certes, mais avant Talbot, auquel sa démarche l'apparente" ; mais c'est au Brésil qu'il fait cette découverte, et "le monde au-delà de Rio de Janeiro n'en saura rien avant 1977 ¹³⁷." Intervenant hors de tout réseau d'information, dans un contexte ignorant la logique industrielle, les recherches de Florence ne peuvent ni déclencher l'émergence d'un nouveau médium, ni même y contribuer. Coupées de toute dynamique sociale, elles sont condamnées à demeurer en marge d'une histoire qui s'écrit ailleurs, là où les progrès techniques sont susceptibles de trouver un lieu de parole et d'exercice.

Bien que ses interventions lui aient acquis davantage de célébrité, Hippolyte offre à sa manière un dernier exemple de cette sélection des innovations par le milieu où elles s'insèrent. S'il ne s'intéresse à la photographie qu'à l'annonce des premiers résultats obtenus par d'autres chercheurs, cet autodidacte n'en parcourt pas moins à lui seul et en quelques mois les voies tracées séparément par Daguerre et Talbot : en mars 1839, il parvient ainsi à réunir en une opération unique

¹³⁷ B. Marbot, in *Histoire de la photographie*, op. cit., p 16.

l'exposition, la formation et la fixation de l'image, pour obtenir en une vingtaine de minutes des épreuves positives directes. Conscient de la dure compétition qui oppose déjà les différents procédés dans la course à l'institutionnalisation, Bayard cherche très tôt à faire connaître ses travaux. Dès le mois de mai, il contacte Arago, puis expose une trentaine de ses épreuves à Paris. Mais ni l'une ni l'autre de ces démarches ne rencontrent le succès escompté, et Bayard est rapidement sacrifié sur l'autel du daguerréotype. A l'exception de l'Académie des Beaux-Arts, qui reconnaît l'intérêt esthétique de sa méthode, l'Etat préfère l'ignorer pour concentrer son appui politique et financier sur la solution incarnée par Daguerre. Pressentant que la portée culturelle du nouveau médium dépend moins de ses caractéristiques techniques que de son impact médiatique, Bayard invente alors le canular photographique : en octobre 1840, il diffuse quelques exemplaires d'une image le représentant sous l'apparence symbolique d'un noyé, et fait figurer au dos de chaque épreuve ce commentaire :

"Le cadavre du monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. A ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de per-fectionner son invention. L'Académie, le roi et tous ceux qui ont vu ces dessins, que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui a beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! (...) Aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue, personne ne l'a encore reconnu ni réclamé ¹³⁸."

A défaut de lui assurer la reconnaissance en tant qu'inventeur du procédé, cette mise en scène, qui introduit pour la première fois une dimension fictionnelle et subversive dans l'histoire du nouveau médium,

¹³⁸ H. Bayard, légende de l'*Autoportrait en noyé*, 1840.

vaudra en revanche à son auteur d'être considéré comme le père de la photographie créative et de son signalement comme manifeste. Autrement dit, s'il dénonce le système institutionnel qui le rejette, Bayard n'en doit pas moins sa renommée et sa postérité précisément à ce système, qui le positionne comme marginal et l'oblige à revendiquer comme indépendance une déviance forcée.

Dans leur diversité, ces procédures d'exclusion confirment donc le rôle considérable des institutions dans l'avènement de la photographie, au même titre que l'opération par laquelle la France s'empare officiellement du procédé en 1839, pour devancer une nation rivale et placer du même coup l'innovation technologique sous le signe de la communication. En signant l'acte de naissance de la photographie, l'Etat français efface en effet le nom de ses inventeurs au profit de ses médiateurs, pour imposer l'image d'une audace collective, et propulser le pays sur le devant de la scène internationale. Il marque ainsi un point décisif dans la concurrence industrielle et coloniale qui l'oppose à l'Angleterre, en accordant à Daguerre ce qu'elle avait refusé à Wedgwood, Talbot et même à Niépce, qui s'était adressé sans succès à la Royal Society lors de son séjour à Londres en 1827.

Mais si Daguerre semble occuper depuis cette date la place d'un autre, force est de reconnaître que la photographie lui doit son véritable essor en tant que vecteur social. Il est en effet le premier à comprendre la nécessité de relayer la recherche expérimentale par un réseau idéologique et médiatique, exploitant la renommée qu'il a lui-même acquise par ses activités pour s'assurer la caution des autorités scientifiques et gouvernementales. Car c'est d'abord à l'initiateur du Diorama que les institutions offrent leur appui, espérant récupérer le succès de celui-ci au profit de la photographie et de leur propre crédit : si ce personnage s'est révélé capable d'attirer tout Paris dans son manège composé de trois scènes, d'une salle pivotante et de toiles de quinze mètres sur vingt, pour lui montrer des effets de perspective, de lumière et de durée, nul doute qu'il saura susciter le même enthousiasme pour des plaques argentées dont la force d'illusion est encore supérieure...

L'enjeu principal n'est pas toutefois d'assurer à Daguerre le monopole de l'invention de la photographie, mais bien d'utiliser l'innovation pour

imposer l'image d'une nation progressiste et généreuse. C'est le parti que choisit d'emblée François Arago, lorsqu'il prend en main la diffusion du procédé. Astronome et physicien réputé, membre du conseil supérieur de l'Ecole Polytechnique, secrétaire perpétuel à l'Académie des Sciences, député des Pyrénées Orientales et chef de l'opposition démocratique, ce représentant de la génération post-révolutionnaire croit au progrès, à la diffusion des idées et à l'édification des masses. Il dissuade donc Daguerre de déposer un brevet, pour que l'Etat puisse se rendre lui-même acquéreur de la découverte, afin d'"en doter libéralement le monde entier"¹³⁹. En compagnie de Gay-Lussac, il rédige en ce sens un rapport destiné à convaincre l'Assemblée de l'utilité scientifique, économique et artistique du daguerréotype, où il propose d'accorder à l'ancien associé de Niépce et à son descendant des rentes viagères de 6000 et 4000 francs. Communiqué lors de la séance du 3 juillet 1839, ce texte est adopté à l'unanimité par la Chambre des Pairs et la Chambre des Députés. La photographie relève désormais du domaine public et son procédé, gardé jusque là secret, peut enfin être solennellement révélé à la face du monde. C'est l'objet de la fameuse séance qui se tient le 19 août dans l'enceinte de l'Institut, où Arago dévoile à l'Académie des Sciences ce que tout Paris brûle déjà d'apprendre. Le retentissement de cette manifestation est tel qu'il est aujourd'hui fréquent d'en comparer l'impact émotionnel et médiatique avec celui du débarquement de l'homme sur la lune. Parmi tous les témoignages attestant "l'engouement presque vertigineux dont (est) pris le public parisien"¹⁴⁰, celui de Marc Antoine Gaudin se signale par l'humour qui le rapproche des innombrables caricatures¹⁴¹ dont la *daguerréotypimanie* deviendra rapidement la cible :

"A aucune époque peut-être les amis des sciences et du merveilleux n'éprouvèrent une curiosité si impatiente qu'à l'occasion de ces étonnantes découvertes de MM.

¹³⁹ Fr. Arago, "Rapport sur le daguerréotype" (extraits publiés chez Bachelier en 1839), cité par B. Marbot, *op. cit.*, p 20.

¹⁴⁰ Mayer Pierson, *op. cit.*, p 41.

¹⁴¹ cf. les lithographies de Maurisset ou les dessins parus notamment dans *La Vie parisienne* et *Le Journal des ridicules*.

Niépce et Daguerre, qui permettaient de reproduire tout ce qui s'offre à nos yeux, dans les moindres détails. Les brillants rapports qu'en firent, devant les deux chambres, MM. Arago et Gay-Lussac, n'étaient pas de nature à refroidir l'enthousiasme ; aussi le palais de l'Institut fut-il assailli d'une nuée de curieux, lors de la mémorable séance du 19 août 1839, où ces procédés furent enfin divulgués. Exclu de l'enceinte comme bien d'autres, pour n'être venu que deux heures à l'avance, je guettais avec la foule tout ce qui transpirait au-dehors de la communication académique. A ce moment, un assistant sort tout effaré ; on se presse autour de lui, on le questionne, et lui, qui croit tout savoir, nous dit que c'est du bitume de Judée et de l'essence de lavande. On varie les questions ; mais il n'en sait pas davantage : de sorte que nous fûmes pour l'instant réduits à discourir sur le bitume de Judée et l'essence de lavande. Mais bientôt la foule entoure de nouveau un nouvel initié plus effaré que le premier. Et celui-là, pour le coup, nous dit que c'est l'iode et le mercure, sans autre commentaire. Enfin, la séance se termine et le secret est divulgué. Pour ma part, je cours aussitôt acheter de l'iode, regrettant déjà de voir baisser le soleil, et d'être obligé de remettre l'expérience au lendemain (...).

Peu de jours après, les boutiques des opticiens étaient encombrées d'amateurs soupirant après un daguerréotype ; on en voyait partout de braqués sur les monuments.

Chacun voulut copier la vue qui s'offrait à sa fenêtre et (...) la plus pauvre épreuve lui causait une joie indicible, tant ce procédé était nouveau alors, et paraissait à juste titre merveilleux ¹⁴²."

Relayé par la presse et par les sociétés savantes, l'événement parisien de la divulgation du procédé accède rapidement au statut de phénomène mondial. En quelques mois, la nouvelle se répand comme une trainée de poudre jusqu'à Londres, Naples, Moscou, New-York ou Rio, et partout le daguerréotype soulève le même enthousiasme. Mais la politique de chaque Etat modifie les effets pratiques de cette révélation. En

¹⁴² M. A. Gaudin, *Traité pratique de photographie*, Dubochet et Cie, 1844, cité in *Du bon usage de la photographie*, op. cit., p 19-20.

Angleterre, la multiplication des brevets ¹⁴³ interdit ainsi pendant plusieurs années son libre essor et freine l'activité même des inventeurs, accaparés par les incessants procès qu'ils livrent à leurs concurrents. Si l'on excepte les Etats-Unis, où l'introduction du daguerréotype coïncide avec l'affirmation d'un pays désireux de se construire une image et une identité, c'est donc en France que la photographie trouve le milieu le plus favorable au développement de toutes ses potentialités.

Non contentes d'en avoir sanctionné la découverte, les institutions françaises se chargent en effet de favoriser la diffusion du nouveau médium, en permettant tout d'abord à Daguerre d'organiser des démonstrations publiques dans un salon du ministère de l'Intérieur et au conservatoire des Arts et Métiers. Mais elles encouragent surtout la diversification de ses applications, en s'engageant dans quelques-unes des voies suggérées par Arago lors de son allocution. C'est ainsi que se développe à partir de 1850 le concept de la mission photographique, dont le but explicite est d'élaborer "une sorte d'encyclopédie universelle de la nature, des arts et de l'industrie ¹⁴⁴." Tournées vers l'exploration archéologique, vers la conquête militaire et coloniale ou vers la restauration du patrimoine architectural, ces commandes officielles permettent à la photographie non seulement d'investir une multitude d'activités, mais aussi d'informer par ses spécificités une nouvelle appréhension de l'espace social. Qu'il s'agisse de l'expédition de Maxime Du Camp en Egypte, du voyage que Moulin effectue en Algérie sous les auspices du ministère de la Guerre, de la "couverture" des événements de Crimée par Méhédin et Langlois, ou de la *mission héliographique* confiée à Baldus, Le Gray, Le Secq et Bayard par la commission des Monuments historiques ¹⁴⁵, ces opérations renouvellent chacune à leur

¹⁴³ Pour n'en citer que quelques-uns, l'Angleterre voit successivement Daguerre, Talbot, Claudet et Beard déposer des brevets n'autorisant l'usage de leur procédé qu'aux détenteurs d'une licence.

¹⁴⁴ Alophe, *op. cit.*, p 46.

¹⁴⁵ Menée de 1849 à 1851, la mission archéologique confiée à M. Du Camp par le ministère de l'Instruction publique lui permet de rapporter plus de 200 calotypes, dont une partie sera diffusée dans *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, ouvrage publié chez Gide et Baudry en 1852 avec le concours du gouvernement. Les travaux issus de la *mission héliographique*, organisée en 1851 afin de couvrir plus de 120 sites dans toute la France, débouchent quant à eux sur une nouvelle série de commandes officielles, notamment pour Baldus et Le Gray.

manière le positionnement historique, géographique et politique des citoyens, et leur garantissent ensemble une capacité de conquête visuelle illimitée. L'Angleterre s'engage alors elle aussi dans cette course à l'exploration photographique, envoyant ses propres équipes arpenter son empire pour partager cette maîtrise optique du monde, désormais indissociable de la dynamique industrielle.

Attestant la toute-puissance d'une culture moderne fondée sur la technologie, ces images trouvent tout naturellement leur place dans les Salons consacrés aux produits de l'industrie ¹⁴⁶, et plus encore dans les Expositions universelles, qui se déroulent significativement pour la première fois à Londres et à Paris en 1851 et 1855. Lieux privilégiés d'exhibition et de confrontation, ces manifestations assurent la reconnaissance officielle de la photographie sur la scène internationale, favorisent l'émulation des procédés et renforcent leur interaction avec les aspirations politiques, économiques et artistiques du monde occidental. Promu photographe officiel de l'Exposition de 1855, Disdéri témoigne de cet esprit qui confond dans une même logique l'essor de la photographie et les vertus du nouveau libéralisme :

"Engeandrant une rivalité noble, utile, féconde ; entretenant la persévérance, alimentant l'émulation, l'espoir de la récompense, l'Exposition hâte le perfectionnement des sciences, des arts et de l'industrie (...) et exerce sur la classe ouvrière une action moralisatrice dont il faut se réjouir, car l'ouvrier va au palais de l'Industrie puiser des notions utiles à l'amour du travail ¹⁴⁷."

Mais, si ces cérémonies cherchent à faire de la photographie l'instrument d'un concessus positiviste, en démontrant la variété de ses applications, elles révèlent aussi la différence fondamentale de ce nouveau médium, dont l'ambiguïté fonctionnelle échappe au

¹⁴⁶ En 1844, le Salon de l'Industrie présente à Paris près de mille plaques dans la section des produits chimiques, et en 1849, la photographie sur papier y est admise aux côtés du daguerréotype.

¹⁴⁷ E. Disdéri, cité par A. Rouillé, *op. cit.*, p 23.

cloisonnement typologique qui les régit. Chaque exposition est en effet l'occasion de remettre en question la véritable nature du phénomène photographique, susceptible d'être aussi bien présenté dans la section des Beaux-Arts que dans celles de la chimie, du commerce ou de l'industrie. Francis Wey rapporte à ce titre une anecdote qui incite à situer l'enjeu majeur de la photographie dans ce déplacement des catégories conceptuelles et pragmatiques :

"Il y a deux mois, l'un des plus habiles praticiens du procédé nouveau de la photographie, M. Le Gray, envoyait au jury de l'exposition de 1850 neuf dessins sur papier, représentant des paysages, des portraits d'après nature, et d'après des tableaux. Quand on eût admiré la perfection surprenante des résultats obtenus, l'on se trouva embarrassé pour classer des ouvrages dignes de rivaliser avec les œuvres d'art les plus achevées, et qui toutefois, accomplis par un procédé purement théorique, ne se rattachent point d'une manière directe à la pratique du dessin. Rangées parmi les lithographies, les œuvres de l'habile héliographe furent annoncées sous cette rubrique au *Livret* de l'exposition actuelle.

Mais il survint une sous-commission qui, envisageant la question à un autre point de vue, fit retirer les dessins de M. Le Gray.

Les premiers juges les avaient considérés comme œuvres d'art ; les seconds les ont classés parmi les produits de la science. Nous serions fort empêché de savoir à qui donner raison.

Evidemment l'héliographie procède de la chimie et de la physique ; mais, de toute évidence aussi, cette découverte, perfectionnée de jour en jour, est appelée à exercer dans le domaine de l'art une influence immédiate et profonde ¹⁴⁸."

De fait, l'orientation institutionnelle de la photographie vers la technique et l'industrie ne désigne qu'une face du réseau qui s'élabore dès 1840 pour en assurer la pénétration sociale. Si l'héliographie suscite chez les artistes une adversité proportionnelle à l'enthousiasme des

¹⁴⁸ Fr. Wey, art. cit., p 57-58.

technocrates, c'est en effet parce qu'elle investit aussi le corps professionnel des peintres, pour le modifier en conducteur de sa propre expansion avant même qu'elle n'intègre la production industrielle.

l'atelier du portraitiste

"Le daguerréotype fait-il le portrait ?" Telle est la première question qui vient aux lèvres des pairs et des députés ¹⁴⁹, lorsqu'ils entendent Gay-Lussac et Arago leur exposer la vocation naturelle du nouveau médium à s'intégrer dans la "grande entreprise nationale" ¹⁵⁰ d'appropriation historique, géographique et scientifique du monde réel. La spontanéité même de cette réaction montre à quel point la photographie ne saurait incarner dans l'esprit de ces dirigeants la dynamique de leur idéologie, sans transmettre aussi l'image de leur propre identité sociale, à travers une nouvelle norme iconographique et un nouvel espace de représentation. Dès son entrée dans le domaine public, le daguerréotype trouve ainsi dans la nécessité sociologique du portrait un vecteur potentiel de diffusion, en dépit des contraintes techniques qui en limitent théoriquement l'application à la saisie d'objets inanimés en extérieur.

Avant même que l'albumine et le collodion n'améliorent le procédé, une profession se met donc en place autour d'un espace inédit, qui conjugue les effets de l'héritage culturel avec les exigences de la technique. L'atelier du photographe devient alors le temple d'une cérémonie, propre à susciter chez les premiers modèles une fascination proche de l'inquiétude :

"C'est une opération merveilleusement mystérieuse.
On vous conduit d'une pièce à une autre, en haut puis en bas, et vous voyez plusieurs personnes chuchoter. Sans les voir, vous les entendez traverser des couloirs et des

¹⁴⁹ Cette exclamation collective est rapportée par Mayer et Pierson, *op. cit.*, p 45.

¹⁵⁰ Fr. Arago, "Rapport sur le daguerréotype", cité in *Du bon usage de la photographie*, *op. cit.*, p 12.

pièces, et tout l'appareil est juché sur un piédestal situé sous un dôme de verre qui diffuse une lumière bleue de flamme, qui rend cet ensemble fantomatique ¹⁵¹."

Modelé sur l'atelier du peintre, le studio doit en effet en adapter la configuration aux caractéristiques d'une clientèle et d'une technologie nouvelles. Nécessitant un maximum de lumière naturelle, il investit d'abord les toits, puis s'implante dans d'étranges *maisons de verre*. Reposant sur une chaîne d'opérations, il redistribue l'espace pour intégrer une salle d'accueil ou d'apparat "publicitaire", une *terrasse* de prise de vue, un laboratoire de tirage, un atelier de retouche et toute une machinerie théâtrale de décors :

"Un atelier de photographie (...) est aussi machiné que le sous-sol d'un théâtre. Des écrans mobiles obéissent à d'invisibles ressorts, mesurent la lumière et modifient la composition de ses rayons suivant les besoins de l'opération. Dans les vastes terrasses couvertes où pose le modèle, des toiles de tous les tons glissent dans leurs rainures et viennent former le fond du tableau. ¹⁵²."

Exigeant enfin l'absolue fixité des modèles comme des appareils pendant de longues minutes, il accueille toute une panoplie d'accessoires destinés à l'arrimage des sujets et des chambres : trépieds, supports, sièges munis d'appuis-têtes et mobilier-reposoir assurent à l'ensemble du dispositif une stabilité dont les caricaturistes, fiers de la souplesse graphique de leur art, ne tardent pas à stigmatiser la raideur et l'inélégance ¹⁵³.

Ces travers n'empêchent pourtant pas le studio de devenir en quelques mois le cadre privilégié de l'insertion sociale du médium photographique. Le succès des premiers établissements de portrait au daguerréotype, respectivement ouverts à Londres et à Paris par Claudet, Beard et les frères Mayer en 1840, suscite rapidement des vocations

¹⁵¹ M. Edgeworth (à propos de sa séance de pose du 25 mai 1841 dans l'atelier d'A. Claudet à Londres), cité par C. Ford, in *Le Portrait*, Bordas, 1984, p 8.

¹⁵² Mayer et Pierson, *op. cit.*, p 180.

¹⁵³ cf. H. Daumier, *Nouveau procédé employé pour obtenir des poses gracieuses*.

dans de nombreux pays. Aux Etats-Unis, l'implantation des daguerréotypistes s'effectue avec une vitalité particulière et leur carrière se prolongera jusqu'en 1860. En Europe en revanche, les studios se multiplient d'autant plus qu'ils assimilent les évolutions techniques de la seconde moitié du siècle, abandonnant l'image non reproductible pour donner toute son ampleur au lancement de la carte de visite photographique. Dans la seule ville de Paris, le nombre des ateliers passe ainsi d'une douzaine en 1844 à plus de cinquante en 1851, pour être encore quadruplé en 1860. Tout aussi spectaculaire à Londres et en province, la progression des studios qui touche en premier lieu les agglomérations finit par gagner toutes les régions des pays en voie d'industrialisation.

Cet essor des ateliers photographiques contribue à modifier l'échiquier des corps de métier auxquels étaient traditionnellement dévolues les fonctions de représentation de la classe dominante. A l'image de ce peintre fictif, dont Flaubert stigmatise ironiquement la déchéance en indiquant qu'"après avoir donné dans le fouriérisme, l'homéopathie, les tables tournantes, l'art gothique et la peinture humanitaire, (il) était devenu photographe"¹⁵⁴, nombreux sont les artistes qui délaissent en effet leurs pinceaux pour adopter alors la chambre noire. Si certains déplorent, cette mutation, d'autres comme Francis Wey l'interprètent en revanche comme le signe d'une émulation favorable à "l'élévation des couches supérieures de l'art" :

"Dans notre pensée, le talent du portrait n'a qu'à gagner à la rivalité de la photographie : d'abord, la peinture, loin de rien redouter, est susceptible d'acquérir, du côté du modelé, du dessin, certaines qualités plus solides, en possédant un moyen facile de se rendre compte de l'effet exact des ombres et des demi-teintes, transportées de la nature sur une surface plane. A côté d'un résultat précis, l'à-peu-près devient de plus en plus insuffisant ; le génie de l'artiste se verra donc contraint à dépasser par la vraisemblance ou l'esprit de l'interprétation la puissance de vérité matérielle. Et

¹⁵⁴ G. Flaubert, *L'Education sentimentale* (1869), Garnier-Flammarion, 1969, p 442.

comme la perfectibilité humaine est illimitée, elle triomphera de ces obstacles heureux ¹⁵⁵."

Mais, si l'éviction pure et simple de la peinture par la photographie figure à juste titre dans le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert ¹⁵⁶, l'optimisme de Francis Wey n'en contredit pas moins la réalité des dommages causés par l'héliographie sur l'hégémonie sociale des pratiques picturales. C'est ce que confirme Benjamin, lorsqu'il constate que "la véritable victime de la photographie ne fut pas la peinture de paysage, (mais) le portrait en miniature. Les choses allèrent si vite, écrit-il, que, dès 1840, la plupart des innombrables miniaturistes étaient devenus photographes professionnels, d'abord accessoirement, ensuite de façon exclusive ¹⁵⁷." Au delà d'un effet de mode, cette transformation s'explique par la fonction sociale du portrait, que déterminent ses conditions d'accès en termes économiques. Jusqu'à l'avènement du daguerréotype, le droit à la représentation est limité aux membres de la noblesse et de la haute bourgeoisie, qui seuls peuvent s'offrir le luxe de commander à un peintre l'exécution d'une toile. Les moyennes fortunes n'ont quant à elle accès qu'aux miniatures, dont le prestige est d'autant moins grand qu'elles ne répondent que très rarement aux exigences de ressemblance d'une clientèle déjà férue de réalisme. Les classes les moins favorisées, enfin, sont exclues de tout système permettant d'acquérir et de diffuser une identité visuelle individuelle. Aussi, dès qu'apparaissent les premiers ateliers de photographes, notaires, médecins et négociants trouvent immédiatement leur intérêt à délaisser les miniaturistes pour aller poser devant des appareils, dont l'automatisme leur garantit un gain d'argent, d'exactitude et de temps. Très vite, les studios s'orientent en effet vers une production méthodiquement organisée, qui permet au client d'acheter un ticket, de se soumettre à la prise de vue, et d'obtenir son portrait en moins d'un quart d'heure, le tout

¹⁵⁵ Fr. Wey, art. cit. p 66.

¹⁵⁶ cf. G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, "Dictionnaire des idées reçues" (rédaction attestée dès 1850, édition posthume 1911), Editions Gallimard, collection "Folio", 1979, p 504 ("Daguerréotype : remplacera la peinture") et p 546 ("Photographie : détrônera la peinture").

¹⁵⁷ W. Benjamin, "Petite histoire de la photographie", *op. cit.*, p 156.

pour une somme relativement modique. A leur tour, de nombreux peintres éprouvent alors d'autant plus la nécessité de se reconverter qu'ils sont, selon Baudelaire, "trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études ¹⁵⁸..." Aux yeux des modèles comme pour les opérateurs, le daguerréotype ouvre donc la voie d'une égalité devant l'image, rapidement renforcée par les perfectionnements techniques de la photographie. Diminuant l'exigence d'un savoir-faire artisanal et réduisant considérablement le coût de chaque épreuve, l'industrialisation de la pratique photographique abolit progressivement les privilèges de la représentation : alors qu'une seule plaque vaut de 50 à 100 francs en 1840, on peut obtenir en 1855 une douzaine d'épreuves pour moins de 20 francs. Liée à l'invention du portrait-carte, cette évolution revient surtout à Disdéri, qui le premier défend d'autant mieux les vertus démocratiques de la production sérielle et de la miniaturisation, qu'il en perçoit aussi l'intérêt économique :

"(Auparavant), le format choisi, par son prix trop élevé, n'était point accessible à la masse du public. C'est cet obstacle apporté à l'essor de la photographie par les frais inhérents à la production des grandes épreuves qui nous a conduits à réduire le portrait au format de la carte de visite. Personne n'ignore le succès de cette application, qui est devenue si populaire qu'on rencontre ces portraits dans toutes les mains ¹⁵⁹."

De fait, si les ateliers trouvent encore logiquement la majeure partie de leur clientèle dans une bourgeoisie déjà familiarisée avec la miniature, la seconde moitié du siècle voit néanmoins l'ensemble des couches sociales accéder à la représentation. Les institutions apportent leur concours à cette diffusion massive du portrait par l'introduction du nouveau médium dans le cadre de l'école. D'abord utilisée pour afficher au tableau d'honneur l'effigie des élèves les plus méritants ¹⁶⁰, la

¹⁵⁸ Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p 618.

¹⁵⁹ E. Disdéri, *Application de la photographie à la reproduction des œuvres d'art*, Paris, 1861, p 46.

¹⁶⁰ Cette initiative d'un chef d'établissement est rapportée par *La Lumière* le 11 septembre 1858.

photographie sert ensuite à élargir cette promotion sociale en construisant l'image d'une cohésion institutionnelle. A partir de 1860, un nombre croissant de praticiens se spécialisent alors dans les instantanés de groupes pour lycées, collèges et pensionnats, afin de conquérir ce nouveau marché.

Le rôle des photographes ambulants dans cette "démocratisation" de la représentation est sans doute plus capital encore, car il favorise une irruption de l'image profane, au sein d'un univers qui ne connaît jusque là d'autre iconographie que celle de la religion. "Dès l'invention du daguerréotype, de nombreux artisans ou colporteurs, rapidement convertis, battent la campagne en proposant, entre autres marchandises et services, un portrait photographique d'une exécution quasi instantanée, surprenante au regard des habitudes de l'époque. (...) Le cérémonial est plus intimidant encore qu'au studio de la ville, si la scène se passe en plein air, sous l'œil goguenard ou inquiet des badauds et de la famille ¹⁶¹." Dans le miroitement des plaques ou le glacis des épreuves cartonnées, des ouvriers, des paysans, des lingères découvrent alors pour la première fois non seulement le reflet matérialisé de leur visage, mais aussi le droit de leur identité à s'exprimer visuellement. Comme pour mieux affirmer cette revendication d'une visibilité sociale qui leur était jusque là interdite, certains posent entourés des indices de leur profession, de leurs coutumes ou de leur environnement. Mais la plupart utilise plutôt le portrait pour s'attribuer les signes fictifs d'une condition plus élevée, épousant avec ardeur les stéréotypes qui nivellent bientôt toutes les classes en un seul visage. La haute société vient alors côtoyer la famille et les proches au sein de l'album, pendant que les ateliers empruntent au modèle pictural tentures, draperies, mobiliers, colonnades et jardins dessinés, pour rehausser le modèle, et promouvoir l'image qu'il donnera de lui-même à son entourage. On voit même apparaître vers 1861 une vogue de la photographie "équestre", dont l'ironie d'Ernest Lacan dénonce aussitôt les arrières-pensées "promotionnelles" :

¹⁶¹ M. Frizot, *Histoire de voir*, op. cit., tome 1, p 80.

"La photographie équestre ne s'adresse pas seulement aux gens qui ont, mais encore à ceux qui veulent paraître avoir. (...) Tout le monde ne peut se faire photographier sur *son* cheval ou *sa* voiture ; donc tout le monde voudra pouvoir montrer son portrait à cheval ou en voiture, pour paraître appartenir à la classe privilégiée. Il y aura foule dans les champs de pose ¹⁶²."

A la même époque, la retouche et la colorisation viennent compléter ces artifices de mise en scène, pour conférer au portrait photographique un prestige égal à celui d'une toile de maître. Benjamin voit dans ces pratiques une "revanche du mauvais peintre sur la photographie" ¹⁶³, et dénonce l'illusion par laquelle elles prétendent restaurer des valeurs dont l'apparition du nouveau médium atteste précisément le déclin. De fait, le principal argument de vente des ateliers consiste moins à revendiquer l'égalitarisme de leur pratique qu'à se réclamer d'un élitisme artistique, propre à satisfaire le désir de promotion des clients comme des photographes. Disdéri lui-même s'applique à nuancer l'ardeur de ses appels à l'industrialisation comme vecteur d'une diffusion massive, en défendant les vertus de l'art du portraitiste :

"Il ne s'agit pas (...), pour faire un portrait, de reproduire avec une justesse mathématique, les proportions et les formes de l'individu ; il faut encore, et surtout, saisir et représenter en les justifiant et en les embellissant les intentions de la nature manifestées sur cet individu, avec les modifications ou les développements essentiels apportés par les habitudes, les idées, la vie sociale.

(...) On pensera sans doute que tant de difficultés et de lenteurs s'allient mal avec les exigences d'une production industrielle qui doit être avant tout rapide et peu coûteuse, qu'un bon portrait, en un mot, ne saurait être obtenu à bon marché. Nous répondrons qu'il ne s'agit pas d'industrie ici, qu'il s'agit d'art, et que l'art cherche la beauté et que peu lui importe à quel prix il la réalise.

¹⁶² E. Lacan, in *Moniteur de la photographie*, 15 avril 1862, p 18.

¹⁶³ W. Benjamin, "Petite histoire de la photographie", *op. cit.*, p 156.

La partie éclairée du public sent bien cette différence : pourquoi s'adresse-t-elle exclusivement aux photographes qui tiennent leurs travaux aux prix les plus élevés ? Serait-ce que la valeur intrinsèque des matières qui constituent leurs produits lui semblerait plus grande ? Non, ce sont les mêmes matériaux, les mêmes substances, les mêmes manipulations chimiques. Il y a seulement ici quelque chose de plus qu'ailleurs, c'est un peu d'art, une parcelle de beauté ¹⁶⁴."

Bien qu'il ne s'intitule pas, comme la plupart de ses confrères, "artiste-photographe" ou "peintre-photographe", mais "photographe des palais de l'Industrie et des Beaux-Arts", Disdéri cherche néanmoins à s'attribuer des mérites artistiques pour cautionner la quantité par la qualité, et pour légitimer surtout une hiérarchisation des praticiens modelée sur l'échelle sociale des clients. Car, si chacun peut désormais accéder à la représentation, le portrait n'efface pas pour autant les disparités, qui se transfèrent au niveau même des ateliers. En 1860, *La Statistique de l'Industrie française* atteste leur répartition en "grandes maisons (...), (en) industriels faisant exclusivement le portrait (...) (et en) petits photographes en boutiques, qui exercent aussi leur industrie dans les foires ¹⁶⁵." La diversité des équipements, des masses salariales, des rythmes de production et des prix pratiqués dans chaque établissement engendre de fait une sélection "naturelle" de la clientèle, et entraîne les photographes les plus puissants à prêter une attention particulière au standing et à la renommée mondaine de leur entreprise. Situés dans le quartier du renouveau architectural, affairiste, intellectuel et théâtral, les grands ateliers parisiens rivalisent de faste et d'exubérance, pour attirer des modèles riches ou célèbres qui serviront à leur tour l'image de marque du studio. Boulevard des Capucines, Nadar investit "un immeuble de fer et de verre avec des vitrines de bibelots, un escalier chinois, des jeux de glace, une cascade, des tapisseries des Gobelins et des objets d'art, (le tout derrière) une façade surmontée de

¹⁶⁴ E. Disdéri, *L'Art de la photographie*, chez l'auteur, 1862, p 265.

¹⁶⁵ *Statistique de l'Industrie française*, cité par A. Rouillé, *op. cit.*, p 113.

l'immense signature rouge du photographe, éclairée au gaz ¹⁶⁶." Disdéri s'installe quant à lui sur le boulevard des Italiens dans un établissement de deux étages, dont le luxe s'étale jusque dans les colonnes de *La Lumière* :

"M. Disdéri a inauguré, lundi dernier, ses nouveaux salons par une brillante soirée à laquelle un grand nombre d'amateurs, d'artistes et d'hommes de lettres avaient été conviés. Si l'on a vivement applaudi (...) plusieurs instrumentalistes habiles, (...) on a surtout admiré le luxe et le bon goût des appartements dans lesquels la fête avait lieu.

La décoration du salon principal (...) est le poème de la photographie traduit avec tout le prestige de la peinture. Le plafond est l'apothéose de la lumière. (...) Des groupes d'amateurs rappellent les principales opérations de la photographie (...) et quatre médaillons représentent les profils des hommes dont le nom est attaché à la découverte du nouvel art ¹⁶⁷."

Le studio parisien de Mayer et Pierson, qui possèdent également des succursales à Lyon, Bruxelles et Londres, figure lui aussi parmi les plus importants de cette seconde moitié du siècle. Si ses dirigeants adoptent une attitude résolument mercantile et se plient sans hésiter aux normes d'une production standardisée, dont Nadar cherchera toujours à s'éloigner ¹⁶⁸, c'est au prestige d'une caution impériale qu'ils doivent surtout leur fortune et leur célébrité. Ayant réalisé le portrait de Napoléon III en 1853, c'est en effet sous l'étiquette de "photographes de l'empereur" qu'ils se positionnent sur le marché de l'industrie photographique, prenant bientôt soin de mentionner sur chacune de leurs épreuves le nom des nombreux chefs d'Etat qu'ils ne tardent pas à compter parmi leur clientèle. Leur succès est alors d'autant plus assuré que la profession s'oriente au même moment vers le commerce florissant

¹⁶⁶ M. Frizot, *Histoire de voir*, op. cit., tome 1, p 75.

¹⁶⁷ *La Lumière* n°14, 7 avril 1860.

¹⁶⁸ Même s'il cède finalement à la mode du portrait-carte, Nadar tente de rester fidèle à sa devise : "chercher l'honneur avant le profit" (*Quand j'étais photographe*, Flammarion, 1900, reprint Editions d'aujourd'hui, collection "Les Introuvables", 1979, p 144).

des effigies de personnalités. Radicalisant la stratégie inaugurée par Mayer et Pierson, Disdéri joue plus encore la carte de l'image de marque, en vendant à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires le portrait de l'empereur... accompagné du nom et de l'adresse de son établissement.

Conjuguant la rationalisation économique à la reconnaissance officielle des plus hauts dignitaires de l'Etat, les grands ateliers incarnent ainsi la logique même par laquelle l'essor du nouveau médium impose progressivement *l'image* comme point cardinal de la communication moderne. Car ce qui se joue dans l'atelier du portraitiste ne concerne pas seulement l'expérience sidérante d'une image spéculaire où s'éprouve "l'avènement de soi-même comme autre" ¹⁶⁹, mais aussi la naissance d'une stratégie de séduction, qui remplace la force de conviction discursive par l'attrait d'un visage, d'une attitude ou d'une apparence. C'est ce qu'observe Nadar, lorsqu'il découvre avec stupeur la portée psychique et politique du regard égotiste que suscite la photographie :

"Nous avons fait aux femmes une réputation de coquetterie, (...) mais cette sollicitude constante de l'effet déterminé par notre aspect physique, cette coquetterie est bien autrement reprochable à l'homme lui-même (...).

Veut-on contempler l'infatuation masculine poussée jusqu'à la folie ? Quelle démonstration plus explicite, cette inexplicable inconscience de certains candidats, politiciens professionnels qui ont imaginé, comme suprême, décisif moyen d'entraîner, d'adresser à leurs électeurs leur photographie, leur propre image de marchands de paroles ? Quelle vertu d'attraction ces gens-là peuvent-ils donc supposer en leurs visages honteux, où toutes les bassesses, toutes les laideurs humaines s'arborent (...)

N'est-elle pas le comble de la monomanie égotique cette hallucination qui ne doute pas d'enlever le suffrage de tous les cœurs par la présentation de pareils museaux ?

Et s'il eût prévu le dernier coup de pied de cette application, Niépce n'en eût-il pas reculé ? ¹⁷⁰

¹⁶⁹ R. Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p 28

¹⁷⁰ F. Nadar, *op. cit.*, p 133-135.

Sans vouloir y croire, Nadar pressent ici comment s'opère sous l'impulsion du nouveau médium une inversion fondamentale du champ de force pragmatique. Destinés à circuler par les voies de la mondanité, de la poste ou du commerce, les portraits photographiques entraînent l'image dans un système inédit d'échange, qui l'affranchit de cette clôture aristocratique et spéculaire dont Barbey d'Aurevilly exprime la nostalgie :

"La photographie a remplacé, pour nous modernes, les images des anciens et les somptueux portraits de l'Ancien Régime, toutes ces choses grandioses bien faites et rares, dans lesquelles, je le veux bien, l'orgueil de race trouvait son compte autant que les autres sentiments du cœur, mais qui du moins restaient pudiquement appendues au lambris de la maison sous les yeux respectueux de la famille ¹⁷¹."

Désormais, l'individu construit son image, en fonction du message et du circuit social hors desquels elle ne saurait plus trouver de légitimité. On se fait photographe en frac, pour déposer son portrait-carte lors d'une visite de politesse, en tenue de deuil, pour transmettre ses condoléances, ou tenant un bouquet, pour célébrer une fête; ou bien on prend la pose d'un acteur inspiré, pour s'attirer la fidélité des spectateurs, ou, comme le déplore prophétiquement Nadar, pour s'attirer le suffrage des électeurs... Fondant ainsi une nouvelle codification des schémas relationnels, la photographie déplace progressivement les limites du public et du privé, et redéfinit l'interaction de l'autre et du sujet :

"Le Paris des mœurs de 1830 à 1848 s'en va. (...) La vie sociale s'y fait une grande évolution qui commence... L'intérieur va mourir. La vie menace de devenir publique ¹⁷²."

¹⁷¹ J. Barbey d'Aurevilly, cité par J. Sagne in *Identités, de Disdéri au photomaton*, catalogue de l'exposition organisée au Palais de Tokyo du 18/12/85 au 24/02/86, Centre National de la Photographie/Éditions du Chêne, 1985, p 13-14.

¹⁷² E. et J. Goncourt, cité par J. Sagne, *op. cit.*, p 14.

Comme le pressentent les Goncourt, c'est la structure du lien social qui s'avère affectée par l'essor du nouveau médium. Avec la *cartomanie*, le destinataire investit l'identité par une pression communicante, dont l'image se chargera dès lors d'attester l'emprise, au-delà même de la pratique du portrait-carte. Lorsque celle-ci quittera la scène sociale, sa logique aura de fait contaminé l'ensemble de nos relations. Après cinquante ans de pose chez le photographe, le soin de notre image ne dépendra plus de la présence d'un appareil, et les albums ne suffiront plus à témoigner de son obsédant pouvoir. Car, désormais, tout message sera pensé comme une monstration que le regard de l'autre informe.

le laboratoire scientifique

Pendant que l'atelier du portraitiste se charge d'élaborer l'image d'une nouvelle norme sociale, la photographie investit le cadre du laboratoire pour explorer l'envers de cette sociabilité et s'emparer de la face obscure des individus. Réunis dans un même projet de visibilité absolue, la morale bourgeoise et le positivisme travaillent ainsi parallèlement à l'émergence d'une totalité photographique, où sont fixées les déviations pathologiques, irrationnelles ou criminelles, au même titre que le conformisme relationnel.

Sur le plan scientifique, cette démarche s'insère dans la continuité d'une entreprise visant à conférer au nouveau médium une faculté de révélation, d'abord appliquée aux structures microscopiques ou macroscopiques de l'univers, avant d'être orientée vers l'homme lui-même. Dès les premières années de son histoire, la photographie s'avère en effet irréductible au seul principe de la reproduction des apparences, tel qu'il se formule dans les problématiques spécifiques de l'art ou de l'image sociale. S'écartant de la tautologie d'une visibilité purement et simplement redoublée, la science ne tarde pas à percevoir dans cette nouvelle technique l'instrument privilégié d'un dépassement de la perception, où le dispositif renoue avec ses origines antiques. Conjuguant l'appareil aux prothèses optiques du microscope et du télescope, les scientifiques démontrent rapidement comment l'objectif

photographique est non seulement susceptible de reproduire fidèlement l'image perçue, mais aussi d'attester l'existence de phénomènes imperceptibles à l'œil :

"La photographie céleste entre actuellement dans une voie nouvelle. Jusqu'ici cet art n'avait été envisagée dans ses applications à l'astronomie que comme un moyen d'obtenir des phénomènes, des images fidèles et indépendantes de toute intervention de la main humaine. Aujourd'hui, la photographie est en état de rendre des services encore plus importants et devient un moyen de découvrir des faits qui échappent à l'investigation par nos instrument optiques ¹⁷³."

Commentant devant l'Académie des Sciences les résultats qu'il a lui-même obtenus dans le domaine de l'astronomie physique, Jules Janssen incite ainsi l'ensemble du corps scientifique à s'emparer de la photographie, pour en faire la clef de voûte d'une exploration globale du réel, dans ses aspects visibles *et* invisibles. Sous l'impulsion de cette stratégie scopique, le nouveau médium contribue alors à l'émergence d'une autre dimension, où l'univers ne se mesure plus à l'échelle d'un homme confiné dans ses limites physiologiques, mais à celle d'un opérateur doté d'un regard technologique illimité.

Franchissant d'abord les frontières de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, la photographie modifie dans un premier temps l'équilibre du proche et du lointain, en suscitant toute une série d'applications bactériologique, cristallographique, astronomique, ou topographique, qui déstabilisent l'espace référentiel et lui confèrent une relativité encore insoupçonnée. Déjà préconisée par Arago, la microphotographie apparaît ainsi dès 1839, et connaît ensuite un développement continu dans toute l'Europe, notamment grâce aux travaux de Bertsch, Towler, Delves ou Crookshank. L'utilisation du dispositif photographique dans l'exploration du champ spatial s'inaugure

¹⁷³ J. Janssen, "Sur la constitution de la surface solaire et sur la photographie envisagée comme moyen de découverte en astronomie physique", *Observatoire d'astronomie physique de Meudon. Communications à l'Académie des Sciences*, Paris, tome LXXXV, séance du 31 décembre 1877, p 33.

quant à elle avec les premiers clichés de la surface lunaire obtenus en 1852 par Warren de La Rue, et se poursuit dans les expériences de Phillips, Crookes, Quinet, Loewy ou Puiseux, qui photographient des éclipses solaires ou travaillent à l'élaboration d'un *Atlas photographique de la Lune* ¹⁷⁴. En 1861, sont également posées les bases d'un renouvellement de la topographie, de l'archéologie et de la géographie, par la mise au point de la photogrammétrie, bientôt secondée par la prise de vue aérienne, qui contribue elle aussi à modifier profondément l'image mentale de l'environnement physique de l'homme.

Mais rapidement, le désir de visibilité se trahit comme tentation d'altérer la matérialité même des phénomènes observés, pour traverser l'enveloppe charnelle des corps, et repousser l'ultime opacité qui fait encore obstacle au regard photographique. Anticipant sur la découverte de la radiographie, qui confirmera en 1895 l'existence d'une image latente à la surface des apparences, Duchenne de Boulogne est l'un des premiers scientifiques à envisager d'utiliser ainsi le nouveau médium pour enquêter sur les voies mystérieuses par lesquelles le visible communique avec une intériorité. En 1852, il entreprend avec l'aide d'Adrien Tournachon l'élaboration d'une grammaire universelle de l'âme, fondée sur la combinaison des techniques de pointe que sont alors l'électricité et la photographie avec les acquis de l'anatomie, de la physiologie et de la psychologie. Le but de ses travaux consiste à démontrer l'existence d'une relation mécanique articulant la physionomie sur l'invisible énergie des passions, par la double preuve d'une stimulation artificielle et d'un enregistrement photographique :

"L'âme est la source de l'expression ; c'est elle qui met en jeu les muscles et qui leur fait peindre sur la face, en traits caractéristiques, l'image de nos passions. En conséquence, les lois qui régissent l'expression de la physionomie humaine peuvent être recherchées par l'étude de l'action musculaire.

C'est un problème dont je cherche la solution depuis bien des années, provoquant, à l'aide de courants

¹⁷⁴ Celui-ci sera publié entre 1896 et 1910 par M. Loewy et P. Puiseux (Imprimerie nationale, 13 fascicules et un atlas).

électriques, la contraction des muscles de la face pour leur faire *parler* le langage des passions et des sentiments. (...) Il m'a donc été possible, en remontant du muscle expressif à l'âme qui le met en action, d'étudier et de découvrir le mécanisme, les lois de la physionomie humaine.

Je ne me bornerai pas à formuler ces lois ; je représenterai par la photographie les lignes expressives de la face pendant la contraction électrique de ses muscles. En résumé, je ferai connaître par l'analyse électro-physiologique, et par la photographie, l'art de peindre correctement les lignes expressives de la face humaine, et que l'on pourrait appeler *orthographe de la physionomie en mouvement* ¹⁷⁵."

Mobilisant le pouvoir testimonial de la photographie, Duchenne de Boulogne réactive le principe de la physiognomonie, largement diffusé pendant toute la première moitié du XIX^{ème} siècle à travers les ouvrages de Johann Kaspar Lavater. Mais, là où celui-ci prétendait fonder un art de l'interprétation du corps comme signifiant de l'âme, la démarche de l'électro-physiologie induit plutôt l'idée d'un contrôle technologique de la pulsion mentale ou corporelle. L'évidence que le dispositif cherche à produire est en effet celle de l'objectivation, qui garantit la lisibilité de l'individu, et surtout sa soumission en tant que phénomène manipulable et observable. Ainsi déchiffré, le corps est moins le lieu d'expressivité d'un caractère, que le théâtre d'une dramaturgie dont l'opérateur est le seul metteur en scène. Pour établir sa rhétorique de l'âme, Duchenne de Boulogne prend d'ailleurs soin de n'utiliser que des sujets d'expérience "inoffensifs" et à "l'intelligence bornée" ¹⁷⁶, préférant fonder sa typologie passionnelle sur le répertoire shakespearien ¹⁷⁷ plutôt que sur la subjectivité de ses modèles. Dans une telle théâtralisation, le regard photographique est donc chargé de

¹⁷⁵ G. Duchenne de Boulogne, *Mécanismes de la Physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, accompagné d'un atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiées, Jules Renouard, 1862, p VI.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p 6 de l'atlas.

¹⁷⁷ cf. les photographies des "mimiques-types de Lady Macbeth", montrant "une expression de cruauté à trois degrés différents" (*op. cit.*, fig. 81, 82 et 83).

traverser simultanément l'enveloppe charnelle et le principe même de l'identité, pour capturer l'image d'un type au-delà des accidents individuels.

C'est cette aspiration au schématisme analytique et à l'abstraction taxinomique qui conduit bientôt l'ensemble des secteurs scientifiques à suivre l'exemple de Duchenne, pour imaginer des protocoles destinés à renforcer la maîtrise positiviste des corps et des esprits. Dans le domaine de la physiologie, Etienne-Jules Marey oriente quant à lui la technique photographique vers la saisie du mouvement, cherchant à décomposer son énergie pour l'affranchir des *bruits* visuels suscités par la perception comme par la représentation. Dans le cadre de la Station physiologique du Parc des Princes, il exploite ainsi l'accroissement de la sensibilité des plaques grâce au gélatino-bromure d'argent, pour mettre au point en 1882 le principe du *fusil photographique*, qui permet d'obtenir une série de douze vues en une seconde, et celui de la chronophotographie, qui consiste à enregistrer sur une même plaque une image multiple, composée d'une superposition d'instantanés. Sous ce nouvel avatar, le dispositif photographique offre non seulement la possibilité d'analyser le continuum de la mobilité, mais aussi d'évaluer les forces motrices en vue d'une éventuelle exploitation économique. C'est ce que suggère lui-même Marey, lorsqu'il précise que "cette méthode se prêterait bien à l'enseignement des mouvements qu'on doit exécuter dans les différents travaux professionnels ¹⁷⁸." Les images obtenues par la chronophotographie relèvent en effet d'une logique de mécanisation du corps, car "elles témoignent du souci de connaître, de mesurer et de calculer avec précision la mécanique de ses gestes, l'intensité de ses forces et la dépense de ses énergies à un moment où, précisément, leur rationalisation et leur optimisation sont requises par une industrie en plein renouvellement ¹⁷⁹." Cette visualisation d'un corps machine trouve son achèvement dans la technique des "photogrammes partiels ou

¹⁷⁸ E.-J. Marey, *le Mouvement*, Masson, 1894, p 138.

¹⁷⁹ A. Rouillé, in *Le Corps et son image, photographies du XIXème siècle* (ouvrage accompagnant l'exposition du même titre organisée à Paris en 1986), Contrejour, 1986, p 64.

géométriques" ¹⁸⁰, par laquelle Marey parvient à écarter de la figuration toute présence charnelle nuisible à l'inscription épurée d'une cinétique. Dissimulant le corps sous un costume noir et fixant d'étroites bandes de métal le long des membres en mouvement, il ampute l'image et le modèle d'une densité rétive au schématisme, pour n'enregistrer que le tracé d'une trajectoire à travers l'éclat répété des plaques métalliques. Ainsi redessinée par le regard analytique, l'apparence sensible de l'individu bascule alors dans l'abstraction, sous l'effet d'une déperdition de la référence spatiale au profit de la temporalité :

"Dans l'épure que l'on obtient ainsi (...), la notion de temps est très complète, tandis que celle de l'espace a été volontairement restreinte au strict nécessaire ¹⁸¹."

Là où les pratiques artistiques se débattent avec l'impossible ségrégation des détails, dont l'égale intensité court-circuite l'expressivité graphique, la photographie scientifique révèle donc son aptitude à dissocier le réel, pour exercer sur l'image l'autorité d'un savoir qui excède le voir. Mais, en l'éloignant de tout mimétisme servile, la science ouvre en même temps dans l'espace photographique une brèche, par où s'engouffrent les pulsions retorses de l'imaginaire.

Cette déviance fictionnelle du regard positiviste émane d'une *violence du voir* ¹⁸², dont la portée est encore accentuée dans les applications ethnographique, psychiatrique et criminologique du nouveau médium. Celles-ci s'articulent autour d'une même stratégie de signalement des différences — raciales, pathologiques ou criminelles —, dont Ernest Lacan atteste les premiers effets dès 1856 :

"J'ai dit que la photographie était entrée avec les magistrats dans les prisons. Elle en a rapporté le signalement des condamnés. Si ce système (...) était adopté en France, quel repris de justice pourrait échapper

¹⁸⁰ E.-J. Marey, *op. cit.*, p 135.

¹⁸¹ *Ibidem*, p 61.

¹⁸² G. Didi-Huberman propose une analyse remarquable de ce "lien fantasmatique, de voir à savoir, et de voir à souffrance" qui est à la base des usages cliniques de la photographie au XIX^{ème} siècle, dans *Invention de l'hystérie (Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière)*, Macula, 1982 (p 13).

à la vigilance de la police ? Qu'il s'échappe des murs où le retient le châtiment ; qu'une fois libéré, il rompe le ban qui lui prescrit une résidence, son portrait est entre les mains de l'autorité ; il ne peut échapper : lui-même sera forcé de se reconnaître dans cette image accusatrice. Et quelles études, au point de vue de la physiognomonie, dans ces collections où la nature du crime se trouverait inscrite à côté du visage du coupable ! Comme on pourrait lire l'histoire des passions humaines dans ce livre dont chaque visage serait une page, et chaque trait une ligne éloquente ! Quel traité de philosophie ! Quel poème, que la lumière seule pourrait écrire ! Si nous passons des maladies de l'âme à celles du corps, nous trouvons également la photographie prête à jouer un rôle important. J'ai sous les yeux une collection de quatorze portraits de femmes de différents âges. Les unes sourient, d'autres paraissent rêver, toutes ont quelque chose d'étrange dans la physionomie : voilà ce que l'on comprend au premier coup d'œil. Si on les considère plus longtemps, on s'attriste malgré soi : tous ces visages ont une expression extraordinaire et qui fait mal. Un mot suffit pour tout expliquer : ce sont des folles. Ces portraits font parties d'un savant travail du docteur Diamond ¹⁸³."

Qu'il s'agisse de capturer l'expression du trouble mental ou de montrer du doigt le coupable, la photographie révèle ici ses facultés d'indexation, d'autant plus importantes aux yeux des scientifiques qu'elles permettent non seulement la production d'une visibilité, mais aussi et surtout celle d'une lisibilité. "Un regard, omnipotent et omniprésent, s'attache dès lors à l'être corporel de l'individu dégénéré ou délinquant : son visage, son anatomie sont sommés d'exhiber les stigmates de l'héritage morbide, les preuves du déterminisme, le spectacle de la différence ¹⁸⁴..." En 1876, Cesare Lombroso publie un album photographique dont la prétention est de donner à voir les types du "criminel-né", du "fou moral" ou de "l'épileptique" ¹⁸⁵. La

¹⁸³ E. Lacan, *op. cit.*, p 39-40.

¹⁸⁴ Ch. Phéline, *L'Image accusatrice*, Les Cahiers de la Photographie n°17, 1985.

¹⁸⁵ C. Lombroso, *L'Homme criminel, criminel-né, fou moral, épileptique, étude anthropologique et médico-légale*, comportant un atlas, publié en 1876 en Italie, traduit par Bournet et Régnier chez Félix Alcan en 1887.

monstration y est supposée garantir la démonstration par le déploiement de tableaux synoptiques, où le regard est sommé de ne percevoir que les récurrences, sans s'arrêter à la singularité de chaque visage. En 1887, Arthur Batut radicalise cette tactique d'assujettissement optique, visant à effacer du réel toute variante aléatoire au profit d'une taxinomie présumée. Reprenant un procédé inventé par Francis Galton quelques années auparavant, il définit le principe de la photographie *composite*, qui consiste à superposer les images de plusieurs sujets, afin d'obtenir "une épreuve où tous les accidents qui modifient le type de la race, où toutes les notes qui marquent l'individualité, auront disparu et où seuls seront demeurés les caractères mystérieux de la race ¹⁸⁶." Pour la première fois, la technique photographique est ainsi mise à contribution pour produire une image entièrement artificielle, sans aucun lien direct avec un référent tangible et particulier : par la magie de la composition, le réel enregistré s'efface, pour laisser la place à une "figure impersonnelle qui n'existe nulle part et que l'on pourrait appeler le portrait de l'invisible ¹⁸⁷." C'est ce travail d'effacement lui-même que Batut s'efforce de montrer, en disposant tout autour de l'image composite les différents clichés dont elle est l'émanation. Le lecteur est invité à entrer dans cette configuration — qui n'est pas sans rappeler la forme d'un œil — afin de parcourir l'espace narratif où se compose et se décompose la genèse d'un type.

Comme l'avait pressenti Lacan, à l'invention fantasmatique du *faciès* criminel ou racial, répond l'élaboration photographique des "signes plastiques de la maladie" ¹⁸⁸, systématisée à partir de 1878 dans le cadre de l'Assistance publique. Sous l'impulsion de Jean-Martin Charcot, qui annexe à son laboratoire un atelier de photographie, la Salpêtrière devient le théâtre privilégié d'une exploration optico-clinique de toutes les formes du pathos. D'abord dirigée par Bourneville et Régnaud, cette

¹⁸⁶ A. Batut, *La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, Gauthier-Villars, 1887, p 8.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p 17.

¹⁸⁸ A. Londe, *La Photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Gauthier-Villars, 1893, p 70.

entreprise de cartographie du champ pathologique est confiée en 1882 à Albert Londe, qui s'applique aussitôt à concrétiser les prolongements médicaux des principes de l'anthropologie criminelle et de l'ethnographie :

"Dans certaines maladies l'aspect général, l'attitude, le facies sont tout à fait caractéristiques, et (...) l'épreuve jointe à l'observation la complétera avec avantage. De même, pour garder la trace d'un état passager, rien ne sera plus commode que de prendre un cliché (...).

Après avoir étudié les ensembles, on s'occupera des différents membres qui peuvent être atteints isolément, ou qui dans une affection générale demandent à être reproduits à plus grande échelle.

(...) En ce qui concerne les maladies mentales, le champ est également très vaste, les aliénés ayant souvent un facies, des attitudes et des mouvements tout à fait caractéristiques. Il en est de même des idiots et des dégénérés.

(...) Il est incontestable que, sous l'influence de nombreuses maladies, l'organisme se modifie d'une manière identique chez les divers individus, mais ces modifications caractéristiques cependant peuvent échapper même à un observateur habile dans des observations isolées, tandis qu'il n'en sera plus de même s'il peut en réunir un certain nombre. Grâce à la photographie, on peut atteindre ce résultat en collectionnant des épreuves similaires.

(...) En réunissant un certain nombre de documents, il serait très possible de réaliser une conception (...) qui a été mise en pratique par Galton et Batut, et de créer par superposition des types composites dans lesquels, toutes les particularités individuelles s'effaçant, seuls les caractères communs persisteraient et détermineraient ainsi le facies propre à telle ou telle affection ¹⁸⁹."

Elargissant le principe typologique, Albert Londe convoque la photographie dans le champ médical pour en faire "la vraie rétine du savant" ¹⁹⁰ qui supplée à toutes les déficiences de l'observation humaine.

¹⁸⁹ *Ibidem*, pp 3-4 et 77.

¹⁹⁰ J. Janssen, cité par A. Londe in *La Photographie moderne*, Masson, 1896, p 546.

Par son exactitude, son impartialité, sa vitesse et sa reproductibilité, l'enregistrement photographique est investi du pouvoir de neutraliser la dissémination, de figer le transitoire et de structurer l'informel. C'est à ce titre que le nouveau médium est notamment chargé de produire une image lisible de l'hystérie, considérée jusqu'alors comme l'archétype de l'irreprésentable. Pour énoncer clairement l'enchaînement des phases de cette maladie, les patients sont systématiquement photographiés, depuis leur admission jusqu'à leur guérison, même et surtout lors des attaques, pour la saisie desquelles un dispositif de rideaux, d'éclairages et d'appareils chronophotographiques est mis en place. Les clichés peuvent ensuite se prêter à la constitution de tableaux séquentiels ou de planches sérielles, qui imposent aux images l'injonction d'un devoir-lire. Légende et positionnement optique indexent chaque épreuve comme modification d'une étape précédente et comme imminence d'une étape suivante, donnant à lire l'histoire d'une maladie dans l'espace-temps imaginaire qui sépare et relie les photographies.

Le regard clinique ne se contente toutefois pas d'une intervention sur la mise en forme de l'espace photographique : il s'efforce aussi de contrôler la configuration même des corps et des attitudes, pour qu'ils coïncident avec les attentes optiques de l'opérateur et du médecin. Il s'agit plus précisément de renforcer le caractère spectaculaire des signes de l'hystérie, afin d'obtenir une expressivité maximale de l'image enregistrée. Or les états hypnotiques sont selon Charcot "plus parfaitement dessinés et séparés"¹⁹¹ que ceux d'une crise spontanée. Parce qu'elle répond très précisément aux exigences dramaturgiques de son projet, il recourt donc à la pratique de l'hypnose pour présider lui-même à l'apparition et à la théâtralisation de l'attaque lors des prises de vue. La mise en scène de l'hystérie permet ainsi de confirmer sa définition comme une *maladie de l'impression*, dont le symptôme majeur serait la reproduction par le malade d'attitudes paroxystiques empruntées au registre mystique. "Angoisse", "extase" et "crucifiement"

¹⁹¹ J.-M. Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polyclinique 1887-1888*, Aux Bureaux du Progrès médical / Delahaye et Lecrosnier, 1888, p 373.

¹⁹² investissent alors l'imagerie scientifique, perturbant la précision clinique de l'objectif par un effet de trouble, qui pourrait bien révéler l'irréductible aura des sujets dont on cherche à nier la singularité.

Au cœur même de cette stratégie du lisible dont elle est l'instrument, la photographie maintient donc l'intraitable d'un réel qui résiste à tout asservissement conceptuel et revient toujours sous la forme d'une trace résiduelle et singulière. Elle dit aussi la fascination du regard, d'autant plus sidéré que l'objet lui échappe, dans la folie comme dans la mort. Car son principe est lui-même animé d'une pulsion mortelle, et c'est dans cette thanatographie que se jouent toutes les déviances, toutes les violences, que l'image subit ou fait subir.

"La photographie, en tant qu'image fixe et tranchante, coupe d'espace et de temps, arrêt unique et définitif (tout en une fois et une fois pour toutes), appelle le crime, cette violence singulière et irrémédiable, individuelle et tranchée, unique et définitive ¹⁹³." Le nouveau médium ne tarde donc pas à occuper une place centrale dans les pratiques médico-légales et judiciaires, qui témoignent de ce rapport secret entre photographie, fantasme et autopsie. Dès 1856, l'image révèle son pouvoir de séduction mortifère dans ces pages où Lacan médite sur le portrait d'une suicidée, s'interrogeant sur les symptômes ambivalents d'un cadavre où s'exprime aussi bien la délivrance que la monomanie ¹⁹⁴. Il se dévoile un peu plus tard dans cette "photographie homicide" ¹⁹⁵ que dénonce Nadar et qu'Albert Londe désire, tous deux parce que "l'image maudite du crime" ¹⁹⁶ placée sous les yeux des juges et des jurés "leur enlève(nt) toute pitié pour les auteurs d'assassinats"¹⁹⁷, et prononce un arrêt de mort. Il revient enfin, plus fantasmatique encore, dans le débat soulevé en 1869 par le docteur Bourion, qui prétend pouvoir

¹⁹² légendes des planches XXIX, XXIII et VI de *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, par Bourneville et Régnard, Aux Bureaux du Progrès médical / Delahaye et Lecrosnier, tome 1, 1876-1877.

¹⁹³ Ph. Dubois, "Le Corps et ses fantômes", *La Recherche photographique*, n°1, 1986, p 42.

¹⁹⁴ cf. E. Lacan, *op. cit.*, p 75-76.

¹⁹⁵ F. Nadar, *op. cit.*, p 51 à 73 (titre du chapitre).

¹⁹⁶ *Ibidem*, p 71.

¹⁹⁷ A. Londe, *op. cit.*, p 215.

photographier l'image du meurtrier dans la rétine même de sa victime. Exhibant une épreuve obscure et floue devant les membres de la Société de médecine légale, Bourion s'efforce de les convaincre qu'un drame se lit dans cette nébuleuse, qui n'est que la texture du cristallin projetée sur le vitré. Ses auditeurs restent sceptiques ; mais, précisément parce qu'il n'y a rien à voir dans cette image, leur désir scopique n'en est que renforcé — et les expériences se multiplient bientôt pour tenter de vérifier ce rêve qui fait de l'œil une plaque sensible, et de la mort une prise de vue ¹⁹⁸.

De l'invention du faciès criminel ou pathologique à l'autopsie photographique, un glissement s'est opéré de l'élimination typologique des singularités à l'obsession signalétique de l'identité. C'est le paradoxe de cette filiation entre ethnographie, psychiatrie et criminologie d'articuler sur une logique de négation de l'individualité une entreprise d'indexation des individus, dont Alphonse Bertillon se charge de dogmatiser les protocoles à partir de 1888. Chargé du Service d'identification de la préfecture de Police de Paris, créé en 1882 pour rationaliser les premières applications policières de la photographie au lendemain de la Commune, celui-ci s'applique à mettre au point une technique et une méthodologie susceptibles de garantir scientifiquement les procédures de signalement. Sa démarche consiste à épurer le portrait photographique de toute considération esthétique et relationnelle, pour l'assujettir aux seules instructions formelles que conditionnent la recherche d'une ressemblance irréfutable :

"Le portrait judiciaire est loin de soulever les mêmes complications (que la photographie artistique). Le client forcé qui est amené devant l'objectif n'ayant pas d'avis à donner sur ses préférences en matière de goût, la plus grosse difficulté disparaît.

Le but visé devient unique et par suite facile à analyser : *produire l'image la plus ressemblante possible*. Nous resserrerons le sujet de plus près en disant :

¹⁹⁸ cf. "Etude photographique sur la rétine des sujets assassinés", extraits d'un rapport fait à la Société de médecine légale par M. Vernois, *Revue photographique des hôpitaux de Paris*, tome 2, 1870.

produire l'image la plus facile à reconnaître, la plus facile à identifier avec l'original.

Le problème sous cette forme dépend d'un nouveau facteur : *sous quel jour et sous quel aspect les personnes qui seront appelées à se prononcer sur notre photographie connaissent-elles notre sujet ?* et amène à cette autre question : *Quel est le but poursuivi par l'instruction judiciaire ?*

S'agit-il de prendre de l'individu une sorte d'empreinte qui, adjointe à son signalement et sommier judiciaires, permettra de la reconnaître à un grand nombre d'années d'intervalle ? Il faudra, de toute évidence, nous attacher aux traits les plus fixes de l'être humain, et consulter les sciences naturelles et en particulier l'Anthropologie.

S'agit-il, au contraire, d'une identification avec le passé ? autrement dit, notre photographie est-elle destinée à être collationnée avec celles qui sont conservées dans les dossiers des greffes judiciaires et pénitentiaires, la solution très simple consistera, avant toute considération théorique, à reproduire la pose, l'éclairage, le format, l'échelle de réduction en usage dans les archives auxquelles notre portrait doit être envoyé ¹⁹⁹."

Affichant sa parenté avec les recherches anthropologiques portant sur la signification visuelle des invariants du corps humain, le "bertillonnage" approfondit ce questionnement fondamental qui met en jeu la valeur testimoniale du nouveau médium, pour tenter de discerner ce qui, dans l'enregistrement photographique, permet d'attester une vérité unique et irréfutable. Par l'ostentation scientifique de sa démarche, Bertillon contribue au "mouvement (qui) remet en cause la prééminence des preuves personnelles — l'*aveu* ou le *témoignage* — pour accorder une place croissante à l'analyse, réputée objective, des *indices* ²⁰⁰." Or ce déplacement des tactiques policières et judiciaires n'est que l'affleurement d'une irruption généralisée d'un *paradigme indiciaire*,

¹⁹⁹ A. Bertillon, *La Photographie judiciaire*, Gauthier-Villars, 1890, p 11-12.

²⁰⁰ Ch. Phéline, *op. cit.*, p 58.

dont Carlo Ginsburg a montré l'impact depuis Giovanni Morelli ²⁰¹ jusqu'à Conan Doyle et Sigmund Freud :

"Nous avons (...) vu se dessiner une analogie entre les méthodes de Morelli, de Holmes et de Freud. (...) Dans les trois cas, des traces même infinitésimales permettent de saisir une réalité profonde, impossible à atteindre autrement. Des traces : plus précisément, des symptômes (dans le cas de Freud), des indices (dans le cas de Sherlock Holmes), des signes picturaux (dans le cas de Morelli). Comment expliquer cette triple analogie ? (...) Freud était médecin ; Morelli avait été diplômé de médecine ; Conan Doyle avait été médecin avant de se consacrer à la littérature. Dans les trois cas, on entrevoit le modèle de la sémiotique médicale (...). Mais il ne s'agit pas de simples coïncidences biographiques. Vers la fin du XIX^{ème} siècle — plus précisément dans la décennie 1870-1880 — commença à s'affirmer dans les sciences humaines un paradigme indiciaire fondé précisément sur la sémiotique.

(...) Et ce n'est pas par hasard que ces principes arrivèrent à maturité (...) précisément à ce moment (où) émergeait la tendance, toujours plus nette, à un contrôle qualitatif et minutieux sur la société de la part du pouvoir de l'Etat, qui utilisait une notion de l'individu fondée elle aussi sur des traits minimes et involontaires.

(...) Le problème de l'identification des récidivistes, qui se posa au cours de ces décennies, constitua en fait la tête de pont d'un projet global, plus ou moins conscient, de contrôle généralisé et subtil de la société. (...) La respectabilité bourgeoise demandait des signes de reconnaissance aussi indélébiles mais moins sanguinaires et moins humiliants que ceux que l'on imposait sous l'Ancien Régime ²⁰²."

²⁰¹ La méthode morellienne, mise au point entre 1874 et 1876, consiste à fonder l'attribution d'un tableau non sur ses caractères les plus manifestes — donc les plus falsifiables — mais sur des détails considérés habituellement comme négligeables, précisément parce qu'ils fonctionnent comme des "lapses visuels" : dessin des lobes d'oreilles, forme des ongles, épaisseur des doigts, etc. Il s'agit, en d'autres termes, d'utiliser l'indice *contre la ressemblance de la copie*.

²⁰² C. Ginsburg, *Mythes, emblèmes et traces, morphologie et histoire*, recueil de textes parus entre 1961 et 1984, Giulio Einaudi, Turin, 1986, traduction Flammarion, 1989, pp 147, 171 et 173.

Si Ginsburg révèle l'interaction de l'idéologie dont on a déjà signalé le travail chez la plupart des scientifiques avec l'émergence d'un nouveau modèle sémiotique, il n'établit cependant pas de relation explicite entre cette mutation et l'avènement du médium photographique. Or l'entreprise de Bertillon a précisément pour enjeu de poser une équation entre indice et photographie. Parmi l'ensemble des procédures qui cherchent à déchiffrer le réel, sa démarche se distingue en effet par la mise en évidence d'une relation essentielle entre l'image photographique et la trace, telle que Peirce l'établira lui-même en 1895. C'est parce que sa ressemblance émane d'un prélèvement physique, que la photographie peut préfigurer au sein des protocoles judiciaires le rôle que joueront plus tard les empreintes digitales. Mais c'est aussi parce que le portrait fonctionne comme indice qu'il ne saurait produire une véritable certitude. Loin de dépister le mensonge des apparences, issu des altérations du temps ou des manœuvres visant à usurper et dissimuler, les clichés réalisés dans les locaux de la préfecture de Police ne peuvent témoigner que d'une présence, à la fois irréfutable et insaisissable. Prenant très vite conscience de cette paradoxale fragilité que le dispositif photographique introduit dans la relation analogique, Bertillon insiste sur la nécessité de compléter l'image par une description verbale et numérique de l'individu : "l'anthropométrie signalétique, écrit-il, est l'auxiliaire indispensable de toute photographie judiciaire ²⁰³." Privée de ce recours aux mensurations scripturaires, la photographie policière s'égaré dans l'inextricable labyrinthe du visible et du sujet, qui condamne l'image à tourner sans fin sur elle-même, entre dissemblance et identité.

Le projet scientifique n'abandonne pourtant pas cette tentation de capturer photographiquement l'essence même de l'individu. Au moment même où la méthode anthropométrique signale ses insuffisances, l'apparition de la radiographie relance en effet la quête visuelle d'une impalpable identité. Dès sa découverte par Wilhelm Röntgen en 1895, le principe des rayons X est immédiatement déporté de l'exploration du

²⁰³ A . Bertillon, *op. cit.*, p 5.

corps vers celle d'une transcendance ontologique. Dans cet espace trouble où le positivisme rejoint le spiritualisme, un nombre considérable d'expériences s'efforcent alors d'enregistrer par la photographie la trace des fluides, rayonnements ou éthers censés vibrer au fond de l'âme humaine. Bientôt réunies en une *Société d'Etudes de Photographie transcendante*, ces tentatives ont pour objectif de renouer la science avec ses origines occultes²⁰⁴, afin d'endiguer l'émergence du matérialisme par une nouvelle spiritualité du regard :

"Les philosophies étroites rapetissent les horizons de la pensée ; les élus des nations proclament éteintes les lumières du ciel (...). Et dans les laboratoires de l'Etat des hommes de grand savoir, mais sans espérance et sans foi, libérés de l'obsession de l'au-delà et figés dans la contemplation de l'atome, s'absorbent dans un champ visuel d'un pouce carré et coupent en quatre l'infiniment petit. (...) Cependant, en ces dernières années, de nombreuses incursions ont été tentées dans le domaine de l'inexpliqué. En dehors des académies où s'élaborent les vérités officielles et les formules estampillées, des savants de haute moralité intellectuelle, cherchent à donner une solution scientifique aux problèmes de l'âme et de la vie. C'est toute une nouvelle science qui surgit de l'obscurité²⁰⁵."

S'ils partagent le fantasme de visibilité absolue qui préside aux applications cautionnées par les institutions médicales ou policières, les spiritualistes sont cependant les seuls à revendiquer ouvertement un "obscurantisme" de la photographie. Retournant sur elles-mêmes les accusations portées près d'un demi-siècle plus tôt par Baudelaire, le dispositif photographique s'avère ainsi capable d'accueillir ce mouvement par lequel, "renvoyé (de la science positiviste) comme perturbation ou bruit, précisément parce qu'il est indescriptible selon les critères de l'objectivisme (...), le sujet prend sa revanche dans la

²⁰⁴ J. Finot rappelle ainsi que "le spiritisme a le mérite d'avoir précédé la psychologie expérimentale, comme l'astrologie et l'alchimie ont précédé l'astronomie et la chimie" : *La Photographie transcendante*, Charles Mendel, 1898, p 6.

²⁰⁵ *Photographie du monde invisible*, Librairie de la revue Analyse et Synthèse, Mandélieu, 1909, p 3-4 (texte signé "Ducasse-Harispe").

métaphysique ²⁰⁶." C'est cette fusion inattendue entre la valeur cultuelle et la valeur d'exposition de la photographie qui confère son extraordinaire portée théologique et liturgique au cliché réalisé en 1898 par Secundo Pia à partir du saint suaire de Turin. A la fois considérée comme authentification scientifique de l'image sacrée et comme relique elle-même, cette épreuve reviendra hanter toute les méditations sur l'aura inhérente à l'empreinte photographique, nourrissant notamment la mystique visuelle de Claudel :

"C'est un décalque, c'est une image portant avec elle sa propre caution. Plus qu'une image, c'est une présence ! Plus qu'une présence, c'est une photographie, quelque chose d'imprimé et d'inaltérable ²⁰⁷."

Le docteur Hippolyte Baraduc, qui réalise à partir de 1896 de nombreux clichés "spirites" par simple apposition d'une plaque sensible sur un corps, conduit encore plus loin cette dématérialisation de la technologie. Sa démarche repose en fait sur un jeu subtil de métaphores, télescopant le vocabulaire mystique et la terminologie photographique. "Tissus réticulés de sensibilité cosmique", "visions de trames de vie", "aura plastique de la force vitale" ou "émanation passionnelle" ²⁰⁸... tout se joue dans ces incessants passages du littéral au figuré, qui tournent autour d'une même polysémie originelle, celle de la lumière :

"La vie du Verbe, (...) le réseau de lumière, d'où tout part et où tout revient, se manifeste et devient accessible (...) grâce à un organe aussi sensible que la plaque photographique ²⁰⁹."

Si les expériences de Baraduc présentent la particularité de se nourrir presque exclusivement d'une poésie verbale, elles ne font toutefois qu'explorer les limites d'une logique qui préside à l'ensemble des applications scientifiques du nouveau médium. En amont comme en

²⁰⁶ E. Morin, *op. cit.*, p 55.

²⁰⁷ P. Claudel, "La photographie du Christ", in *Toi qui es-tu ?*, Gallimard, 1936, p 12.

²⁰⁸ H. Baraduc, cité par A. Guébard, in *Sur les prétendus enregistrements photographiques du fluide vital*, Paris, 1898, p 2.

²⁰⁹ Idem, *Iconographie de la force vitale cosmique*, G. Carré, 1896, p 51.

aval, chaque protocole et chaque innovation technologique ne sauraient en effet se concevoir sans le secours constant des miroitements de la langue et sans la conduction de l'imprimé.

la presse et l'édition

Avant qu'elle ne déserte durablement les lieux du discours théorique, la photographie trouve dans le support livresque un vecteur privilégié de questionnement et de diffusion. Qu'ils soient artistes, industriels, portraitistes, critiques ou scientifiques, les contemporains de l'avènement du nouveau médium s'en emparent d'abord par l'écriture et la publication, qui détiennent encore l'hégémonie des procédures de transmission. Dès 1839, Daguerre inaugure cette excroissance scripturaire en résumant les principes fondamentaux de son procédé dans un manuel qui fait l'objet de trente-neuf éditions et huit traductions en l'espace de dix-huit mois ²¹⁰. Il est rapidement imité par François Gouraud, qui diffuse un ouvrage similaire aux Etats-Unis, puis par Lerebours, dont le traité est réédité cinq fois entre 1841 et 1846. Chaque année voit ensuite la littérature technique s'enrichir de nouveaux titres, dont l'impact médiatique est d'autant plus sensible que la photographie se réclame désormais d'une logique industrielle et commerciale. "Outre la publicité qui se pratique de plus en plus, l'édition est un terrain privilégié d'exercice de cette concurrence. Sous couvert de diffuser et de faire progresser le procédé, les photographes publient des brochures qui sont en fait l'occasion de promouvoir leur nom et leur maison. Disdéri n'hésite pas, par exemple, à émailler ses textes d'annonces publicitaires directes (...). Chaque publication sert également de faire-valoir à l'expérience supposée de son auteur auprès de la clientèle potentielle et au détriment des "rivaux" ²¹¹."

²¹⁰ *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama par Daguerre*, Alphonse Giroux et Cie, Delloye, libraire, 1839.

²¹¹ A. Rouillé, *op. cit.*, p 101.

Dès la proclamation officielle de la naissance du nouveau médium, la presse apporte elle aussi son concours à la divulgation du procédé, pour surenchérir sur les espoirs qu'il suscite déjà dans de nombreux milieux. L'influence des périodiques sur la transmission du savoir photographique, tant sur le plan théorique que d'un point de vue pratique, s'accroît avec l'apparition d'une presse spécialisée, qui met rapidement en place un réseau national, puis international d'échanges et de vulgarisation. *The Daguerreian Journal*, qui sort à New-York en 1850, est le premier à se consacrer exclusivement à la photographie. À partir de 1851, *La Lumière* s'impose quant à elle pendant près de dix ans comme le foyer de toutes les innovations et de toutes les discussions que le nouveau médium suscite en France. Lancé sous l'égide de la Société héliographique, l'hebdomadaire bénéficie de l'autorité de ses adhérents, parmi lesquels on compte Delacroix, Wey, Champfleury, Chevalier, Lemaître et Regnault. En 1855, la Société française de photographie prend le relais, et se dote aussitôt d'un *Bulletin* pour renforcer la diffusion artistique et scientifique du procédé. La même année, Wulff crée un mensuel, *La Revue photographique*, et en 1861, Ernest Lacan quitte la rédaction de *La Lumière* pour fonder un bimensuel, *Le Moniteur de la photographie*. "Toutes ces revues regorgent de conseils techniques, de procédés nouveaux et témoignent d'une effervescence et d'un enthousiasme pionniers. Cependant, la technique n'est pas le seul objet des articles. La publicité pour des produits et des établissements photographiques y tient une part variable mais réelle. De plus, les activités photographiques parisiennes, provinciales, voire étrangères, alimentent des rubriques régulières et souvent fournies : comptes rendus d'expositions, commentaires de livres, inaugurations d'ateliers, notes de voyages, correspondances ²¹²..." Tout en participant activement à l'initiation d'un nombre croissant d'amateurs, cette production éditoriale alimente les polémiques en ouvrant un espace dialogique aux divergences qui se dessinent progressivement dans le champ photographique. La pierre de touche de ces débats internes est souvent

²¹² *Ibidem*, p 14.

fournie par la tension qui oppose "la spéculation" au "pur amour de l'art"²¹³. Alors que *Le Bulletin de la Société française de photographie* reproche aux autres revues l'orientation promotionnelle de leur rédaction, Lacan l'accuse de son côté d'être un simple "club" incapable d'aider efficacement au développement des ventes.

Si elles placent la photographie au centre des débats soulevés par l'émergence d'une nouvelle logique sociale, économique et scientifique, les joutes verbales ne sauraient toutefois suffire à la propulser au rang de *mass-medium*. La pression exercée par le succès croissant des magazines illustrés impose en effet de trouver rapidement la voie d'une diffusion qui ne repose pas seulement sur le vecteur textuel. La technique photographique apparaît de fait au moment même où la presse commence à recourir de plus en plus systématiquement à l'appui visuel de la gravure. Limité à quelques rares hebdomadaires jusqu'en 1840, son usage se généralise avec l'apparition d'une nouvelle génération de magazines, dont la création de *L'Illustrated London News* lance le coup d'envoi en 1842. Rapidement imité dans de nombreux pays, celui-ci atteindra quant à lui en 1860 un tirage de trois cent mille exemplaires, attestant combien le public exige désormais de voir ce qu'il se contentait jadis d'imaginer. Entre 1843 et 1857, *L'Illustration*, *L'Illustrirte Zeitung* et le *Harper's Weekly* confirment respectivement l'emprise de cette nouvelle tendance en France, en Allemagne et aux Etats-Unis. Bénéficiant des progrès techniques de la gravure et de l'impression, les quotidiens accueillent eux-mêmes un nombre croissant d'images dans leurs colonnes, dont le monotone alignement ne saurait plus satisfaire aux exigences optiques du lectorat. Conjointement, l'apparition de la gravure sur bois de bout fait subir une implosion similaire à l'espace du livre. Cette technique importée d'Angleterre en 1830 permet en effet de travailler le bois comme du métal, en conjuguant la force du relief à la souplesse du tracé. Alors que l'eau-forte et la taille-douce confinaient

²¹³ "Les recueils qui actuellement s'occupent de photographie sacrifient au but de spéculation privée le pur amour de l'art et de la science photographique", *Bulletin de la Société française de photographie*, cité par A. Rouillé, in *Histoire de la photographie*, op. cit., p 34.

l'image dans le hors-texte, et que l'épaisseur de la gravure sur bois de fil n'autorisait elle-même qu'une ornementation des bandeaux ou culs-de-lampe, l'image gravée sur bois de bout présente une saillie identique à celle des caractères alphabétiques, et peut donc s'imprimer du même coup de presse que le bloc typographique. Par cette révolution technologique, l'étanche cloisonnement du texte et de l'image se fêle, et la structure duelle du livre éclate en une nouvelle configuration iconique et symbolique. "Plus d'équivalence discursive mais un discours unique, à plusieurs voix, dont le rythme sans cesse est rompu, modifié, ajusté. L'image échappe aux antiques doubles filets, se répand dans la page, irrigue la typographie. La lettre devient figure. L'œil, l'esprit (intellectus), la sensibilité (affectus) sont simultanément sollicités ²¹⁴."

Lorsqu'apparaît la photographie, son insertion médiologique dans l'édition affronte donc un difficile dilemme : si sa portée sémantique la voue logiquement à participer à cet élan scopique qui traverse alors le monde du livre et de la presse, sa technique lui interdit en revanche d'entrer de plein pied dans la page imprimée. Pendant plusieurs années, le nouveau médium se développe ainsi en marge de l'espace optique des textes, ne pouvant tout au plus intervenir qu'en amont du travail effectué par les illustrateurs. Son procédé s'avérant plus fidèle et, dans une certaine mesure, plus rapide que le dessin, la photographie remplace de fait assez vite les croquis préparatoires servant de base à la réalisation des illustrations proprement dites. Cette méthode est notamment celle qu'adopte l'équipe de Mathew Brady, chargée par le *Harper's* de couvrir les événements de la guerre de Sécession. Mais bientôt, la technique photographique entre elle-même dans le mode de production des gravures. "La couche de collodion détachée de la plaque de verre après le développement, puis transférée sur la planche de bois, permet en effet de graver directement d'après l'original photographique. Il est également possible de projeter les négatifs photographiques sur des plaques de bois qui, recouvertes d'une couche photosensible, en reçoivent l'image

²¹⁴ A.-M. Bassy, "Le livre mis en pièce(s), pensées détachées sur le livre romantique", *Romantisme*, n°43, 1984, p 22.

positive ²¹⁵." Toutefois, si le cliché peut remplacer le dessin au premier degré de l'illustration, son impression demeure encore tributaire de l'intervention manuelle d'un graveur.

Jusqu'en 1855, la diffusion des épreuves photographiques est donc elle-même contrainte d'emprunter des voies qui sont étrangères à la nature du nouveau médium. Les *Excursions daguerriennes*, publiées par Lerebours entre 1842 et 1844, témoignent de cette contradiction inhérente aux premiers albums de "photographies" : à l'exception de trois planches obtenues grâce au procédé de Fizeau, l'illustration ne se compose que d'aquatintes gravées d'après daguerréotypes. *L'Album du Daguerréotype*, ou le *Paris et ses environs reproduits par le daguerréotype*, publiés respectivement par Bruneau et Philipon en 1840 relèvent de la même technique ²¹⁶. Dans de telles livraisons, l'image photographique subit une altération d'autant plus forte qu'aux inévitables modifications engendrées par la transposition manuelle, viennent fréquemment s'ajouter des retouches volontaires, visant à restituer ce que la faible sensibilité des plaques n'a pas permis d'enregistrer. S'ils contribuent fortement à propager la vogue héliographique, ces produits éditoriaux témoignent donc encore de l'hégémonie des normes technique et plastique du dessin sur l'illustration.

En l'absence d'un procédé d'impression approprié, les images photo-chimiques ne peuvent échapper à l'emprise d'une interprétation manuelle qu'en s'insérant matériellement dans le volume imprimé. Encore faut-il disposer d'une infrastructure et d'une technologie susceptibles de produire des tirages en grande série. En 1843, Talbot inaugure cette entreprise de rationalisation par l'ouverture du Talbotype Establishment à Reading, où il édite lui-même *The Pencil of Nature*, premier album illustré de photographies originales. Publié en fascicules échelonnés sur deux ans, celui-ci cherche plus à montrer la variété visuelle dont est capable le nouveau médium, qu'à former un programme cohérent. Outre

²¹⁵ R. Hassner, in *Histoire de la photographie*, op. cit., p 76.

²¹⁶ N.-M. Lerebours, *Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du globe*, Rittner et Goupil, Lerebours, H. Bossange, 1842-1844, 2 volumes ; Bruneau, *Album du Daguerréotype*, Paris, 11 janvier 1840 ; Ch. Philipon, *Paris et ses environs reproduits par le daguerréotype sous la direction de M. Charles Philipon*, Aubert, 1840.

son innovation technologique, l'ouvrage présente ainsi l'intérêt de libérer l'image de tout carcan théorique et verbal, en lui accordant la primauté informationnelle. Les textes commentent en effet librement les planches, sans que celles-ci soient nécessairement soumises au régime de l'illustration. Malheureusement, les difficultés techniques ne permettent pas encore une diffusion massive, et le tirage du livre de Talbot n'excédera pas les trois cents exemplaires.

Il faut donc attendre l'ouverture de l'imprimerie de Blanquart-Evrard en 1851, pour voir l'édition de port-folios bénéficier d'une véritable standardisation industrielle du tirage photographique ²¹⁷. Une nouvelle génération d'albums peut dès lors diffuser largement le nouveau médium, sans avoir à modifier la nature spécifique des épreuves. L'hétérogénéité des éléments visuels et typographiques n'est cependant pas encore résolue. "Les épreuves, de format inférieur à celui de la page (sont) collées avec de l'empois, puis passées à la presse entre des plaques de fer chauffées, pour être présentées sur un carton comme des gravures, entourées quelquefois de filets dorés ²¹⁸." Parmi ces incunables de l'édition photographique, le plus célèbre est sans doute celui que Maxime Du Camp publie à son retour d'Égypte, illustré de planches tirées par Blanquart-Evrard ²¹⁹. Cet ouvrage est aussi celui qui montre le plus clairement comment le principe de la photographie collée contraint l'espace livresque à rester confiné dans une répartition classique du texte et de l'image : page de titre, tables, notices explicatives et commentaires archéologiques précèdent les planches, elles-mêmes encadrées d'une *périgraphie* rigide, comportant titre, signatures, légende et numérotation.

²¹⁷ Pour un compte-rendu précis des activités de Blanquart-Evrard, cf. I. Jammes, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française*, catalogue raisonné des albums photographiques édités entre 1851 et 1855, Paris/Genève, Droz, 1981. On trouvera également une nomenclature des livres illustrés par la photographie dans Ch. Guillemain, "Une ancienne et éphémère étape de l'illustration du livre par la photographie collée ou montée dans le texte", *Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique "Le Vieux Papier"*, tome XX, 1950-1953, Auxerre, Imprimerie moderne, 1954.

²¹⁸ M. Wiedemann, "Sur quelques livres illustrés de photographies au XIX^{ème} siècle", *Les Cahiers de la photographie*, n°6, 2^{ème} trimestre 1982.

²¹⁹ M. Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie ; dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*, Gide et Baudry, 1852.

La page illustrée occupe donc un lieu spécifique — régi par les conventions de la lithographie — et n'entretient avec l'armature textuelle qu'un rapport limité aux fonctions réciproques de l'ancrage et de la référence. Cheminement verbal et parcours optique sont rigoureusement dissociés, et les photographies ne servent qu'à redoubler en l'attestant la transmission écrite de l'information.

Pour contourner l'obstacle d'une impossible intégration du texte et de l'image, Blanquart-Evrard éditera surtout des albums exclusivement composés de photographies, sans d'autre commentaire verbal que le titre. La plupart de ces port-folios sont consacrés à la reproduction des œuvres d'art ou à la représentation du patrimoine et de l'environnement. Du *Musée photographique* à *L'Art contemporain*, et du *Paris photographique* aux *Etudes et paysages*, l'édition contribue alors à l'émergence d'un nouveau champ visuel, où la photographie remplace l'exploration individuelle en accueillant les sites et les objets les plus inaccessibles au sein même de l'espace livresque. Désormais, comme l'écrit Louis de Cormenin dans *La Lumière*, "le meilleur moyen de traduire un voyage, c'est de faire voyager le lecteur lui-même, c'est de rendre (l'histoire) oculaire et palpable ²²⁰."

Si la photographie se spécialise ainsi dans l'illustration documentaire jusqu'en 1880, certains auteurs tentent toutefois d'envisager d'autres formes d'interaction dès les premières années de l'édition photographique. C'est notamment le cas de Victor Hugo, qui projette de consacrer à sa terre d'exil un ouvrage où se marieraient poèmes, proses, dessins et photographies. Dès sa conception, le livre est placé sous le signe de la cohérence et de la complémentarité verbo-ictoniques, puisqu'il s'agit d'articuler sur l'œuvre graphique et poétique de l'écrivain les travaux photographiques de son fils Charles et de leur ami Auguste Vacquerie. C'est Hugo qui prend lui-même l'initiative d'intégrer le nouveau médium à son projet, en chargeant le photographe Edmond Bacot, dont les travaux l'ont enthousiasmé, de former son fils aux

²²⁰ L. de Cormenin, cité par H. von Amelnxen, in "Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré au XIXème siècle", *Romantisme*, n°47, 1985, p 86.

techniques de prise de vue et de tirage. De retour à Jersey, Charles initie à son tour Auguste Vacquerie, et tous deux réalisent à partir de 1853 de nombreux clichés, réunissant les paysages âpres et tragiques de l'île aux fameux portraits des "proscrits". Le 6 août, *La Lumière* annonce la publication de l'ouvrage ²²¹ et, le 8 octobre, Ernest Lacan s'enthousiasme déjà à la vue des premières épreuves qui parviennent à Paris :

"Ils sont photographes et ils sont poètes. Ils ont, pour sentir, la poésie qui est l'intelligence suprême du beau, et ils ont, pour traduire, la photographie qui est la vérité absolue dans la reproduction ²²²."

D'emblée, l'entreprise de la famille Hugo témoigne donc de son originalité par le parti qu'elle prend d'investir le nouveau médium d'une mission inédite, où la force testimoniale de la photographie est utilisée au profit d'une vision poétique au lieu d'être réduite à l'illustration documentaire. Si Lacan s'applique logiquement à l'oblitérer, l'enjeu de ce projet est aussi de conférer à l'expression photographique une dimension politique, en attestant visuellement l'insistance de l'exil, comme éloignement imposé et retourné en revendication d'un écart optique et idéologique. Est-ce en vertu de la subversion qu'un tel message envoyé d'outre-manche introduirait dans le monde policé de l'édition parisienne, ou plus simplement parce que les frais de tirage s'avèrent trop élevés ? Toujours est-il que l'ouvrage ne sera finalement jamais publié. Il ne reste du projet que ces paysages et ces portraits, dont on peut observer la force expressive à travers les quelques albums élaborés pour l'usage privé de la famille. Parmi eux, l'exemplaire de l'édition originale des *Contemplations* appartenant à madame Hugo ²²³ est sans doute celui où le travail d'illustration photographique préfigure le plus nettement ce que l'ouvrage sur Jersey aurait pu démontrer. Dans ce volume, l'espace livresque a été entièrement reconstruit, pour placer

²²¹ L'album est annoncé sous le titre : *Jersey et les îles de la Manche, vers et proses, photographies et dessins*. Vers par Victor Hugo, prose par Auguste Vacquerie, Charles Hugo et François Hugo, photographies par Charles Hugo, dessins par Victor Hugo.

²²² E. Lacan, *La Lumière*, n°41, 8 octobre 1853, p 163.

²²³ Cet exemplaire est actuellement conservé au musée de la Maison de Victor Hugo à Paris, où il peut être consulté (cote C CON 1856/3 R).

en regard de certains poèmes des portraits de Victor Hugo. Ayant lui-même présidé à leur orchestration ²²⁴, le poète y délaisse tous les stéréotypes qui dominent alors la pratique d'atelier, au profit d'une représentation chargée de signifiante métaphorique. Décors, cadrages, attitudes et contrastes excèdent volontairement les normes figuratives, pour forger l'image du créateur romantique, visionnaire et maudit, plongé dans le défi d'une relation fusionnelle avec les éléments les plus hostiles. Mais plus encore que l'effigie symbolique du poète, c'est la tension mystique de la contemplation qui cherche à se dire dans ces clairs-obscur de ciel et de rocs, ces vestiges de tempêtes et de temps, cette lumière farouche d'un regard visionnaire. Car si "ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort" ²²⁵, les photographies qui l'illustrent doivent être vues comme autant de *bouches d'ombre*, traces visibles d'une présence occulte qui transcende l'existence brisée par la perte de Léopoldine. Loin de redoubler l'apparence d'une réalité prosaïque, les images sont chargées de métaphores, pour que l'invisible advienne dans l'espace optique des pages. Fragments d'un monde hanté par l'absence, elles enrachent la parole poétique dans le lieu d'un exil absolu, là où "les hommes, la mer, la terre, le ciel ne sont plus que les signes d'autre chose" ²²⁶. L'interaction des textes et des illustrations ne fonctionne donc pas sur le mode de la paraphrase, mais sur celui de l'apparition médiumnique, où l'au-delà s'incarne dans une vision : incarnation des mots "au bord de l'infini" dans une image hiératique où la figure du mage s'amalgame telle un fossile au rocher des proscrits ; incarnation des paroles prononcées par le spectre, dans un détail de la main du poète, où le cadrage actualise l'insondable disparition fantômale du sujet ; incarnation, enfin, de l'espacement même de la mort, dans une reproduction d'un portrait de Léopoldine cerné de noir, où le redoublement iconique des cadres atteste l'irréparable fracture du

²²⁴ S'il ne tient sans doute jamais l'appareil, Hugo règle cependant les éclairages et les mises en scène, et va même jusqu'à signer certaines épreuves.

²²⁵ V. Hugo, préface aux *Contemplations* (1856), Gallimard, collection "Poésie", 1973, p 27.

²²⁶ M.-P. Fouchet, *Victor Hugo imagier de l'ombre*, Actes Sud, 1985, p 17.

temps ²²⁷. Ainsi redéfini comme passage de l'invisible au visible, le médium photographique acquiert une dimension nouvelle, où se lit sa prédestination pour l'œuvre d'un homme qui non seulement regarde mais se sent mystérieusement regardé ²²⁸."

Bien qu'il n'ait pas été diffusé, cet album relève de la même conscience médiologique que le fameux "ceci tuera cela" ²²⁹, par lequel Hugo avait déjà stigmatisé la victoire formelle et symbolique du livre sur la cathédrale. Ayant perçu comment l'invention de l'imprimerie portait en elle-même les germes d'une médiasphère où la raison et l'écrit prendraient la place des croyances et des images, l'auteur de *Notre-Dame de Paris* ne saurait manquer de pressentir qu'un autre déplacement se joue dans l'émergence de la photographie. En introduisant les effets d'absence de l'image argentique dans l'espace palpable de l'imprimé, Hugo préfigure de fait le retour d'une mystique du regard sur la scène même des mots. Et s'il accueille quant à lui la photographie dans le creuset textuel pour fonder une cohésion supérieure, le mage des *Contemplations* n'en amorce pas moins l'éclatement tectonique d'une graphosphère investie par le trouble indiciel de la trace.

S'il est le plus visionnaire, Hugo n'est toutefois pas le seul à ouvrir le médium livresque aux altérations induites par le signe photographique. Dans l'un des derniers ouvrages recourant à la technique des illustrations collées, on observe à cet égard une démarche originale, destinée à trouver de nombreux échos dans l'évolution médiatique à venir. Il s'agit du travail d'illustration effectué en 1883 autour des *Mémoires d'un fou* de Gogol par le poète et photographe Abba Constantin Chapiro ²³⁰, qui présente ainsi son projet :

"Les progrès actuels de la photographie m'ont inspiré l'idée d'employer cet art à l'illustration. Il m'a semblé que

²²⁷ cf. les photographies placées en ouverture du livre "Au bord de l'infini", du poème "un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre" et du livre "Pauca meae".

²²⁸ M.-P. Fouchet, *op. cit.*, p 58.

²²⁹ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, titre du 2ème chapitre du livre V, Gosselin, 1831.

²³⁰ A. C. Chapiro, *Illustrations pour les "Mémoires d'un fou" de N.V. Gogol. Photographies sans retouches d'après l'acteur de Moscou, M. Andréef-Bourlak dans le rôle de Proprietchine*, Saint-Petersbourg, 1883.

si l'on pouvait reproduire photographiquement les moments les plus caractéristiques dans le rôle d'un acteur de génie jouant *Hamlet* par exemple, nous aurions de la grande œuvre de Shakespeare des illustrations aussi rapprochées que possible de la perfection. Et cela peut se faire non seulement pour les représentations dramatiques, mais aussi pour les héros de roman qu'un grand artiste peut aussi incarner ²³¹."

L'image photographique est ici convoquée dans l'environnement textuel pour dramatiser l'expression verbale, en la soumettant au découpage d'une gestuelle et d'un angle scéniques. Fragmentant le texte original en une série de plans et de tirades, l'illustration modifie la nature même du message écrit, pour l'attirer vers une scansion non seulement visuelle, mais aussi vocale. Cette incursion du corps et de la voix dans le continuum diégétique esquisse une mise en pièces du déroulement scripturaire, qui trouvera son achèvement dans le roman-photo comme dans l'adaptation cinématographique. La démarche de Chapiro ouvre en effet la voie d'une nouvelle forme d'écriture, où l'image préside au rythme même des textes pour imposer la loi de l'instantané et couper court à cette polysémie qui se nourrit du miroitement durable des mots.

A partir de 1880, l'éclatement de la linéarité textuelle inauguré par Chapiro se généralise sous l'impulsion des perfectionnements techniques de l'impression. La mise au point de la similitravure, qui consiste à décomposer l'image à travers une trame, autorise la reproduction typographique des demi-teintes, autrement dit l'impression simultanée des caractères et de l'illustration. N'étant plus contraints d'occuper une page séparée, comme l'imposaient encore la lithographie de Poitevin ou la photoglyptie de Woodbury ²³², les clichés peuvent alors investir librement l'espace même de la lettre, pour le soumettre au morcellement d'une nouvelle logique optique. La presse est la première à enregistrer cette mutation, en témoignant étape par étape de l'irrésistible

²³¹ *Ibidem*, p IV de la préface.

²³² Dans la lithographie, mise au point en 1855, l'image photographique est reproduite sur une matrice en pierre. La photoglyptie, inventée en 1864, consiste pour sa part à opérer une succession de transferts pour obtenir à partir d'un négatif un moule en plomb, nécessitant une presse spéciale pour l'impression finale de l'image.

ascension des images sur les textes. Entre 1853 et 1856, *La Lumière* publie les premiers essais d'impression en relief réalisés par Firmin Gillot, Charles Nègre et Edouard Baldus. En 1870, William Leggo imprime des images tramées sur la couverture du *Canadian Illustrated News*. En 1880, Horgan reproduit une photographie en fac-similé dans le *Daily Graphic*. Et en 1883, Georg Meisenbach procède à la première impression d'une image sur papier journal dans l'*Illustrirte Zeitung*. A partir de cette date, l'emprise de la photographie sur l'ensemble des périodiques ne cesse d'augmenter, au rythme même d'une inflation qui déstabilise progressivement l'équilibre du livre et de la presse.

Le développement quantitatif et qualitatif des journaux et des revues remet en effet en cause l'hégémonie du modèle livresque, en favorisant l'émergence d'un nouvel environnement scripturaire ouvert sur la perspective d'une communication visuelle. Depuis longtemps déjà, le journalisme revenait régulièrement hanter l'œuvre littéraire, comme la menace d'une décadence triviale de l'écriture. Cette hantise d'un nouveau *ceci tuera cela* est donc exacerbée par l'explosion médiatique du journal, qui installe à la fin du siècle "une atmosphère de crise, de "déstabilisation" de la forme-Livre par le périodique ²³³." L'enjeu de ce rapport de force est d'autant plus capital qu'il ne concerne pas seulement les parts de marché que s'octroient respectivement le journal et le volume, mais aussi la concurrence entre deux modes d'écriture et de lecture. La mutation du champ de l'imprimé favorise en effet l'émergence simultanée d'une nouvelle esthétique et d'une nouvelle forme de consommation des textes. L'augmentation considérable de la demande à l'égard de la littérature en périodique témoigne de cette interaction par laquelle la presse impose progressivement ses normes à l'écriture, tout en générant une surproduction éditoriale fatale à l'autorité du livre. Pendant que se multiplient dans l'espace journalistique romans-feuilletons, chroniques, récits de voyage, contes inédits et autres nouvelles, l'édition subit de son côté l'engorgement d'une littérature de

²³³ M. Angenot, "Ceci tuera cela, ou : la chose imprimée tuera le livre", *Romantisme*, n°44, 1984, p 85 (on trouvera dans cet article d'intéressantes statistiques sur la situation éditoriale du livre et du périodique en 1889).

masse, qui cherche dans le livre davantage une légitimité qu'un vecteur de diffusion.

C'est cette restructuration des réseaux de l'imprimé qui conduit la photographie à investir le champ de la littérature populaire, au moment même où s'effectue la percée définitive du nouveau médium dans les magazines et les quotidiens. Si les représentants de l'élitisme littéraire refusent dans leur grande majorité de recourir à l'illustration photographique, précisément parce qu'elle relève à leurs yeux de cette prostitution du livre envers le périodique, les adeptes du roman-feuilleton l'adoptent en revanche avec enthousiasme. L'enquête sur le roman illustré par la photographie menée en 1898 par le *Mercure de France*²³⁴ témoigne de cette fracture dont l'édition photographique ne se départira jamais totalement. Qu'ils soient favorables ou hostiles au procédé, les auteurs interrogés par André Ibels s'accordent en effet pour n'envisager la légitimité de l'illustration photographique que dans le cadre de la littérature populaire. S'ils tentent de justifier cette restriction du nouveau médium aux couches "inférieures" de l'écriture en invoquant l'incompatibilité naturelle du documentaire et de l'imaginaire, leur propos relèvent aussi d'une stratégie visant à radicaliser les scissions qui traversent déjà le champ littéraire, pour empêcher une implosion généralisée de l'imprimé. Jusqu'au début du XX^e siècle, la photographie se voit ainsi confinée dans le monde limpide et naïf d'une prose légère, où sont soigneusement endigués ses effets pervers. Composée de "scènes jouées dans des décors à la Méliès ou en plein air"²³⁵, les nombreuses illustrations des romans de Pierre Loti, de Gyp ou d'Alphonse Daudet²³⁶ semblent alors répondre au besoin d'accréditer le caractère inoffensif des images photographiques. Pourtant, le succès de

²³⁴ A. Ibels, "Enquête sur le roman illustré par la photographie", *Mercure de France*, n°97, janvier 1898, pp 97 à 115.

²³⁵ A. Jakovsky, "Les premiers livres illustrés par la photographie d'après nature", *Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique "Le Vieux Papier"*, tome XIX, 1946-1949, Auxerre, Imprimerie moderne, p 302.

²³⁶ cf. notamment P. Loti, *Les trois dames de la Kasbah, illustré en phototypie d'après des photographies directes prises à Alger par Gervais-Courtellement*, Calmann-Lévy, 1896 ; Gyp, *Tototte, illustré de cent photographies d'après nature* par Paul Sesceau, Nilsson/Lamm, 1897 ; A. Daudet, *L'Elixir du Révérend Père Gaucher* et *Le Chanoine enlevé par le Diable*, illustrés par Magron, Caen, 1894.

ces publications affectera profondément l'autorité du médium livresque sur cet univers fictionnel dont il prétendait précisément détenir l'exclusivité. De plus en plus fractionné par l'incessante irruption des vignettes, tout un pan de la production imprimée s'apprête à tomber sous la coupe des images, dès que celles-ci auront conquis une liberté de mouvement susceptible d'assumer pleinement l'enjeu du narratif. Plus encore que dans le roman-photo, c'est en effet dans la production audiovisuelle que ses premières tentatives de récit photographique trouveront leur prolongement logique, par un mouvement de désaffection croissante du public à l'égard de tout support écrit. Loin de s'installer durablement dans l'espace optique du livre, l'illustration photographique se contente donc de le traverser pendant quelques années, le temps de préparer une frange non négligeable d'auteurs et de lecteurs à déserrer la scène de l'imprimé.

Parmi tous les vecteurs qui se chargent d'assurer la diffusion du médium photographique, le livre littéraire est donc logiquement celui qui l'accueille avec le plus de réticence, puisqu'il est lui-même l'incarnation de cette économie scripturaire dont la photographie vient contester l'hégémonie. Ayant investi l'ensemble des pratiques sociales tout au long du XIX^{ème} siècle, le paradigme indiciel semble ainsi condamné à s'arrêter sur le seuil d'un ultime sanctuaire, où s'exercerait encore dans toute son intégrité la loi de l'écrit. Pourtant on aurait tort de présumer une telle étanchéité des systèmes symboliques. Si l'émergence d'une nouvelle culture visuelle ne signifie pas la disparition pure et simple de l'écriture, celle-ci n'en est pas moins nécessairement altérée par les déplacements auxquels elle paraît pouvoir résister. "Les écosystèmes s'emboîtent dans la culture comme ils le font dans la nature ; et chaque médiasphère est elle-même l'emboîtement des sphères précédentes, imbriquées les unes dans les autres, avec des parties vivantes et des parties survivantes. Il en résulte des systèmes instables et de plus en plus complexes, au fur et à mesure que se superposent ou

sédimentent, dans d'orageuses coexistences, les générations successives de médias ²³⁷." La faible avancée de l'illustration photographique dans l'espace littéraire ne saurait donc signifier l'absence de toute interaction entre le modèle de la communication écrite et celui de la photographie. Elle témoigne seulement que l'enjeu de cette interaction se situe sur un autre plan, moins manifeste, mais sans doute plus profond. Cette complexité provient non seulement des effets de résistance d'un corps à un autre, mais aussi du caractère profondément paradoxal de ces dispositifs par lesquels l'écriture s'efforce d'assimiler l'altérité au cœur même de son régime sémiotique.

²³⁷ R. Debray, *op. cit.*, p 250.

II. LES MUTATIONS DU SCRIPTURAIRE

PETITE HISTOIRE DE LA GRAPHOSPHERE

Les interactions, conflictuelles ou séductrices, de l'écriture et de la photographie ne sauraient s'appréhender qu'en plaçant le régime de l'imprimé sous le même point de vue médiologique que le dispositif photographique. Or de Jean-Jacques Rousseau à Ferdinand de Saussure, l'écrit s'est vu confiné dans une fonction instrumentale et secondaire de supplément, de représentation ou d'avilissement d'une parole conçue comme immanence de la pensée et comme essence d'un Logos désincarné. Désignée "comme médiation de médiation et chute dans l'extériorité du sens" ²³⁸, l'écriture s'est élaborée sur la négation de sa propre différence, parce qu'elle affectait la continuité d'une logosphère où le monde sensible n'est qu'un reflet de l'invisible, *grand livre de la nature* écrit par un Verbe transcendant. C'est sans doute le propre de tout médium de se donner une "structure auto-raturante" ²³⁹, pour s'assurer une plus grande efficacité sur l'environnement qu'il conditionne. A ce titre, l'imprimé ne dissimule pas moins l'empire de sa matérialité sur les messages qu'il publie que l'image photographique ou le canal télévisuel. L'illusion de la transparence livresque se devait pourtant d'être démasquée, parce que le propre de l'économie scripturaire est précisément d'impliquer la distance d'un niveau *méta*, où l'écriture peut elle-même s'objectiver et saisir sa propre médiation. Mais pour s'exercer, cette distance exigeait aussi le recul déclenché par la déperdition de l'emprise graphique sur les mentalités. Inauguré par Mallarmé, l'avènement du livre comme (mi)lieu signale nécessairement la crise de

²³⁸ J. Derrida, *op. cit.*, p 24.

²³⁹ D. Bounoux, *op. cit.*, p 23.

son modèle architectural et symbolique. Depuis l'archéologie de l'imprimerie entreprise par Lucien Febvre ²⁴⁰, jusqu'aux topographies de la page proposées par Roger Laufer ²⁴², l'urgence d'une mutation devait dès lors pousser la graphosphère à se dévoiler dans son histoire, dans son espace et dans ses stratégies. Ainsi restituée aux mouvements de son armature typographique, l'écriture pouvait désormais entrer dans le jeu des rapports de force et de contamination de la dynamique médiologique.

1.1. Armatures scripturaires

le ferment

Il est fréquent de traduire la révolution de l'imprimé par une mutation mécaniste et quantitative, prenant seulement en compte la multiplication des textes qu'elle introduit par rapport à la période du manuscrit. Or "l'effet initial de l'imprimerie n'est pas celui d'une diffusion accrue d'exemplaires identiques d'un même texte mis ainsi dans beaucoup de mains sinon dans toutes, avec l'éventuelle rupture qualitative qu'induirait cette expansion soudaine ; il est d'abord et surtout la transformation même de l'éthique de la lecture et de l'écriture, avec des retombées jusque dans la théorie du langage, qu'imposa la simple existence d'un nouveau support et d'une nouvelle technique. Le modèle du livre imprimé ou de l'écriture artificielle — l'imprimerie fut dite, à ses débuts,

²⁴⁰ cf. L. Febvre et H.-J. Martin, *L'Apparition du livre*, Editions Albin Michel, 1958, collection "L'Évolution de l'humanité", 1971.

²⁴¹ cf. L. Febvre et H.-J. Martin, *L'Apparition du livre*, Editions Albin Michel, 1958, collection "L'Évolution de l'humanité", 1971.

²⁴² cf. R. Laufer, "L'Esprit de la lettre", *Débat*, n°22, 1982 ; "L'Espace graphique", *Romantisme*, n°43, 1984 ; "L'accès au contenu du livre", *Littérales*, n°2, 1987 ; "De la page à l'écran", *Littérales*, n°3, 1988.

ars artificialiter scribendi —, se substitue au modèle du manuscrit et de la copie dans la pratique du texte, dès avant qu'une large dissémination de l'imprimé porte à conséquence ²⁴³." Si la technique de l'impression affecte la structure même de l'écrit, c'est en effet parce qu'elle contraint le texte à passer non seulement *sous* une presse, mais aussi *dans* une nouvelle matière. Là où le parchemin assignait une limite biologique à l'écriture, le support végétal "fait sauter la cloison animale et délivre la production de pensée des cycles courts de la reproduction du vivant ²⁴⁴." C'est dans cette altération du corps même de l'écrit que se produit le premier déplacement, tant économique que symbolique, vers une autre génération textuelle. Coupée des rythmes vitaux de la peau, la page perd la rareté qui lui donnait son prix, son caractère confidentiel et sa densité. Passant du palimpseste à la surface égale du papier chiffon, le texte est désormais soumis aux lois de l'accessibilité : sa fabrication revient moins cher, sa propagation s'accélère et sa lisibilité se normalise.

La rationalisation de l'écrit est d'autant plus nécessaire qu'il se sépare aussi de la main du copiste pour se fondre dans le plomb typographique. Si les premiers incunables imitent délibérément la souplesse cursive de la calligraphie, l'exigence d'une organisation simplifiée de la casse ne tarde pas à entraîner la suppression des ligatures entre les lettres, la traduction des abréviations, et la justification du pavé textuel. Parallèlement, s'élaborent des traités d'orthographe, de grammaire et de ponctuation, pour fixer les flottements d'une langue encore polymorphe dans le carcan du bloc et du type. Les particularités régionales sont écartées, les signes diacritiques sont codifiés, l'alphabet est renouvelé : la parole est peu à peu soumise aux règles d'une *scripturation* ²⁴⁵.

La structure même du discours est modifiée par l'émergence de nouveaux dispositifs organisationnels. Aspirant à toujours plus de clarté, les imprimeurs introduisent le principe de la division en chapitres, puis

²⁴³ A. Compagnon, *La Seconde main*, Editions du Seuil, 1979, p 245-246.

²⁴⁴ R. Debray, *op. cit.*, p 200.

²⁴⁵ R. Laufer propose ce remplacer ce terme à celui de "ponctuation", pour abolir toute référence à l'oralité (cf. "De la page à l'écran", *op. cit.*, p 123, et "L'espace graphique", *op. cit.*, p 66).

celui de la pagination, de la page de titre et de la table des matières. Le texte se plie ainsi aux normes d'une armature optique, dont l'enjeu est d'immobiliser le livre non seulement dans un *état civil* ²⁴⁶, mais aussi dans une nouvelle énonciation. En serré dans la clôture d'une reliure, le texte se referme comme un volume ; étiqueté par un titre, qui remplace la contiguïté des amorces *in medias res* par la distance d'une représentation, il s'objective dans un nom propre ; enfin, encadré par la double emblématique d'un espace tabulaire et d'une page armoriée, il donne lui-même à voir sa propre structure. Ainsi s'opère "la substitution au *modèle linéaire* du texte, essentiellement oral, d'un *modèle spatial*, le livre ²⁴⁷." Désormais, c'est dans l'équilibre des marges, dans le pas cadencé des feuillets et dans la hiérarchie des parcours que la pensée se forme et s'écrit.

Le régime des discours rapportés atteste ce déplacement fondamental de l'homogénéité textuelle vers une ségrégation des plans énonciatifs. "Ce n'est qu'avec l'imprimerie (...) que la citation acquiert son sens propre, moderne, pluriel, plénier, et qu'elle définit une catégorie spécifique dans la pratique du texte. (...) Les indicateurs typographiques de la répétition, les guillemets et l'italique, assurent une fonction capitale (...). Ils abolissent l'“indifférence” à la variété des discours où Condorcet voyait un obstacle à la connaissance avant l'imprimerie ; ils séparent deux ou plusieurs niveaux dans le discours, un langage-objet et un métalangage, ou la langue enseignée et la langue enseignante ²⁴⁸."

Inaugurée au XVI^{ème} siècle, cette entreprise de régulation discursive se radicalise dans la *périgraphie* du livre classique, qu'Antoine Compagnon décrit comme un dispositif d'autogestion, abolissant l'extériorité des instances chargées d'autoriser la pensée de l'écrivain. En même temps que le sujet cartésien fonde la recevabilité de son discours sur sa cohérence interne, et non plus sur sa conformité avec un texte antérieur, le livre durcit sa propre armature graphique et conceptuelle :

²⁴⁶ L. Febvre, cité par H.-J. Martin, in "Pour une histoire de la lecture", *Débat*, n°22, 1982, p 171.

²⁴⁷ A. Compagnon, *op. cit.*, p 251.

²⁴⁸ *Ibidem*, p 247-248.

"le texte fait corps, il se ramasse, il se ferme sur lui-même, comme une ville fortifiée par Vauban, sans banlieue ni faubourg. C'est un volume cerné, circonscrit par des limites stables, qui empêchent les débordements, c'est un espace en équilibre, clos sur des frontières et des instances d'énonciation bien découpées ²⁴⁹." Bibliographies, tables, préfaces, avant-propos, appendices, annexes et notes en bas de page fixent désormais l'écrit dans l'enceinte d'un hors-texte qui fait déjà partie du texte, et que l'auteur comme le lecteur doivent traverser, avant d'atteindre le fil cursif de l'écriture. Sous cette surveillance périgraphique, la pensée doit dès lors renoncer à toute errance ou immanence, pour ne plus s'exercer qu'à travers le détachement d'une distance critique. C'est cette désignation du livre comme matrice même de la raison que vient renouveler l'avènement de l'Encyclopédie au siècle suivant. Fondée sur un système infini de renvois d'un article à un autre, d'une notice à une planche, ou d'un texte à une table, l'imprimé accède à l'autonomie absolue. Composé de parcours multiples, il enferme le savoir, moins parce qu'il en révélerait la parole unifiée, que parce qu'il contraint le lecteur à exercer lui-même le jeu des preuves et des réfutations, en circulant dans les réseaux de son édifice.

Progressivement, les contraintes techniques de l'imprimerie imposent la nécessité "de traduire, d'annoter, d'éditer. Donc de vérifier, confronter, réfuter. Séparer l'interpolation de la variante, l'attesté du douteux. Relire. Comparer. Et d'abord "composer" ; c'est-à-dire décomposer, mot à mot, lettre à lettre ²⁵⁰." De l'humanisme des Réformés jusqu'aux Lumières des philosophes, le livre fermente ainsi la structure analytique de la culture écrite, où langue et pensée se tiennent dans le trajet d'une *différence*. Désormais, toute immédiateté est suspecte à la raison critique, qui exige l'altérité du droit par rapport aux faits, comme celle du signifiant par rapport au signifié. La vérité ne s'énonce plus dans le souffle d'une révélation, mais dans l'espace dialogique des principes et des lois, elle ne traverse plus le corps habité, mais se dépose dans le volume codifié.

²⁴⁹ *Ibidem*, p 328.

²⁵⁰ R. Debray, *op. cit.*, p 205.

la conquista

Si l'instauration de l'ordre imprimé ouvre un nouveau lieu de liberté, en exigeant que l'autorité des textes ou des Etats se légitime dans l'icibas du livre ou de la République, elle n'en implique pas moins, en même temps, une logique de persécution et d'exclusion. Comme toute révolution médiologique, l'avènement de l'écriture typographique a son revers, et ce qu'elle apporte à l'esprit occidental se paye nécessairement par une perte. L'entreprise de scripturation systématique exige en effet d'écarter hors de l'espace public des lois, des langues et des savoirs la densité fusionnelle et retorse du corps et de l'oralité. "Peu à peu abandonnée sur les accotements du progrès, comme un ensemble de "résistances" et de "superstitions" (c'est-à-dire d'excès), quand elle ne devenait pas l'objet visé par la conquista scripturaire"²⁵¹, la culture orale s'est vue retranchée du langage et des pratiques sociales, pendant que le livre cherchait à rationaliser jusqu'à l'incohérence des corps. C'est de cette violence écrite que Michel de Certeau ne cesse de traquer les signes, par une démarche d'autant plus isolée qu'elle menace l'assise de sa propre discipline. L'enjeu de son approche n'est pas en effet d'inverser la hiérarchie de l'écriture et de l'oralité, pour maintenir une coupure qui fonde précisément le mythe scripturaire, mais bien de "supposer que le pluriel est originaire"²⁵². C'est donc dans le travail structurant de la division, et non dans l'utopie d'un ailleurs épargné par la différence, qu'il cherche à saisir le jeu des stratégies d'*intextuation* et celui des tactiques de vocalisation clandestine.

Dans le lieu cartésien de la page, le geste scriptural découpe un cadre et fait table rase des ambiguïtés du monde, pour "compose(r) l'artefact d'un autre monde, non plus reçu mais fabriqué"²⁵³, en vue d'une

²⁵¹ M. de Certeau, *La Fable mystique*, Gallimard, collection "Bibliothèque des Histoires", 1982, p 23.

²⁵² Idem, *L'Invention du quotidien, I : Arts de faire*, Union Générale d'Édition, collection "10/18", p 233.

²⁵³ *Ibidem*, p 236.

efficacité signifiante et sociale. Ayant lui-même perdu sa place comme signe d'une Parole cosmologique unique et vivante, le sujet s'instaure dans l'objectivation du langage et de l'autre, qu'il met à distance pour les mettre en texte et se les approprier. Coupant le fil qui plonge les langues dans la terre, l'écriture les ampute de tout particularisme charnel, pour instaurer l'universalité d'une norme désincarnée. Au privilège de la naissance comme marque d'élection succède alors la maîtrise du langage comme facteur d'appropriation. L'essor du livre génère ainsi de nouveaux clivages, qui se répercutent dans toutes les ramifications de la trame où se tisse la modernité.

Le corps social et individuel n'est pas moins soumis aux règles d'une codification que celui du signe verbal. Systématisant le travail immémorial de fixation d'une loi, la scripturation fait de chaque sujet le degré de première articulation d'un code civil et pénal. Si les livres de droit constituent, avec les traités de grammaire et les ouvrages historiques, l'essentiel de la production imprimée du XVI^{ème} siècle ²⁵⁴, c'est qu'ils expriment la logique même de la conquista scripturaire, qui vise à transcrire la chair en article d'une constitution. "La loi s'écrit sur les corps. (...) Elle les articule en un corpus juridique. Elle en fait son livre. Ces écritures effectuent deux opérations complémentaires : par elles, les êtres vivants sont "mis en texte", mués en signifiants des règles (c'est une intextuation) et, d'autre part, la raison ou le *Logos* d'une société "se fait chair" (c'est une incarnation). (...) Ainsi le texte imprimé renvoie à tout ce qui s'imprime sur notre corps, le marque (au fer rouge) du Nom et de la Loi, l'altère enfin de douleur et/ou de plaisir pour en faire un symbole de l'Autre, un *dit*, un *appelé*, un *nommé*. (...) Car la souffrance d'être écrit par la loi du groupe se double étrangement d'une jouissance, celle d'être reconnu (...), de devenir un mot identifiable et lisible dans une langue sociale, d'être changé en fragment d'un texte anonyme, d'être inscrit dans une symbolique sans propriétaire et sans auteur ²⁵⁵."

²⁵⁴ Sur la production des textes juridiques dans les premiers temps de l'imprimerie, cf. L. Febvre et H.-J. Martin, *L'Apparition du livre*, op. cit., p 391.

²⁵⁵ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p 243-244.

Pourtant, la voix refuse de s'éteindre et l'imaginaire s'insinue dans l'écart même où s'opère la discrimination de l'écriture et du sujet. Altérant la trajectoire du signe articulé, la plénitude des corps revient sans cesse menacer la lisibilité scripturaire, par l'insistance de son absence. Pratiques clandestines, insolites et fragmentaires, des bribes d'oralité affleurent à la surface du texte, pour en désigner la superficialité en même temps qu'elles en brisent la vitre. Sources de désordre, traces indicielles d'une altérité qui ne peut s'énoncer dans la lettre, elles maintiennent une inquiétude latente de l'énonciation, dont le réveil déstabilisera la légitimité de la graphosphère.

En attendant, la conquista scripturaire s'efforce de conjurer les voix passagères dans le carcan scientifique de l'ethnologie, de la psychiatrie, de la pédagogie ou de l'historiographie. Venant seconder les philologues, qui, de leur côté, s'appliquent à rejeter comme non pertinents tout ce qui émane du geste vocal ou corporel au profit des seules unités reproductibles, les discours de l'*hétérologie* visent à convertir en texte tout ce qui relève de la trace. C'est l'entreprise que Michel de Certeau désigne comme élaboration des *fables*, où "la position de l'autre (sauvage, religieux, fou, enfantin ou populaire) n'est pas seulement identifi(ée) à "ce qui parle" (...), mais à une parole qui "ne sait pas" ce qu'elle dit ²⁵⁶." Parce que le corps qui émet sans capitaliser, sans produire, et sans articuler ne saurait proférer une vérité, il est soumis au travail critique de la citation de l'interprétation, donc de l'altération.

Mais, en s'assignant comme mission la transcription de l'ineffable en lisible, l'économie scripturaire déporte dangereusement son assise vers la place vacante de l'autre. Tout en niant l'existence d'un texte antérieur à la coupure symbolique, elle dévoile progressivement le manque qui l'habite, et qui garantit sa vérité interne : "l'écriture s'articule sur un échec (...), comme si le discours se construisait d'être l'effet et l'occultation d'une perte qui est sa condition de possibilité, comme si toutes les conquêtes scripturaires avaient pour sens de faire proliférer des produits qui se substituent à une voix absente, sans jamais parvenir à

²⁵⁶ *Ibidem*, p 271.

la capter, à l'amener dans la place du texte, à la supprimer comme étrangère ²⁵⁷." Loin de dissiper toute "déraison", la graphosphère est ainsi traversée par la faille d'une hétérogénéité, qui empêche les sciences humaines d'atteindre jamais le modèle épistémologique qu'elles se sont donné — et qu'elles ont elles-mêmes transmis aux sciences de la nature. Comme le suggère Carlo Ginsburg ²⁵⁸, cet irréductible écart entre les deux versants de la connaissance moderne dénonce la survivance du paradigme indiciaire au cœur même des disciplines où l'homme cherche à s'écrire. Ne pouvant se départir de leur origine divinatoire, la médecine, l'histoire et la psychanalyse attestent les résistances du corps au travail d'abstraction qu'elles entreprennent, pour se donner finalement comme des "formes de savoir tendanciellement *muettes* ²⁵⁹." Dernière tentative d'écriture des voix, la démarche lacanienne donnera de cette ambiguïté l'expression la plus magistrale et la plus complexe : reconnaissant l'irréductible altérité du symbolique et de l'imaginaire, Lacan pointe l'arrachement par lequel advient le signe discriminant, mais s'efforce de transcrire l'inarticulé en texte, par l'assertion d'un inconscient *structuré comme un langage*. Il incarne ainsi le "souci obsessionnel ou prophylactique d'échapper à l'enfer de la relation (...) en *ponctuant* celle-ci — en la hiérarchisant — au profit d'une observation de métaniveau, barricadée derrière ses postulats (...) symboliques ²⁶⁰." Mais la proximité de l'imaginaire est dangereuse, et "le sol vacille"...

1.2. Crise et apogée du modèle livresque

C'est toutefois dans le texte littéraire, plus que dans celui des sciences humaines, que le paradoxe de l'économie scripturaire sera porté

²⁵⁷ *Ibidem*, p 273 (cf. aussi *L'Absent de l'histoire*, Mame, 1973, p 118 -119).

²⁵⁸ cf. C. Ginsburg, *op. cit.*, pp 148 à 170.

²⁵⁹ *Ibidem*, p 179.

²⁶⁰ D. Bognoux, *op. cit.*, p 184

vers son degré de tension maximale. Par un dernier effort d'appropriation, l'écriture s'engage au XIX^{ème} siècle dans un processus d'ouverture poétique sur le non-dit qui l'habite, pour en même temps renforcer et contester l'autorité du modèle livresque. L'audace de l'entreprise est d'autant plus grande que c'est dans le corps même de la page imprimée que cette expérience des limites vient tenter l'hyperbole d'une scripturation scandaleuse.

scénographies

Vers 1830, une première implosion du système typographique et symbolique fortifié depuis trois siècles s'opère dans le livre romantique. Envahi par l'irruption d'une typographie fantaisiste, l'imaginaire y investit la lettre, pendant que l'illustration échappe elle-même à la périphérie du pavé pour se couler dans le corps des paragraphes. Déterminées par les progrès techniques de l'imprimerie, ces torsions de l'armature classique du livre attestent l'envergure croissante de ses prétentions tout en dénonçant l'arbitraire de ses codifications. Là où doit régner l'ordre spéculaire d'un médium conçu pour reproduire indéfiniment le même texte, les romantiques substituent la théâtralisation d'un espace gestuel et polyphonique. "Depuis 1455, le livre imprimé fonctionne comme *speculum*. Le livre romantique fonctionne comme *theatrum*. (...) Le *speculum* reflète et répète. Il est instrument de réflexion conforme et de flexion (d'un paradigme). Il reproduit la déclinaison d'un modèle original. Le *theatrum* est un lieu vital où s'articule (aléatoirement) un syntagme né de la complémentarité des actants. Le *speculum* pose et propose. Le *theatrum* oppose et impose ²⁶¹." Radicalisant la mutation inaugurée au XVIII^{ème} par la mise en place d'un dispositif d'énonciation du discours direct fondé sur le tiret, l'alinéa et les guillemets ²⁶², le volume s'ouvre à la pluralité des

²⁶¹ A.-M. Bassy, art. cit. p 19.

²⁶² cf. R. Laufer, "L'espace graphique du livre", *op. cit.*, p 65.

voix pour devenir littéralement le théâtre du monde. Sa structure même privilégie la rupture et la syncope sur la continuité optique et logique de l'ordonnance classique des signes. Mis en pièces, le récit se donne à lire dans une scénographie, et non plus dans la hiérarchie d'une composition. Enfin sa reliure et son format échappent eux aussi aux règles d'or de la conformité. L'apparition simultanée du cartonnage industriel et de la production de pâte à papier en continu autorisent en effet la substitution de l'emboîtement au ficelage, et l'altération des proportions de l'édifice livresque.

L'archétype et le comble de cette subversion équivoque est sans nul doute la fameuse *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier ²⁶³. Hanté par le projet de soustraire le livre à la mortalité de sa matière, il rêve d'une textualité désincarnée. Or l'éternité promise par l'imprimerie n'est à ses yeux qu'une répétition d'un même stéréotype, banalisant l'expérience fulgurante de l'écriture. Il faut donc retourner l'exigence d'immortalité en une revendication d'un livre unique et non reproductible, identifié au pur accident de sa forme. C'est cette expérience des limites que tente l'*Histoire du roi de Bohême*, véritable *exercice de style* optique, fracturant de toute part l'armature scripturaire. Absorbant page de titre, table des matières, placard publicitaire et approbation éditoriale, la fiction exhibe le bégaiement structurel du livre et du récit. La page elle-même est désarticulée, par l'impression diagonale ou inversée des lettres, et par l'image, qui fractionne le texte ou le redouble inutilement ²⁶⁴. Dérision, irruption et répétition démantèlent ainsi le modèle livresque, pour tenter d'écrire contre le livre, un livre absolu parce qu'impossible.

²⁶³ Ch. Nodier, *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Delangle, 1830, reprint Editions d'Aujourd'hui, collection "Les Introuvables", 1980.

²⁶⁴ cf. respectivement les chapitres "Déclaration", "Récapitulation", "Exhibition", "Approbation", "Annotation", "Distraction", "Convention", "Position".

une inquiétude dans le temple

Si une austère réaction bibliophile tente de remettre l'imprimé au pas dans les années 1870, la crise du modèle livresque n'en est pas moins amorcée, lorsque Mallarmé vient lui porter l'ultime hommage d'une exécution capitale. "Tapisserie de Pénélope" ²⁶⁵, l'œuvre mallarméenne fait et défait le rêve d'un Livre majeur, qui n'advient que par la tension de l'écriture vers son absence. Abattant peu à peu tous les piliers de l'architecture scripturaire, Mallarmé les redresse pour construire un temple inédit, où *tout l'univers aboutit*. Première instance à subir le procès d'une dissémination, le sujet est contraint de traverser le non-lieu des métamorphoses : tour à tour effacé derrière un producteur anonyme, aboli dans l'expérience aliénante de la mort, ou engendré par le texte qui l'écrit, il se pluralise, se dissipe et revient dans la discontinuité d'un battement qui dit la faille de toute scripturation. "Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur" ²⁶⁶, le livre n'est plus le lieu d'avènement d'un auteur, mais son tombeau. Sur la page de titre, son nom laisse la place au silence d'une épitaphe, et sa diction s'exténue dans le blanc insistant du papier.

Ayant déserté le volume, le sujet laisse dès lors l'initiative au processus infini de la signifiante, où le sens se brouille à force de se délier. Pivot d'intelligibilité, la syntaxe se désarticule, pour donner à voir le travail de sa structuration dans un phrasé qui excède les limites mêmes de la page. Les mots s'agglomèrent en assertions sans prédicat, comme des fragments subordonnés à une principale toujours manquante, dont le blanc vient rappeler l'insistante impossibilité. A la surface du texte, tous les niveaux s'écrasent et s'entrechoquent, dans une incessante contestation de l'ordonnance étagée du régime scripturaire. Le livre se déporte ainsi de son propre modèle, pour regarder vers cet autre forme de l'imprimé qu'est le journal :

²⁶⁵ St. Mallarmé, lettre à T. Duret, 10 novembre 1886, cité in *Ecrits sur le livre*, choix de textes, Editions de l'Eclat, 1985, p 87.

²⁶⁶ Idem, "Le Tombeau d'Edgar Poe" (1876), *Œuvres complètes*, Editions Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, p 70.

"Tout ce que trouva l'imprimerie se résume, sous le nom de Presse, jusqu'ici, élémentairement, dans le journal : la feuille à même, comme elle a reçu empreinte, montrant au premier degré, la coulée brute d'un texte. (...) Journal, la feuille étalée, pleine, emprunte à l'impression un résultat indu, de simple maculature ²⁶⁷."

Surface maculée, la page exhibe le travail de nivellement des intertextes ²⁶⁸, sans en aplanir l'incohérence. Portant la trace de la machine qui l'écrase comme celle des voix qui le traversent, l'écrit n'est plus le lieu d'une gestion, mais celui d'un texte symptômal. De l'accès au symbolique, il ne retient que l'incertitude d'une trajectoire, en saisissant l'écriture au moment même où elle s'efforce d'articuler l'énergie d'une *chora sémiotique* ²⁶⁹. Travail incessant de la réduction des pulsions en signes, structure et mobilité s'affrontent en "abrupts jeux d'aile" ²⁷⁰, entre l'excès fusionnel et l'austérité d'une *dispositio* rhétorique, comme le buvard d'une maculature.

S'il intériorise la menace matérielle, économique et symbolique que représente en cette fin du XIX^{ème} siècle l'accession du périodique au statut de "forme *dominante* du discours imprimé" ²⁷¹, le livre mallarméen ne renonce pas pour autant aux prérogatives de son volume. La périgraphie n'est en effet disséminée que pour établir une ordonnance supérieure, celle, harmonique, d'une partition :

"L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe,

²⁶⁷ Idem, *Divagations*, "Quant au Livre" (1897), *Œuvres complètes*, p 379-380.

²⁶⁸ Sur la maculature et le nivellement, cf. A. Compagnon, *op. cit.*, pp 386 à 392.

²⁶⁹ J. Kristeva, *op. cit.*, p 23.

²⁷⁰ St. Mallarmé, *Divagations*, "Quant au Livre", *Œuvres complètes*, p 386.

²⁷¹ M. Angenot, art. cité, p 83.

par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition ²⁷²."

Dans une équivoque "transition de sonorités aux tissus" ²⁷³, l'oralité cherche à *dispenser la mesure sans la transgresser*. Loin de perdre sa justification, la typographie prétend conduire l'orchestration des signes, en indexant par ses corps, ses graisses et ses altitudes la portée de l'émission. Mais la jouissance rythmique des voix ne cesse de menacer cet équilibre, par l'éclatement répété du texte directeur. Car la linéarité discursive n'est pas seulement distendue, mais radicalement pervertie : les axes obliques de la page, repères cartésiens du sens de la lecture, se rencontrent, s'enchevêtrent et se coupent, en un "point fragile où se joignent le plein narratif et le vide prosodique, l'inférence du conte et le calcul du vers, stature et ombre ²⁷⁴."

Il ne reste plus, dès lors, qu'à réitérer la suprématie du "repliement vierge du livre" ²⁷⁵, pour retenir le désordre simultané qui s'exerce à la surface des pages. Car "le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée, grande, un indice, quasi religieux ²⁷⁶." C'est dans le pli que se retire l'essence du Livre, "format sacré" ²⁷⁷ qui se referme sur l'ouverture vocale des rythmes, pour renouer la pluralité dans un mystère unique. Ainsi clos sur lui-même, le livre peut embrasser l'univers, il est la totalité.

Mais parce qu'il est le point focal d'un désir mystique, le pli s'ouvre sur le "gouffre central d'une spirituelle impossibilité ²⁷⁸." Ultime acte de foi dans le mythe scripturaire, le Livre mallarméen se retire dans l'absence qui est celle des dieux manquants. Par son mouvement

²⁷² St. Mallarmé, préface à "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1897), *Œuvres complètes*, p 455.

²⁷³ Idem, *Divagations*, "Crayonné au théâtre", *Œuvres complètes*, p 308.

²⁷⁴ J.-P. Faye, "L'Entre-croisement", in *Le Coup de dés*, édité par Mitsou Ronat, Editions Change errant / d'atelier, s.d., p 16.

²⁷⁵ St. Mallarmé, *Divagations*, "Quant au Livre", *Œuvres complètes*, p 381.

²⁷⁶ *Ibidem*, p 379.

²⁷⁷ *Ibidem*, p 377.

²⁷⁸ *Ibidem*, "Crayonné au théâtre", *Œuvres complètes*, p 333.

hyperbolique, le modèle livresque parvient ainsi au point de rupture, où son assurance se brise :

"La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale.

Qui accorde à cette fonction une place ou la première, reconnaît, là, le fait d'actualité : on assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements ; mais, hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure ²⁷⁹."

Si cette crise est plus insidieuse que les *bouleversements* d'une révolution, elle en a néanmoins la même ampleur, car dans cette *déchirure*, c'est tout l'édifice de la culture écrite qui se lézarde. Espace révélateur et vacant, déchiré par le hasard qu'il cherche à coudre entre ses pages, le Livre, désormais, n'existe plus que dans la seule profération de son propre lieu :

"RIEN

de la mémorable crise

ou se fût

l'événement accompli en vue de tout résultat nul

humain

N'AURA EU LIEU

une élévation ordinaire vers l'absence

QUE LE LIEU

inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide

abruptement qui sinon

par son mensonge

eût fondé

la perte ²⁸⁰."

²⁷⁹ *Ibidem*, "Crise de Vers", *Œuvres complètes*, p 360.

²⁸⁰ *Idem*, "Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard", *Œuvres complètes*, p 474-475.

Construite sur la discrimination des énergies indicielles, l'armature scripturaire s'est tour à tour efforcée de les distancer, de les ordonner et de les orchestrer. S'ouvrant de plus en plus sur les pulsions vocales et corporelles qu'elle devait à l'origine exclure, l'écriture finit par contester la légitimité de son propre lieu, dans l'attente d'une mutation plus décisive. Le modèle livresque parvient ainsi au seuil du XX^{ème} siècle profondément altéré par la pression d'un paradigme indiciaire, qui dénonce en même temps la structure critique de la raison et la finitude de l'imprimé. L'irruption de la photographie dans l'espace social et mental ne peut dès lors qu'interpeller une graphosphère en crise, par l'innovation fondamentale de son système sémiotique, psychique et culturel.

PHOTO GRAPHIES

Si la déstabilisation du livre se place dans un premier temps sous le signe d'une irruption des *voix* dans le texte, c'est parce que l'oralité s'oppose au système de l'écrit, non comme un autre langage, mais comme une source d'énergies qui mettent en question le principe même d'une armature signifiante. Domestiqué par cinq siècles de construction optique, l'univers des images semble quant à lui relever des mêmes prétentions de maîtrise et d'articulation que celle qui régissent l'économie scripturaire. La vision, structurée par les règles mathématiques et symboliques d'une projection univoque et centrale, renforce alors davantage l'assise du sujet parlant qu'elle ne la menace. Comme on l'a vu, l'apparition de la photographie est elle-même interprétée dans la logique d'une appropriation positiviste du monde objectif, par une société dont l'industrialisation accentue l'exclusion de l'imaginaire au profit d'un rationalisme opératoire. Mais, à travers les dérives de ses usages scientifiques et privés, le nouveau médium laisse pressentir dès la fin du XIX^{ème} siècle son pouvoir d'attenter à l'ordre établi par la graphosphère. Au terme des expériences limites menées aux confins de la scripturation, l'écriture est elle-même d'autant plus disposée à s'ouvrir aux impulsions d'une autre altérité, qu'elle semble avoir parcouru tout l'espace possible qui la séparait de la voix. De fait, après l'avoir violemment rejeté, un nombre croissant de textes littéraires vont se porter à la rencontre de la photographie, pour tenter d'assimiler ce qui, en elle, contredit précisément les lois scripturaires où ils ne sauraient plus se reconnaître aveuglément. Répercutant l'emprise croissante d'une nouvelle forme de communication sur les pratiques sociales, l'interaction du photonique et du graphique tentera dès lors d'articuler un lieu de dialogue entre deux modèles culturels, pour

explorer leur antinomie comme pour tracer la voie d'une interpénétration dynamique.

2.1. L'ombre et la révélation

Si la photographie s'est vue confinée pendant tout le XIX^{ème} siècle dans une fonction d'attestation, c'est moins, comme l'avait pressenti Baudelaire, pour bouleverser d'anciennes mythologies que pour répondre "à un *besoin de croire* (...) dans la Réalité. (...) Cette croyance a pour cause une *peur* du phénomène, de l'apparence et de l'imaginaire, mieux de l'inconscient. Cette croyance est un illusoire bouclier réactif contre le fantasme ²⁸¹." Seule une acceptation de l'ombre fantasmatique du monde et du sujet peut donc modifier la réception réaliste de la photographie, pour la rendre à son altérité. Parce qu'ils cherchent à déjouer les mensonges d'un univers qui n'est qu'une dénégarion des lois structurantes du désir, les surréalistes ne peuvent manquer de percevoir cette nécessité d'inverser l'image photographique, pour l'envisager comme un dispositif de révélation dénonçant la fiction du rationnel en révélant l'existence d'une surréalité.

l'automatisme

Dans l'élan suscité par l'émergence simultanée des sciences du langage, du social et de l'inconscient au lendemain de la première guerre mondiale, le surréalisme se pose d'emblée comme projet de connaissance d'une réalité travaillée par des forces insoupçonnées, c'est-à-dire comme entreprise de déstabilisation des institutions qui visent à

²⁸¹ Fr. Soulages, *op. cit.*, p 172-173.

les dissimuler. Cherchant à défaire le nœud des censures pour renouer l'homme avec sa vérité cachée, le mouvement se focalise vers le concept d'automatisme, en un geste de table rase qui retourne la métaphore rationaliste du monde machine contre ses propres fondements. C'est sur la négation même de l'antinomie qui sépare l'automate et l'expressif, qu'André Breton formule en 1924 le principe destiné à présider pendant plusieurs années aux expériences surréalistes :

"Surréalisme : automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ²⁸²."

Ainsi défini, le surréalisme se positionne dans la double assertion d'une rupture et d'une continuité. Dissociant pensée et raison, il transgresse le modèle établi depuis cinq siècles sur leur identification, mais maintient l'axiome d'une *pensée* antérieure à toute formulation. Abattant les frontières entre l'écrit, l'oral et l'optique, il bouleverse un système fondé sur la discrimination du langage et des voix, mais reconduit la foi en une transparence des signifiants. Réitérant la certitude d'une "présence à soi dans le cogito sensible" ²⁸³, il postule une plénitude du sujet, mais l'expulse du lieu de la conscience.

Si l'on a souvent privilégié ce seul déplacement, pour en faire la marque d'une affiliation des surréalistes aux théories freudiennes, c'est sans doute pour dissimuler une transgression plus radicale, affectant la base d'une économie scripturaire dont les exégèses les plus perspicaces ne pouvaient elles-mêmes se départir. Breton ne s'inspire en effet de Freud que pour s'engouffrer dans la brèche ouverte par la scission de la conscience et de l'inconscient, en ignorant le postulat d'une insurmontable division qui conduit le fondateur de la psychanalyse à faire du refoulement le pivot central du fonctionnement psychique.

²⁸² A. Breton, *Manifestes du surréalisme* (1924), Gallimard, collection "Folio Essais", 1985, p 36.

²⁸³ J. Derrida, *op. cit.*, p 29.

"Breton ne met pas en cause l'unité du moi (...). La possibilité d'illuminer la "zone interdite", "la région où s'érige le désir" réduit la censure psychique à des censures culturelles et sociales. (Il) n'envisage que des interdits et non le refoulement comme facteur constitutif de la personnalité dans la confrontation du moi et du non-moi (...). Or l'inconscient selon Freud n'est jamais directement connu par "exploration" ou "dévoilement", mais induit de l'interprétation de certains symptômes (...) : Freud conçoit un système dichotomique — et articule à la jonction de ces deux composantes le processus nécessaire du refoulement. Breton imagine des "zones" plus ou moins profondes, un passage graduel de la lumière à l'ombre ²⁸⁴." Aux yeux d'une critique dévouée au mythe scripturaire, cette position est d'autant plus intenable qu'elle néglige l'injonction de "ne pas penser séparément le sujet et l'écriture ²⁸⁵." Elle insiste donc sur l'inévitable échec d'une telle entreprise, pour ramener finalement le surréalisme dans le cadre d'une pratique textuelle en affirmant que "le vrai problème de l'écriture automatique n'est pas l'automatisme, mais l'écriture ²⁸⁶."

Or, c'est ignorer le sens des expériences surréalistes que d'oblitérer l'importance du pari sur lequel elles reposent, pour n'en retenir que l'épreuve involontaire d'une *différence* immanente au sujet parlant. Toute la portée du geste inauguré par *Les champs magnétiques* réside en effet dans cette aspiration à faire passer dans l'imprimé un livre intérieur, hors de toute référence au modèle imposé par la conquista scripturaire. Plus proche des mystiques ²⁸⁷ que du mouvement dadaïste, le surréalisme désire capter "ce qui *reste* de la parole" ²⁸⁸, dans une graphosphère dont le paradigme symbolique s'avance jusque dans la psychanalyse. Loin de confiner l'autre scène dans la médiation différée

²⁸⁴ Cl. Abastado, "Ecriture automatique et instance du sujet", *Revue des Sciences Humaines*, n°184, 1981, p 66-69.

²⁸⁵ *Ibidem*, p 74.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ Sur le surréalisme comme pratique *post-mystique*, cf. les analyses proposées par N. Boulestreau, notamment dans *La Poésie de Paul Eluard, la rupture et le partage* (Klincksieck, 1985) et "*Nadja*, entre le livre du désir et le désir du livre" (*Littérales*, n°1, 1986).

²⁸⁸ M. de Certeau, *La Fable mystique*, op. cit., p 23-24.

d'une interprétation, il postule un "ab-solu (un délié) (...) qui n'a pas de dettes à l'égard du langage qu'il hante. Il en est absous ²⁸⁹." Si elle déjoue l'attente d'une transparence verbale, l'opacité des textes automatiques ne contredit pas cette inflexion par laquelle le surréalisme tend à suspendre la primauté du langage ²⁹⁰. Elle renforce plutôt l'exigence d'un soupçon face aux puissances altérantes de l'écrit, et incite à élire d'autres modèles d'ouverture sur l'insu. C'est donc dans l'automatisme et non dans l'écriture qu'il faut chercher la transgression la plus radicale de l'entreprise surréaliste, comme irruption d'une nouvelle modalité de connaissance et de présence au monde.

Ainsi replacée dans la perspective d'une mutation radicale de la graphosphère, la rencontre du surréalisme et de la photographie ne saurait s'interpréter comme un phénomène périphérique, mais comme une convergence instituante, où les deux dispositifs contribuent à se définir réciproquement :

"L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du XIXe siècle est une véritable photographie de la pensée ²⁹¹."

Bousculant tous les faux-semblants d'un réalisme destiné à dissimuler la réalité plus qu'à l'éclairer, Breton place d'emblée la photographie du côté des forces vives de l'expression, là où s'opère le dévoilement du surréel par arrachement des lieux communs de l'illusion. Il accomplit ainsi la prémonition de Baudelaire, qui redoutait que le nouveau médium ne vienne à suppléer l'art et la littérature dès qu'on le laisserait "empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire ²⁹²." Tournant l'objectif photographique vers la région de la *pensée*, Breton l'affranchit du conformisme qui s'efforçait d'en conjurer la

²⁸⁹ *Ibidem*, p 27.

²⁹⁰ Sur cette (non)contradiction, l'analyse la plus convaincante reste celle proposée par M. Blanchot dans *La Part du feu* (Editions Gallimard, "NRF", 1949, pp 90 à 102).

²⁹¹ A. Breton, *Les Pas perdus* (1924), Gallimard, collection "Idées", 1979, p 86.

²⁹² Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p 619.

subversion depuis près d'un siècle, pour en faire le modèle de l'activité surréaliste.

Automatisme, enregistrement, sensibilité, révélation, latence... Tout concourt à promouvoir le dispositif optico-chimique en métaphore unifiante d'un réseau de procédures visant à capter les traces d'une invisible présence, comme on regarde une boule de cristal, ou comme on lève l'image d'une page insolée par l'imperceptible rayonnement d'un corps sur une surface sensible :

"A l'intérieur d'une simple boule de cristal (...) un homme ou une femme sur vingt, dit-on, (...) parvient, à condition de se maintenir dans un état de passivité mentale, au bout de quelques minutes d'attente, à voir se peindre un objet plus ou moins troublant, se dérouler une scène dont les acteurs lui sont plus ou moins connus, etc. Il faut (...) n'avoir jamais eu le temps de céder à cette merveille d'espoir qui est de faire surgir de la totale absence la présence réelle de l'être aimé, pour ne pas, au moins théoriquement, caresser de l'œil cet objet entre tous anonyme et déraisonnable, cette boule, vide en plein soleil, qui, dans l'ombre, recèle tout. (...) Tout est écrit sur la page blanche, et ce sont de biens inutiles manières que font les écrivains pour quelque chose comme une révélation et un développement *photographiques* ²⁹³."

L'avènement d'un nouveau regard sur la photographie relève ici de la même dialectique entre rupture et continuité que celle qui présidait à l'invention d'une écriture-écoute pour *renouer le fil d'un discours interrompu*. Comme il libère l'imprimé du carcan scripturaire en recourant au modèle du livre mystique, Breton affranchit l'image photographique de toute référence aux principes esthétiques et fonctionnels de la peinture, pour promouvoir un usage directement hérité des pratiques scientifiques de la fin du XIX^{ème} siècle. C'est en effet parce qu'il reprend à son compte l'assignation d'une mission d'exploration de l'invisible à l'authenticité photographique qu'il accorde au nouveau médium une place primordiale dans l'espace optique et

²⁹³ A. Breton, *Point du jour* (1934), Editions Gallimard, collection "Idées", 1970, p 166.

théorique de son mouvement. Or si l'on a souvent relevé les signes d'une filiation épistémologique entre le surréalisme et la littérature psychologique du siècle précédent, on s'est en revanche peu interrogé sur l'importance des images dans l'élaboration d'un tel réseau généalogique. Pourtant l'appropriation formelle d'un héritage scientifique passe régulièrement chez les surréalistes par une citation directe ou indirecte des expériences photographiques ayant nourri cette tradition. Dans *Point du jour*, Breton évoque la dette que son mouvement reconnaît envers Charcot, en citant les déclarations du Docteur Schrenck-Notzing sur "la valeur artistique des mouvements d'expression de l'hystérie et de l'hypnose ²⁹⁴." En 1928, *La Révolution surréaliste* avait déjà célébré "le cinquantenaire de l'hystérie", en intégrant cette fois les photographies réalisées par Paul Régnard à la Salpêtrière. Le texte, signé par Breton et Aragon, soulignait quant à lui le trouble optique suscité par ces images de corps transmués en un théâtre de l'excès :

"Nous, surréalistes, tenons à célébrer ici le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande découverte poétique de la fin du XIX^{ème} siècle, et cela, au moment même où le démembrement du concept de l'hystérie paraît chose consommée (...).

(Dans) les hypothèses positivistes (...), la crise d'hystérie prend forme au dépens de l'hystérie même, avec son aura superbe, ses quatre périodes dont la troisième nous retient à l'égal des tableaux vivants les plus expressifs et les plus purs, sa résolution toute simple dans la vie normale ²⁹⁵."

C'est par un même regard que Marcel Jean fait passer les chronophotographies d'Etienne-Jules Marey du livre scientifique dans la revue du *Minotaure*, en décelant derrière l'étude clinique de la locomotion le dévoilement de la surréalité des corps en mouvement :

²⁹⁴ *Ibidem*, p 170.

²⁹⁵ A. Breton et L. Aragon, "Le Cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)", *La Révolution surréaliste*, n°11, 1928, p 20-22.

"Voici qu'apparaissent, hors des ouvrages spéciaux de physique qui se les étaient jusqu'ici réservés, les visages du Temps : images aussi peu préméditées que possible, mais parfaitement précises, concrètes, réelles, reproduisant minutieusement les moindres inflexions d'un corps animé, à la fois analyses et synthèses. Le puéril idéalisme futuriste ne connut jamais cette éclatante poésie (...). Tous ces gestes banaux, marcher, courir, sauter, voici leur portrait durable, leur projection dans le temps, en bas-reliefs de vapeurs ou en fleurs étincelantes ²⁹⁶."

Cette convocation de l'imagerie scientifique est d'autant plus capitale qu'elle permet d'explicitier en même temps la définition du surréalisme comme projet de connaissance et celle de la photographie comme convulsion des apparences. Loin de se donner pour contradictoires, la recherche de données objectives et l'infraction aux règles de la perception courante convergent en un même désir d'informer le monde par "des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres ²⁹⁷." C'est donc parce qu'elles fonctionnent comme documents affranchis de toute préoccupation égotiste ou esthétique que les photographies scientifiques sont les premières à témoigner d'un authentique onirisme, d'autant plus merveilleux qu'il est capté hors de toute attente. Si elle est explicitée par le contenu des articles, l'irruption de cet onirisme provient surtout du geste éditorial qui consiste à réunir en un même lieu ces images avec les récits de rêves, les textes automatiques et les témoignages qui occupent l'espace verbal des revues surréalistes. Réciproquement, c'est la proximité optique des documents photographiques qui garantit la portée heuristique des textes publiés dans *La Révolution surréaliste* ²⁹⁸, comme dans *Minotaure* ou *Variétés*.

²⁹⁶ M. Jean, "Chronogrammes", *Le Minotaure*, n°1, 1933.

²⁹⁷ A. Breton, *Nadja* (1928), Editions Gallimard, collection "Folio", 1985, p 19-20.

²⁹⁸ Dans *La Révolution surréaliste*, la référence au modèle scientifique s'inscrit non seulement dans les citations photographiques, mais aussi dans la structure même de la revue, directement inspirée de *La Nature*.

Cette recherche d'une contamination mutuelle entre deux modèles préside également à l'élaboration du livre, comme l'atteste l'*Avant-Dire* inséré par Breton dans la réédition de *Nadja* :

"De même que l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description — celle-ci frappée d'inanité dans *Le Manifeste du surréalisme* —, le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique, qui tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s'embarrasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style. On observera, chemin faisant, que cette résolution, qui veille à n'altérer en rien le document "pris sur le vif", non moins qu'à la personne de *Nadja* s'applique ici à de tierces personnes comme à moi-même. Le dénuement volontaire d'un tel écrit a sans doute contribué au renouvellement de son audience en reculant son *point de fuite* au-delà des limites ordinaires ²⁹⁹."

Livre scientifique et livre photographique, *Nadja* se veut fidèle aux "impératifs "anti-littéraires"" ³⁰⁰ qui préservent l'expérience surréaliste de toute censure émanant d'une morale ou d'une usure des facultés de perception. Mais cette objectivité n'a d'autre sens que d'ouvrir le livre sur les régions de l'intérieur, pour enregistrer les traces d'un monde magnétisé par le désir.

une forêt d'indices

Si les photographies scientifiques fonctionnent sous le regard surréaliste comme des radiographies attestant l'immatériel au cœur même des corps, celles choisies pour illustrer *Nadja* opèrent quant à elles un mouvement d'ouverture que Benjamin identifie très justement comme celui "d'une porte tournante ³⁰¹." Opérateurs d'alternance et lieux

²⁹⁹ A. Breton, "Avant-Dire" à *Nadja* (1962), op. cit. p 6.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ W. Benjamin, "Le Surréalisme", in *Œuvres I, Mythes et Violence*, Denoël, 1971, p 304.

de passage entre l'intérieur et l'extérieur, entre le subjectif et l'objectif, entre le livre et la ville, les documents photographiques témoignent avant tout des appels d'air qui se produisent à la surface des choses, comme autant d'indices d'un accord à recouvrer. Images de portes, de places ou de rues, les illustrations n'attestent pas seulement la réalité d'une flânerie parisienne : elles la désignent comme un parcours ponctué de *bouches d'ombre*, où le désir n'a plus qu'à s'engouffrer pour renouer avec sa propre source. Images d'objets trouvés au hasard d'une errance inconsciemment guidée, elles montrent un monde qui nous fait signe, et qui ne demande qu'à être *regardé* :

"Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme. Des escaliers secrets, des cadres dont les tableaux glissent rapidement et disparaissent pour faire place à un archange portant une épée ou pour faire place à ceux qui doivent avancer toujours, des boutons sur lesquels on fait très indirectement pression et qui provoquent le déplacement en hauteur, en longueur de toute une salle et le plus rapide changement de décor : il est permis de concevoir la plus grande aventure de l'esprit comme un voyage de ce genre au paradis des pièges ³⁰²."

Ce qu'enregistre la photographie, c'est l'imminence même de ce mouvement par lequel le monde menace à tout moment de basculer, c'est le travail d'un espacement secret des apparences qui fait de la réalité une "forêt d'indices ³⁰³." L'image d'un gant en bronze révèle le retournement d'une main en sa propre empreinte ; celle d'une devanture de librairie capte dans le graphisme d'une flèche la signalisation d'un univers à explorer ; celle d'un panneau routier dévoile enfin la promesse d'une aube nouvelle énoncée sur le bord de la route ³⁰⁴.

Si la photographie s'avère ainsi capable d'enregistrer les mutations d'une réalité convulsée en signe, c'est parce qu'elle relève elle-même de cette logique indicielle où bat le palpitant va-et-vient d'une présence et

³⁰² A. Breton, *Nadja*, op. cit., p 133.

³⁰³ Idem, *L'Amour fou* (1937), Editions Gallimard, collection "Folio", 1977, p 22.

³⁰⁴ *Nadja*, op. cit., illustrations pp 66, 70 et 181.

d'une absence. Comme ces objets trouvés qu'elle affectionne — "objets démodés, fragmentés, inutilisables, presque pervers enfin" ³⁰⁵ — elle atteste en même temps l'altération et la connexion, la plénitude et l'espace. Photographies de ruines, de fossiles, d'objets striés d'empreintes ou de graffitis ³⁰⁶ : les livres et les revues surréalistes sont parcourus par des images où l'alchimie lumineuse redouble l'énigme des traces, comme pour rappeler que les signes exigent moins d'être déchiffrés que d'être simplement perçus comme signes. Sous l'œil surréaliste, les photographies sont "les oxydations de résidus, fixés par la lumière et la chimie, des organismes vivants. (Car) toute exposition plastique n'est que le résidu d'une expérience. La reconnaissance d'une image, qui, magiquement, a survécu à une expérience, rappelant l'événement plus ou moins clairement, comme les cendres intactes d'un objet consumé par les flammes, la reconnaissance de cet objet si peu visible et si fragile et sa simple identification de la part du spectateur avec une expérience personnelle similaire exclut toute possibilité de classification psychanalytique ou d'assimilation à un système décoratif arbitraire ³⁰⁷." Plus proches du signal que du symbole, les signes photographiques comme les traces qu'ils fixent ne manifestent pas une essence, mais suggèrent seulement un sens : ils ne demandent pas qu'on les traduise, mais qu'on leur obéisse ³⁰⁸. Aussi le vacillement qu'ils indexent et qui travaille leur propre matérialité doit moins s'interpréter comme un espace scripturaire, que comme une tension spécifiquement indiciaire. C'est ce qu'observe Rosalind Krauss, qui distingue par là les collages dadaïstes, où "toute représentation de la réalité est isolée, soumise aux conditions de l'extériorité, de la syntaxe,

³⁰⁵ *Ibidem*, p 62.

³⁰⁶ cf. notamment la photographie du "demi-cylindre" trouvé aux Marché aux Puces dans *Nadja* (p 61), celles de la barrière de corail et de la brèche déchirant un mur en Espagne dans *L'Amour fou* (pp 33 et 169), ou encore les pages consacrées par Brassai aux graffitis et par Ubac et Benjamin Perret aux ruines et aux fossiles dans *Le Minotaure* (n°3-4, 1933 et n°12-13, 1939).

³⁰⁷ Man Ray, "L'Age de la lumière", *Minotaure*, n°3-4, 1933.

³⁰⁸ sur cette distinction, et sur sa portée tragique et lyrique, cf. P. Albouy, "Signe et signal dans *Nadja*", *Europe*, juillet-août 1969, p 234-239.

de l'espace" ³⁰⁹, des photographies surréalistes, qui visent à produire "le paradoxe de la réalité constituée en signe, de la présence transformée en absence, en représentation, en espace, en écriture ³¹⁰." De fait, au-delà de leur hétérogénéité formelle, toutes les images photographiques produites dans le courant du surréalisme tendent vers une même convulsion indicible du réel, en espaçant de l'intérieur le corps des épreuves. Au même titre que les illustrations de *Nadja*, les rayogrammes et les solarisations de Man Ray, les brûlages de Raoul Ubac, les tirages négatifs de Maurice Tabard, les gros plans de Jacques-André Boiffard ou les cadrages redoublés de Florence Henri relèvent tous d'une même indexation d'un surréel venant troubler les apparences.

Mais voir dans ces images des *signifiants de la signification* postule encore une coupure sémiotique arbitraire comme point focal de la quête surréelle. Or l'errance dans *la forêt d'indices* ne saurait se justifier que par la foi dans une plénitude — d'autant plus nécessaire qu'elle est précisément inaccessible. Dans la relation du même à l'autre comme dans l'empreinte photo-chimique, l'expérience d'un continuum est aussi indispensable que celle de la disjonction pour que survienne la beauté, car cette convulsion provient d'un affleurement de l'*un* dans le multiple :

"C'est là, tout au fond du creuset humain, en cette région paradoxale où la fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils, où pourtant la solitude fait rage par une de ces fantaisies de la nature qui, autour des cratères de l'Alaska, veut que la neige demeure sous la cendre, c'est là qu'il y a des années j'ai demandé qu'on allât chercher la beauté nouvelle, la beauté "exclusivement envisagée à des fins passionnelles". (...) Il va sans dire que (...) l'émotion très spéciale dont il s'agit peut surgir pour moi au moment le plus imprévu et m'être causée par quelque chose, ou par quelqu'un, qui, dans l'ensemble, ne m'est pas particulièrement cher. Il s'en agit pas moins manifestement de cette sorte d'émotion et

³⁰⁹ cf. R. Krauss, "La Photographie et le surréalisme", *Critique*, n°426, 1982, p 908.

³¹⁰ *Ibidem*, p 910.

non d'une autre, j'insiste sur le fait qu'il est impossible de s'y tromper : c'est vraiment comme si je m'étais perdu et qu'on vînt tout à coup me donner de mes nouvelles ³¹¹."

Ainsi le "sentiment poignant de la chose révélée" ³¹² réactive en même temps la blessure d'une perte et la fulgurance d'une conjonction. C'est le principe même de la trace photographique, dont la genèse implique une connexion physique et une disparition. Au même titre que le rêve, la photographie résume tout "sous une forme succincte, brillamment concrète, ultra-objective" et "ne fait, pour se constituer, que puiser dans le "torrent du donné" ³¹³." Fragment prélevé sur le continuum temporel, elle en atteste le mouvement enveloppant par l'évidence de son expiration :

"Il ne peut, selon moi, y avoir beauté (...) convulsive qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos. Je regrette de n'avoir pu fournir, comme complément à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge. (...) Il me semble que l'aspect sûrement magique de ce monument à la victoire et au désastre, mieux que tout autre, eût été de nature à fixer les idées ³¹⁴."

Sans cette certitude d'un contact aussitôt suspendu, l'image basculerait dans un mimétisme mortifère, comme ces insectes atteints d'une étrange psychose qui les porte à se dissoudre dans l'espace environnant ³¹⁵. Là où l'icône menace la réalité même de l'objet, l'indice est signe d'incarnation. Exilée du monde des apparences, la présence ne peut en effet s'effectuer que dans les traces laissées par la connexion du désir. C'est ce que démontrent optiquement Paul Eluard et Man Ray, dans un livre où l'empreinte photographique s'impose plus que jamais

³¹¹ A. Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p 12-13.

³¹² *Ibidem*, p 18.

³¹³ A. Breton, *Les Vases communicants* (1932), Editions Gallimard, collection "Idées", 1981, pp 61 et 70.

³¹⁴ Idem, *L'Amour fou*, op. cit., p 15-16.

³¹⁵ cf. R. Caillois, "Mimétisme et psychasthénie légendaire", *Minotaure*, n°7, 1935.

comme la seule instance susceptible d'accomplir la présence de l'être aimé, dans un monde occupé par l'absence. Investissant l'espace même du texte, les épreuves de *Facile*³¹⁶ attirent comme un aimant les lignes du poème, qui frôlent sans cesse le corps insolé, dans l'imminence désirante d'un attouchement surréel. "Il se produit en second lieu une sorte d'attraction entre les signifiants, optiques et verbaux, l'empreinte et le pronom féminin Tu/Toi. (...) "Tu" est d'essence photogénique : "tu" se manifeste et se reproduit par ses traces chimiques sur le voile de la pellicule. "Tu" est l'exacte correspondance d'une solarisation de Man Ray, image dédoublée levée du bain, et née de la lumière³¹⁷." Alors que les dessins de Max Ernst³¹⁸ altéraient l'image de Gala par les assauts répétés d'un chaos graphique et pulsionnel interdisant toute incarnation unifiante, les photographies de Man Ray exaltent l'avènement "érotique-voilé"³¹⁹ d'un corps touché par la lumière, dans un livre enfin ouvert sur le lieu de la *vraie vie*. Sur la page solarisée, les traces photoniques inscrivent ainsi "en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir*"³²⁰, la réponse à la question originelle par laquelle le sujet cherche à (sa)voir qui il hante³²¹.

Histoire d'ombre et de lumière, de présence et de disparition, d'indices et de révélation, le surréalisme s'identifie à la photographie, pour s'affranchir d'une graphosphère régie par la coupure rationaliste du subjectif et de l'objectif, du sens et du visible, du rêve et du réel. Il accomplit ainsi une rupture décisive dans l'économie scripturaire, qui cède sous la pression d'un désir de contact et de conjonction avec un monde rendu à ses sortilèges. Propulsée hors de la littérature, l'écriture

³¹⁶ *Facile*, poèmes de P. Eluard, photographies de Man Ray, Editions GLM, 1935.

³¹⁷ N. Boulestreau, "De l'icône à l'effigie : l'empreinte de la surréalité dans deux livres d'Eluard avec Max Ernst et Man Ray", *Iconotextes*, Ophrys, 1988, p 110.

³¹⁸ cf. *Au Défaut du Silence*, poèmes de P. Eluard, dessins de M. Ernst, sans date et sans lieu (1925).

³¹⁹ A. Breton, *L'Amour fou*, op. cit. p 26.

³²⁰ A. Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p 127.

³²¹ cf. A. Breton : "Pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante" ?" (*Nadja*, op. cit., p 9).

se dissémine en faculté d'écoute et de regard, et le livre se laisse investir par les traces qui brouillent l'ordonnance logique de sa scripturation. Premier mouvement "artistique" à substituer l'action et la communication au cloisonnement d'une création solitaire, le surréalisme atteste les mutations d'une société en train de basculer sur ses bases écrites, pour s'adonner à l'emprise des images et de l'imaginaire.

2.2. Surfaces et prolifération

Après l'expérience surréaliste, l'équilibre du visuel et du scripturaire se modifie, pour soumettre progressivement le monde à la prolifération des images. L'instantané, l'affiche ou l'écran se substituent au modèle livresque, imposant la configuration de la surface et du fragment là où régnaient jadis l'ordonnance logique et la coupure sémiotique. Désormais, l'écriture est cernée par un spectacle continu et confus, dont la seule unité est celle de la simultanéité. La présence, indexée par les surréalistes dans un dernier acte de foi, semble céder devant le jeu indifférencié des formes se superposant ou se juxtaposant. Plus que jamais menacé par la maculature et la dissémination, le travail structurant de l'écrit ne peut dès lors que repousser sans cesse son rocher de Sisyphe, en luttant contre la séduction mortifère des images dont il s'efforce en même temps de restituer la prégnance.

coupe et magma

C'est sur cet incessant conflit de l'image et du texte que se construit l'œuvre de Claude Simon, comme une expérience ininterrompue de la crise de la représentation. Ayant renoncé aux simulacres du réalisme, l'écriture simonienne ne peut pourtant se défaire des sollicitations du monde environnant, qui vient nourrir et perturber le fil patient de la

trame textuelle. Sans fonctionner comme référents d'une description — qui supposerait l'illusion d'une maîtrise désormais intenable — les images captées par l'œil génèrent le texte, tout entier dévoué à l'exploration de leurs propriétés. "Quelles autres figures (ou images) telle figure (ou image) donnée a-t-elle le pouvoir de faire surgir, d'amener à l'esprit, soit par harmoniques, contrastes, assonances, ou, au contraire, dissonances, contrastes, oppositions ? Et quelles autres images, encore, vont, à leur tour, être convoquées par les premières images suscitées ³²² ?" Tel est le mouvement par lequel l'écriture non seulement part de stimuli visuels, mais les démultiplie indéfiniment par un jeu de combinaisons et de permutations, qui confère aux romans une "architecture purement sensorielle ³²³." Après les avoir découpés, fragmentés et nivelés en une configuration presque abstraite, le texte progresse au rythme des glissements qui s'opèrent à la surface des choses, porté par l'obsédante atemporalité du participe présent. Conduit par "un regard exigeant, avide, douloureux à force de se vouloir scrutateur" ³²⁴, le livre perd lui-même son volume pour devenir surface oculaire, "mince membrane de la rétine sur laquelle les images du monde viennent se plaquer, glisser, l'une prenant la place de l'autre ³²⁵." Eclat optique sans consistance, chaque figure n'est fixée que pour être aussitôt chassée par une autre, et c'est dans l'imperceptible courant qui traverse et court-circuite ces *corps conducteurs* que se tisse la fiction. Claude Simon s'efforce ainsi "de surmonter cet obstacle qu'est la linéarité du langage pour tâcher de satisfaire ce besoin de simultanéité qui semble au premier abord inconciliable avec elle ³²⁶."

Il ne s'agit pourtant pas de postuler une unité surréelle où toute médiation serait dissoute. Sans jamais l'effacer, l'écriture tend seulement

³²² Cl. Simon, cité par Ch. Genin, in "La fenêtre ouverte. Parcours d'un "livre d'images" : *Orion aveugle* de Claude Simon", *Littérales*, n°3, 1988, p 81.

³²³ Idem, cité par T. Bishop, in "L'Image de la création chez Claude Simon", *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, Colloque de Cerisy, tome 2, Union Générale d'Éditions, collection "10/18", 1972, p 62.

³²⁴ Ch. Genin, art. cit., p 86.

³²⁵ Cl. Simon, *Les Corps conducteurs*, Éditions de Minuit, 1971, p 226.

³²⁶ Idem, "La Fiction mot à mot", *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, op. cit., p 90.

à occuper l'espace du *comme*, pour se rapprocher de *Lalangue*³²⁷ dont nous sépare à jamais la coupure symbolique du langage. S'ils ne peuvent réduire la béance de l'arbitraire, parce qu'ils sont "nœuds de significations"³²⁸, les mots peuvent en revanche générer des croisements qui épousent la fracture même du monde tout en suggérant des relations :

"Si aucune goutte de sang n'est jamais tombée de la déchirure d'une page où est décrit le corps d'un personnage, ni celle où est racontée un incendie n'a jamais brûlé personne, si le mot sang n'est pas *du* sang, si le mot feu n'est *le* feu, si la description est impuissante à reproduire les choses et dit toujours d'autres objets que les objets que nous percevons autour de nous, les mots possèdent par contre ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars. (...) L'un après l'autre les mots éclatent comme autant de chandelles romaines, déployant leurs gerbes dans toutes les directions. Ils sont autant de carrefours où plusieurs routes s'entrecroisent³²⁹."

Ainsi les livres de Claude Simon ne restituent le morcellement du monde visible que pour le réorganiser en un réseau infiniment complexe, où l'éclatement se répercute des images aux mots et des mots aux images dans le seul but d'opérer des rapprochements. Si la fiction procède par rupture, changeant sans cesse d'espace et de temps, c'est parce qu'elle obéit à cette autre logique qui puise son énergie dans la polysémie des signes, pour se substituer au "désordre et à l'incohérence (qui) constitu(ent) l'état naturel et stagnant des choses"³³⁰. Faisant pivoter le récit sur leur axe sémantique ou rythmique, les tropes ne sont pas seulement opérateurs de disjonction mais aussi vecteurs de cohésion :

"Si le cheminement (...) s'engageait, chaque fois qu'un mot carrefour se présente, dans n'importe laquelle des

³²⁷ Lacan désigne ainsi l'unité pré-verbale irrémédiablement perdue lors de l'accès au langage.

³²⁸ J. Lacan, cité par Cl. Simon in "La Fiction mot à mot", op. cit., p 73.

³²⁹ Cl. Simon, préface à *Orion aveugle*, Albert Skira Editeur, collection "Les Sentiers de la création", 1970, non paginé.

³³⁰ Idem, *Les Corps conducteurs*, op. cit., p 157.

perspectives qu'il ouvre, ce serait alors simplement l'aventure décevante et avortée de la fameuse tentative d'*écriture automatique* des surréalistes qui (...) n'aboutit finalement qu'à une suite sans fin de parenthèses qui s'ouvrent les unes après les autres sans jamais se refermer ³³¹."

La dynamique du texte simonien consiste au contraire à repasser continuellement par les mêmes figures optiques ou verbales, dans un trajet fait de boucles ligaturées autour d'une même tige. Claude Simon réitère ainsi l'exigence d'un point focal et d'un cadre, pour contrer la menace de dispersion que fait constamment peser sur l'écrit la cacophonie sensorielle qu'il convoque. Ainsi, dans telle page des *Corps conducteurs*, le télescopage d'un sigle tracé sur un immeuble et d'un timbre commémorant la découverte de l'Amérique trouve sa cohérence dans le mot *crucifix*, qui revient systématiquement au croisement de chaque bifurcation narrative ³³². Plus loin, ce sont les motifs du rectangle et de la ligne qui permettent de contenir et de relier dans un même cadre et un même réseau l'espace d'une salle de bain et celui d'un plan de métro :

"Sur le mur de la salle de bains le rectangle de soleil vire lentement de l'orange au jaune. Barrant la poitrine d'une droite horizontale à hauteur des aisselles la serviette ne permet de voir que l'extrémité supérieure de l'ouverture en forme de caisse de violoncelle protégée par la plaque de plexiglas derrière laquelle on distingue de gros tubes bleus et rouges dont les branches se divisent et s'entrecroisent. Sous la peau lisse du cou c'est à peine si un faible renflement signale l'emplacement des vaisseaux externes qui se gonflent imperceptiblement à chaque poussée du sang invisible. D'étroits rubans de couleur bleue, rouge et jaune d'environ deux millimètres de large indiquent sur le plan les trajets des différentes lignes de métro, semés à intervalles à peu près réguliers de pastilles blanches. L'ensemble du système dessine des parallèles, parfois légèrement infléchies, qui dans la partie sud de la

³³¹ Idem, "La Fiction mot à mot", *op. cit.*, p 84.

³³² cf. *Les Corps conducteurs*, *op. cit.*, p 14-15.

ville se ramifient et s'entrelacent en courbes et en boucles compliquées. Dans un coin inférieur gauche du plan est ménagé un rectangle où figurent les principales indications ³³³."

Ce qui s'observe ici à l'échelle d'une page se reproduit au niveau des macro-structures. Image d'une boîte de berlingots dans *La Route des Flandres* ³³⁴, pénombre d'une chambre dans *Histoire* ³³⁵, ou planche anatomique et vue aérienne dans *Les Corps conducteurs* ³³⁶, chaque roman s'organise autour de quelques visions récurrentes, qui viennent périodiquement recentrer l'errance textuelle pour conjurer le flux inorganique des sensations. Repliant toute l'œuvre sur ses propres boucles, des nœuds de sens et d'émotion passent même d'un livre à l'autre, comme ces "folioles ovales teintées d'un vert cru" ³³⁷ par lesquelles s'ouvre *Histoire* et s'achève *L'Acacia*.

Si "usure ciseaux et colle se substituent à la fastidieuse narration du metteur en scène pour restituer à l'action sa foudroyante discontinuité" ³³⁸, le texte ne s'assimile donc pas pour autant à "ces vieux films usés coupés raccordés au petit bonheur et dont des tronçons entiers ont été perdus ³³⁹." Comme le montre explicitement *Orion aveugle*, le modèle de l'écriture doit plutôt se chercher dans ces collages d'Andy Warhol ou de Robert Rauschenberg, qui réorganisent méthodiquement le chaos visuel dont ils sont l'émanation. C'est par le fil ténu de cette exigence structurelle que l'œuvre — graphique ou scripturale — se distancie de l'espace social, où règne désormais la seule loi de la prolifération :

"Aucun effort artistique ou de présentation ne semble avoir été tenté dans l'arrangement ou la disposition des étalages ou des réclames qui prolifèrent dans un désordre

³³³ *Ibidem*, p 161.

³³⁴ cf. *La Route des Flandres*, Editions de Minuit, 1960, pp 11, 85, 114, 184...

³³⁵ cf. *Histoire*, Editions de Minuit, 1967, pp 10, 38, 367...

³³⁶ cf. *Les Corps conducteurs*, op. cit., pp 9, 154, 226... et pp 36, 59, 186...

³³⁷ Cl. Simon, *Histoire*, op. cit., p 9 et *L'Acacia*, Editions de Minuit, 1989, p 180.

³³⁸ Idem, *Histoire*, op. cit., p 41.

³³⁹ *Ibidem*.

et un fouillis anarchique. La seule règle observée paraît être celle de l'accumulation et de la répétition, en hauteur ou en largeur. Les marchandises exposées, les slogans publicitaires, les sigles ou les raisons sociales s'inscrivent dans une suite de carrés et de rectangles de différentes grandeurs qui défilent sur sa droite comme une sorte de mur à l'appareil irrégulier, seulement interrompu par les espaces vides des portes ou des porches ³⁴⁰."

Mais, à trop jouer les rapprochements, l'écriture-collage s'expose à la menace inverse d'une emprise excessive de la colle sur la coupe. En fondant systématiquement toutes les images autour des mêmes figures, le texte risque de produire "le glutineux, la poix alimentaire, luxuriante et nauséuse, en quoi s'abolit le *découpage*, c'est-à-dire la nomination ³⁴¹." L'écriture doit donc également lutter contre la glu de l'indifférenciation et du nivellement, où le langage manque de se noyer comme dans cette masse grisâtre qui inlassablement vient freiner la permutation des *corps conducteurs* :

"Le trop-plein de mousse glisse lentement sur ses parois de verre, s'étirant, se fragmentant en paquets de bulles agglutinés, comme de la bave. Se répandant à partir de la porte la masse grisâtre et grumeleuse est maintenant parvenue jusqu'au milieu du salon ³⁴²."

Le magma analogique est d'autant plus difficile à écarter que l'accumulation paratactique des fragments semble en fait tendre d'elle-même vers l'indifférenciation. C'est ce que suggère le spectacle des mégapoles, uniforme à force d'être morcelé :

"Du gigantesque conglomerat de cubes, de tours, de ponts suspendus, de taudis, d'entrepôts, de docks, d'usines, d'échangeurs, de voies express, de cinémas, de réclames clignotantes, monte toujours le même grondement sourd déchiré sans trêve par les sirènes aiguës, plus ou moins proches, des voitures de pompiers

³⁴⁰ Cl. Simon, *Les Corps conducteurs*, op. cit., p 139.

³⁴¹ R. Barthes, "Réquichot et son corps" (1973), *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p 192.

³⁴² Cl. Simon, *Les Corps conducteurs*, op. cit., p 91.

ou de la police, comme les annonces de quelques désastre, s'étirant, se relayant, en longs cris plaintifs de folles. (...) Dans un jour électrique et grisâtre, mort, les rues transversales allongent leurs kilomètres d'asphalte bosselée parsemée d'emballages vides, de journaux déchirés, de papiers sales, bordée de vitrines éteintes...
343"

Consommation, culture de masse et collage tendent ainsi vers le même magma mortifère de l'analogie. L'écriture doit donc se chercher d'autres modèles, pour préserver sa *différance* et "ne pas combler les vides ³⁴⁴." Dans *Histoire*, c'est par le motif de la collection que le texte tente d'échapper à cette mort fusionnelle. Portant l'accent sur la collecte, la disjonction et l'infinie potentialité des permutations, là où le collage insiste sur la colle, la superposition et l'achèvement d'une forme close, la collection semble en effet, mieux que tout autre structure, susceptible d'informer cette "perception confuse, multiple et simultanée du monde" ³⁴⁵ que Claude Simon cherche à faire passer dans la langue. L'effet kaléidoscopique est d'autant plus assuré que les objets collectionnés sont ici des cartes postales, fonctionnant comme autant de fragments arrachés à la surface du monde. Disposées en un désordre minutieusement agencé — "quelquefois des paquets encore liés par des faveurs déteintes mais la plupart en vrac (sans doute primitivement groupées et enrubannées par dates, par années, puis peut-être ressorties, regardées plus tard et remises pêle-mêle)" ³⁴⁶ — elles font du texte un immense dispositif optique, fixant dans sa chambre noire l'infinie diversité du monde :

"fragments, écailles arrachées à la surface de la vaste terre : lucarnes rectangulaires où s'encadraient tour à tour des tempêtes figées, de luxuriantes végétations, des déserts, des multitudes faméliques, des chameaux, ou des indigènes à peine nubiles aux poitrines nues, (...) le

³⁴³ *Ibidem*, p 84.

³⁴⁴ Idem, Entretien avec Claude Sarraute, *Le Monde*, 8 octobre 1960.

³⁴⁵ Titre d'une interview de Claude Simon par J. Piatier, *Le Monde des livres*, 26 avril 1967.

³⁴⁶ Cl. Simon, *Histoire*, op. cit., p 250.

monde bigarré, grouillant et inépuisable pénétrant ou plutôt faisant irruption, insolite, somptueux, mercantile, brutal, dans cette forteresse inviolée de respectabilité et de décence dont elle (...) semblait être non pas la prisonnière ou l'habitante mais, en quelque sorte, à la fois le donjon, les remparts et les fossés, (...) défendue par rien d'autre (...) que par une formidable inamovibilité, une formidable capacité d'attente, inaptitude à l'impatience...
347."

Mais, loin de se réduire à cet effet de surface miroitante, la collection implique aussi une épaisseur temporelle. L'addition des objets collectionnés est avant tout l'addition des heures, des jours et des années, à la fois déployés et agglomérés par cette *inaptitude à l'impatience*. En tant qu'instantanés arrachés au flux de la durée, replongés en elle par le délai qui sépare l'envoi de la réception, puis de nouveau libérés de la chronologie par l'entassement sans ordre qui confond les années, avant d'être une dernière fois retrempés dans le temps par l'activité mémorielle du scripteur, les cartes postales d'*Histoire* démultiplient ce palimpseste temporel à l'infini :

"...les dernières des cartes reçues (...), jalons dans ce qui n'était pour elle qu'immuable immobilité un temps toujours identique toujours recommencé heures jours semaines non pas se succédant mais simplement se remplaçant dans la sérénité de son immuable univers, et pour lui espace parcouru conquis vaincu à travers lequel il s'éloignait ou se rapprochait d'elle
de nouveau :

“Columbo 13/8/08
Henri ”

(...) et au même moment peut-être : “je viens de manger tout un perdreau Je fume une bonne pipe à votre santé (...) “l'écriture entourant dans la marge une vue des Grands Boulevards aux bords dégradés en flou artistique (...), et les morts qui étaient passés là ce jour-là à cette heure-là très exactement... 348.”

347 *Ibidem*, p 19-20.

348 *Ibidem*, p 33-35.

Dans ces télescopages de villes, de discours et de dates, le texte s'obstine à restituer le feuilletage temporel, par des conjectures répétées sur l'heure où chaque photographie a été prise :

"et sept heures du matin un jour froid brumeux gris (...) et trois heures de l'après-midi l'horizon doux de collines (...) et cinq heures du soir le silence des ombres bleues s'étirant sur la neige... ³⁴⁹."

Mais les images, "coupes lamelliformes pratiquées à l'intérieur de la durée et où les personnages aplatis, enfermés dans des contours précis, sont pour ainsi dire artificiellement isolés de la série des attitudes qui précèdent et qui suivent" ³⁵⁰, finissent toujours par noyer le regard dans leur fixité :

"et aucune heure aucun temps mille ans avant ou après et avant quoi et après quoi et pas de l'eau mais une étendue jaunâtre boueuse qui s'écoule glisse dans un clapotis monotone puissant plus silencieux que le silence (...) la morne surface jaune du temps immobile jaune sans passé ni futur... ³⁵¹."

De nouveau la pulsion scopique et scripturaire se heurte ainsi au magma boueux de la confusion. Pour surmonter l'*intraitable* de la photographie, l'œil et le langage doivent briser la vitre et passer de l'autre côté du miroir, pour basculer dans l'image. C'est ce qui se produit à l'occasion d'une méditation sur l'effet de bougé dû au mauvais fonctionnement de l'appareil. Le texte opère alors subrepticement un échange des pronoms pour passer à la focalisation interne, où les conjectures font place à la description non modalisée d'une scène :

"la trace fuligineuse laissée par le visage au cours de ses divers changements de positions restituant à l'événement son épaisseur, postulant (...) la double suite des instants passés et futurs, la double série, dans le même cadrage et le même décor, des positions respectivement

³⁴⁹ *Ibidem*, p 258-260.

³⁵⁰ *Ibidem*, p 269.

³⁵¹ *Ibidem*, p 262-263.

occupées par les divers personnages avant et après (...) l'occupant du fauteuil d'osier (...) les deux mains jointes dont l'une tient la blague à tabac et l'autre la pipe qu'il est en train de bourrer tandis qu'à ce moment il en tomba quelques-uns jaune-blond frisé entre *mes* pieds... ³⁵²."

Le sujet ne parvient donc à endiguer l'irréremédiable magma analogique qu'au prix de sa propre fracture. Puisqu'elle est transposable, son identité s'avère elle-même soumise aux fluctuations, aux permutations de la parole et du regard. La puissance narrante n'est plus qu'une collection de supports grammaticaux interchangeable, où "s'entremêlent toutes les catégories, temps, espace et individus ³⁵³." La genèse elle-même du récitant ne pourra se dire que sur le mode hypothétique, lorsqu'il s'efforcera de remonter le temps pour projeter l'image fantasmatique de son corps fœtal dans la trace d'une dernière carte postale :

"la pluie tombant accablante sonore et grise sur les palmiers le golfe d'opale (...) réfugiée dans la boutique d'un marchand quelconque sans doute celui qui lui avait vendu la carte postale un monsieur S.S. Ohashi à peau jaune regardant écrire sur un coin de table ou de comptoir la femme penchant son mystérieux buste de chair blanche enveloppée de dentelles ce sein qui déjà peut-être me portait dans son ténébreux tabernacle sorte de têtard gélatineux lové sur lui-même avec ses deux énormes yeux sa tête de ver à soie sa bouche sans dents son front cartilagineux d'insecte, moi ? ... ³⁵⁴ "

Par cette suspension, qui achève le livre sans pouvoir le clore, le texte-collection signale son propre vacillement. Tantôt dévorée par l'indifférenciation des images qui se superposent, tantôt butant sur le mutisme de la coupe indicielle, où le sujet parlant ne peut s'infiltrer qu'en se dispersant, l'écriture s'identifie désormais à l'interminable scripturation de son territoire, déconstruit aussitôt qu'articulé :

³⁵² *Ibidem*, pp 269 et 290 (je souligne).

³⁵³ L. Janvier, "Le Temps d'une histoire", *La Quinzaine littéraire*, 15 avril 1967.

³⁵⁴ Cl. Simon, *Histoire*, op. cit., p 402 (derniers mots du livre).

"Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux ³⁵⁵."

Affrontant de plein fouet le milieu hostile de la vidéosphère — où les images elles-mêmes tendent à se confondre sans distinction sémiotique —, l'écriture simonienne atteste non seulement la formidable pression du visible sur l'économie scripturaire, mais aussi l'extraordinaire ténacité du texte, qui risque sa propre intégrité pour assimiler *l'autre* à sa trame. Loin de résoudre l'enjeu conflictuel des mutations culturelles, c'est en s'efforçant de les conduire à leur point de rupture que Claude Simon trouve la voie d'une interaction des plus fécondes, où les réseaux optiques, graphiques, mémoriels et symboliques se complexifient mutuellement à l'infini.

l'image, l'ogre et la trace

Si la prolifération des images contraint l'écriture à se mettre elle-même en jeu dès qu'elle s'ouvre à l'altérité, l'économie scripturaire ne renonce pas pour autant au désir de convoquer *l'autre* pour le soumettre à sa loi. En marge des textes où la mutation culturelle s'éprouve dans l'inconfort d'une interaction à construire, la graphosphère continue d'exercer son pouvoir, en proposant de nouvelles mythologies pour assujettir le visible et conjurer la perte de ses propres certitudes. C'est ce qu'entreprend Michel Tournier, qui assigne à l'écriture la mission de convertir le mutisme des images en souffle scriptural :

"L'iconosphère, ce monde calme et silencieux de l'image, (...) est toujours menacée d'asphyxie. Il lui faut impérativement l'apport pétillant d'un branchement sur la logosphère. C'est ainsi qu'elle parvient à essaimer les esprits, comme l'arbre prisonnier de ses racines profite du

³⁵⁵ R.-M. Rilke, cité par Cl. Simon, en épigraphe à *Histoire*.

vent murmurant pour répandre son pollen et ses graines volantes sur toute la plaine ³⁵⁶."

Loin de chercher à préserver l'écrit de toute interférence avec ce qu'il a lui-même refoulé pour s'ériger en modèle, Michel Tournier s'applique au contraire à les confronter systématiquement, pour régénérer la suprématie des mots sur les images. C'est donc très logiquement que son œuvre s'inaugure par une réécriture du mythe fondateur de l'économie scripturaire, visant à le déconstruire pour en rétablir l'autorité. Comme l'a montré Michel de Certeau ³⁵⁷, le *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe est le roman d'une scripturation conquérante, où le sujet cartésien découpe une île-page pour y inscrire l'armature typographique d'une société hiérarchisée, dans laquelle les signes sont instruments de maîtrise et de gestion. Or s'il dénonce l'évidence immédiate d'une telle possession du monde par l'écriture, *Vendredi ou les limbes du pacifique* ³⁵⁸ n'en renonce pas pour autant à l'idéal qui la sous-tend. Les déplacements imposés par Tournier au roman original consistent essentiellement à dévoiler les procédures et les conditions de possibilité de toute scripturation, pour déjouer l'illusion de transparence et d'immanence entretenue par l'œuvre de Defoe. Il démontre ainsi que le texte et l'instance qui le produit, loin de s'instituer d'eux-mêmes sur une page inerte, ne se soutiennent que dans le travail structurant de la *différance*, qui définit le même par l'exclusion de l'autre. L'île ne peut s'offrir à l'activité scripturaire comme "un espace propre" qu'après avoir été "désensorcelé(e) des ambiguïtés du monde" ³⁵⁹, et le sujet ne saurait s'ériger en maître qu'après s'être exilé de lui-même à travers la médiation d'autrui. Là où *Robinson* oblitérait tout ce qui précède ou excède la raison écrite, *Vendredi* dévoile l'univers fantasmatique et sensoriel de l'imaginaire et du pré-verbal, que l'écriture doit écarter pour accéder au symbolique. C'est l'expérience de la *souille*, où le naufragé s'enfonce à

³⁵⁶ M. Tournier, *Le Tabor et le Sinaï, essais sur l'art contemporain*, Belfond, 1988, p 15.

³⁵⁷ cf. M. de Certeau, *Arts de faire*, op. cit., p 238 et suivantes.

³⁵⁸ M. Tournier, *Vendredi et les limbes du Pacifique* (1967), Editions Gallimard, collection "Folio", 1972.

³⁵⁹ M. de Certeau, *Arts de faire*, op. cit., p 235.

mesure que se désarticulent en lui toutes les structures spatio-temporelles qui le soutenaient en tant qu'individu logocentré :

"Il savait maintenant que l'homme est semblable à ces blessés au cours d'un tumulte ou d'une émeute qui demeurent debout aussi longtemps que la foule les soutient en les pressant, mais qui glissent à terre dès qu'elle se disperse. La foule de ses frères, qui l'avaient entretenu dans l'humain sans qu'il s'en rendît compte, s'était brusquement écartée de lui, et il éprouvait qu'il n'avait pas la force de tenir seul sur ses jambes. Il mangeait, le nez au sol, des choses innommables. Il faisait sous lui et manquait rarement de se rouler dans la molle tiédeur de ses propres déjections. Il se déplaçait de moins en moins, et ses brèves évolutions le ramenaient toujours à la souille. Là, il perdait son corps et se délivrait de sa pesanteur dans l'enveloppement humide et chaud de la vase, tandis que les émanations délétères des eaux croupissantes lui obscurcissaient l'esprit. (...) Libéré de toutes ses attaches terrestres, il suivait dans une rêverie hébétée des bribes de souvenirs qui, remontant de son passé, dansaient au ciel dans l'entrelacs des feuilles immobiles ³⁶⁰."

S'il en signale la force d'attraction, Tournier n'en dénonce pas moins cette régression dans "la satisfaction hallucinatoire et (...) le court-circuit imageant du processus primaire ³⁶¹." Sources d'envoûtement, l'image, la matière, le rêve et la mémoire ne ramènent le sujet dissous à son origine que pour le conduire à la mort. Aussi l'exigence de s'extraire du magma mortifère de la souille s'impose bientôt à Robinson, qui s'efforce de reconstruire patiemment l'ordonnance logique brisée par le naufrage. Repassant méthodiquement dans les traces de son prédécesseur mythique, il conquiert progressivement le désordre originnaire par l'écriture, le recensement, le compte des heures et la gestion économique de l'île *monadique*. Quand l'autre survient, il exerce sur lui son pouvoir de nomination et d'exploitation. Mais, sous l'impulsion du rire puéril et oisif de Vendredi, l'ordre scripturaire

³⁶⁰ M. Tournier, *Vendredi et les limbes du Pacifique*, op. cit., p 38-39.

³⁶¹ D. Bournoux, op. cit., p 113.

laborieusement rétabli ne tarde pas à subir une nouvelle révolution, pour ouvrir la voie d'un troisième terme, où la spiritualité l'emporte définitivement sur la matière. Inversant leur rôle, maître et disciple s'engagent dans le règne ascensionnel de l'*éolien*, pour rejoindre l'unité originelle dans l'euphorie d'un "coût solaire"³⁶². Au terme de ce parcours initiatique, Robinson retrouve alors le sens caché des dernières paroles humaines entendues avant le naufrage :

"Ces paroles qui sont en quelque sorte le viatique spirituel que m'accordait l'humanité avant de m'abandonner aux éléments, elles auraient dû s'imprimer en lettres de feu dans ma mémoire. (...) C'était, n'est-ce pas, les prédictions que le capitaine Pieter Van Deyssel lisait — ou prétendait lire — sur les cartes d'un tarot. Or le nom de Vénus est revenu plusieurs fois dans ses propos si déconcertants pour le jeune homme que j'étais. N'avait-il pas annoncé que devenu ermite dans une grotte, j'en serais arraché par la survenue de Vénus ? Et cet être sorti des eaux ne devait-il pas se transformer en archer tirant ses flèches vers le soleil ? Mais ce n'est pas ce qui m'importe le plus. Je revois confusément sur une carte deux enfants — des jumeaux, des innocents — se tenant par la main devant un mur qui symbolise la Cité solaire. (...) Vénus, le Cygne, Léda, les Dioscures... je tâtonne à la recherche de moi-même dans une forêt d'allégories"³⁶³.

Ainsi, tout était écrit, non pas dans les figures du Tarot, mais dans la parole allégorique qu'elles suscitaient. Le mythe fondateur de la graphosphère s'est donc inversé, répété, puis transfiguré, pour réitérer la foi en une "écriture naturelle (...) unie à la voix et au souffle", non pas "déchue, seconde, instituée"³⁶⁴, mais immanente au cosmos et à l'esprit. Par cette régénérescence d'une mythologie primitive de l'écrit, Tournier invente une forme perverse de *conquista* destinée à conjurer les sortilèges maléfiques de l'image, en les intégrant au processus même de la parabole.

³⁶² M. Tournier, *Vendredi et les limbes du Pacifique*, op. cit., p 230.

³⁶³ *Ibidem*, pp228-229 et 231.

³⁶⁴ J. Derrida, *op. cit.*, p 29.

Les ouvrages qui succèdent aux *Limbes du Pacifique* vont progressivement expliciter cette stratégie dévorante du logos, qui se systématisait à mesure que s'accroissait la pression des images sur la sphère sociale. Les textes des *Clefs et des serrures*³⁶⁵ et ceux des *Vues de dos*³⁶⁶ s'appliquent ainsi à traverser les photographies qu'ils commentent, pour en donner une lecture hors-champ en les déplaçant dans l'espace du discours où leurs vertus proprement visuelles se dissolvent. Face au "portrait-nu" de Jacques-Henri Lartigue, au "miroir" de Dieter Appelt, à l'"aquarium" d'Arthur Tress ou à l'"homme-livre" d'Edouard Boubat, l'écriture s'avère essentiellement *instable* : les mots s'échappent de la surface imageante, pour se délier en arabesques allégoriques. Soumise à une lecture, l'image se généralise en un signifié libérant l'interprétation du mutisme et de l'instantané visuels. Ainsi, la femme et l'enfant saisis par Boubat face à l'océan sont transférés par la scripturation dans l'homophonie universelle et symbolique de "la mère et la mer." Devenue mentale, l'image est ensuite attirée vers le réseau métaphorique où l'œuvre de Tournier trouve sa propre cohérence. S'efforçant ainsi de relever dans les photographies d'Arthur Tress "quelques grands thèmes en essayant de leur donner leur chiffre"³⁶⁷, le texte de *Rêves* s'approprie les images pour y décrypter les figures de l'enfant, de l'obscénité, de la nécrophilie, de la fange et du déchet.

Si le livre s'ouvre au visible, c'est donc pour pratiquer l'activité proprement tournierienne de la dévoration : l'image est la proie d'un ogre textuel, qui l'assimile à sa propre substance pour l'anéantir dans un processus de digestion discursive³⁶⁸. Cependant, il ne suffit pas de relier l'image à la mythologie personnelle, pour la convertir en texte : l'écriture doit modifier la nature même du visible en le stratifiant, afin d'échapper à sa fixité par la dimension du sens et de la temporalité. Il faut repousser à tout prix cet arrêt du regard, où l'œil hypnotisé se fixe à la surface de

³⁶⁵ M. Tournier, *Des clefs et des serrures, images et proses*, Chêne / Hachette, 1979.

³⁶⁶ Idem, *Vues de dos*, Photographies d'Edouard Boubat, Editions Gallimard, "NRF", 1981.

³⁶⁷ Idem, *Rêves*, Photographies d'Arthur Tress, Editions complexe, Bruxelles, 1979, p 36.

³⁶⁸ Sur la thématique de la prédation comme incorporation de l'autre au même, cf. Fr. Merllié, *Michel Tournier*, Pierre Belfond, collection "les Dossiers Belfond", 1988.

l'image pour se perdre dans les mystères de sa finitude plate, *obtus* limite à l'écriture. Car cette "pure virginité formelle de l'image est originellement liée à l'étrangeté élémentaire et à l'informe lourdeur de l'être présent dans l'absence" ³⁶⁹, c'est-à-dire au cadavre. C'est ce qu'explique l'histoire des *Suaires de Véronique*, où le corps photographié est décrit comme "un simulacre d'autopsie ou de démonstration anatomique (...) pris-sur-le-mort" et doté d'une "vérité (...) marmoréenne" ³⁷⁰. Afin d'échapper à l'envoûtement mortifère de telles visions, le verbe doit se greffer sur leur opacité pour les spiritualiser. Les paraboles encadrant l'histoire de *La Goutte d'or* n'ont d'autre objet que d'attester cette libération par le langage des maléfices courant à la surface des images. Arrachés à leur immédiateté par la parole ou la calligraphie, les portraits de "Barberousse" et de "La Reine blonde" ³⁷¹ accèdent à la spiritualité du signe qui, seule, peut créer la possibilité d'un séjour du sens dans l'image, "cet autre de tout sens" ³⁷² :

"L'image est douée d'un rayonnement paralysant, telle la tête de Méduse qui changeait en pierre tous ceux qui croisaient son regard. Pourtant cette fascination n'est irrésistible qu'aux yeux des analphabètes. En effet l'image n'est qu'un enchevêtrement de signes, et sa force maléfique vient de l'addition confuse et discordante de leurs significations (...). Pour le lettré, l'image n'est pas muette. Son rugissement de fauve se dénoue en paroles nombreuses et gracieuses. Il n'est que de savoir lire... ³⁷³."

Par l'exercice incessant de la trame et de la strate, l'écriture convertit les images en palimpsestes de sens, pour s'adonner à la jouissance du déchiffrement. A l'icône mortuaire, le texte cherche donc à substituer la trace, comme lieu de passage entre le visible et le verbe. Parce qu'elle

³⁶⁹ M. Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Editions Gallimard, collection "Idées", 1978, p 351.

³⁷⁰ M. Tournier, "Les Suaires de Véronique", in *Le Coq de bruyère* (1978), Editions Gallimard, collection "Folio", 1980, p 160-161.

³⁷¹ Idem, *La Goutte d'or*, Editions Gallimard, "NRF", 1985, pp 37 et 237.

³⁷² M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p 359.

³⁷³ M. Tournier, *La Goutte d'or*, op. cit., p 243.

sublime la matière en signe et diffère d'elle-même vers une origine, la trace relève en effet d'une scripturation potentielle, qui l'assigne à l'espace livresque. De la semence au déchet, et de l'empreinte au fossile, l'indicialité investit alors l'univers de Tournier, pour opérer la transmutation spirituelle des images en écriture :

"Le gadoue — cette anti-cité — amoncelle les peaux. La matière ayant fondu, la forme devient elle-même matière. D'où la richesse incomparable de cette pseudo-matière qui n'est qu'un amas de formes. (...) Cet énorme bric-à-brac n'a pas pour seul facteur sa superficialité. Celle-ci est mise au service d'une double-fonction. La première (est d'assurer) la *possession* de la matière ou de l'objet (...). En ce sens la gadoue est un amas de griffes. L'autre fonction est de célébration. Car ces griffes sont bavardes, et même prolixes, déclamatoires, exaltantes
374."

Là où le moulage est encore trop proche de la matière et de la mort³⁷⁵, le résidu atteste en revanche cette *différence* instituante, par laquelle le sujet s'articule lui-même comme "objet disqualifié, (...) excrément personnel"³⁷⁶ de l'espace environnant. Le tatouage et la scarification signalent quant à eux le caractère sacré de cette scripturation du corps, en accédant à la vraie ressemblance d'une chair directement marquée par les saillies d'une signifiante originelle :

"(Le tatoué) appartient indéfectiblement à l'empire des signes, signaux et signatures. Sa peau est logos. Le scribe et l'orateur possèdent un corps blanc et vierge comme une page immaculée. De la main et de la bouche, ils projettent des signes — écriture et parole — dans l'espace et dans le temps. Au contraire, le tatoué ne parle ni n'écrit : il est écriture et parole. (...) Cette disposition des Africains à incarner le signe dans leur propre corps atteint son paroxysme avec les scarifications en relief (...) : le signe

³⁷⁴ Idem, *Les Météores* (1975), Editions Gallimard, collection "Folio", 1978, p 347.

³⁷⁵ cf. la fabrication du mannequin dans *La Goutte d'or*, op. cit., p 216, le "sarcophage de sable" dans *Les Météores*, op. cit., p 383 et la pétrification de la femme de Lot dans *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980), Editions Gallimard, collection "Folio", 1982, p 263.

³⁷⁶ M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p 99.

inscrit dans leur chair a conquis la troisième dimension.
(...) Je ne serais pas surpris que le corps peint et sculpté
(...) rappelât celui d'Adam dans son innocence originelle
et sa relation intime avec le Verbe de Dieu ³⁷⁷."

Fossiles d'un passé édénique, comme ces enfants difformes attestant dans leur chair "les tâtonnements de la Création" ³⁷⁸, les traces renouent avec cet âge où "l'image et la ressemblance proclamaient ensemble une seule et même attestation d'origine" ³⁷⁹, avant que la chute ne sépare le visible du lisible. Plus qu'une scripturation potentielle, l'indicialité recèle l'essence même du logos, et c'est à ce titre que le texte doit s'efforcer de se l'approprier, pour accéder lui-même à l'incarnation du Verbe. S'emparant du motif de l'inversion comme principal opérateur d'indexation, il s'applique alors à convertir en traces la surface trompeuse des formes et des images. Archétype du signe inversi, la photographie retrouve ainsi la légitimité que lui interdisait son affiliation avec la mort :

"Ces négatifs examinés par transparence sont d'un charme incomparable (...). La richesse des nuances et des détails, la profondeur des tons, la luminosité nocturne qui éclaire l'image négative, tout cela ne serait rien encore sans l'étrangeté qui naît de l'inversion des valeurs. (...) Mais c'est encore de l'agrandissement de l'image et des possibilités d'inversion qu'il offre que découlent les plus rares pouvoirs du photographe. Car il n'y a pas que la métamorphose du noir en blanc et sa réciproque. Il y a aussi la possibilité en retournant le négatif dans le porte-vue de mettre la gauche à la droite et la droite à la gauche ³⁸⁰."

Véritables laboratoires photographiques, les textes de Tournier ne cessent de signaler la nature éminemment convertible de toute chose, en faisant jouer les apparences comme autant de charnières ouvrant sur un

³⁷⁷ Idem, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, op. cit., p 55-56.

³⁷⁸ cf. *Les Météores*, op. cit., p 66.

³⁷⁹ M. Tournier, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, op. cit., p 47.

³⁸⁰ Idem, *Le Roi des Aulnes* (1970), Editions Gallimard, collection "Folio", 1975, p 175-176.

sens occulté. Fonctionnant eux-mêmes en opérateurs d'inversion, les motifs du diable, du monstre et de l'homosexuel reviennent constamment dans ses romans, pour soumettre l'image déçue de la réalité au travail indiciel et révélateur de l'ironie, de la négativité et de la perversion³⁸¹. Ce paysage retourné est dominé par la figure centrale de l'Ogre, incarné notamment par Abel Tiffauges dans *Le Roi des Aulnes*. Prédateur photographique convertissant systématiquement le monde en signes de son propre destin, celui-ci fait de l'inversion le mouvement même de l'écriture mythique. Mais, parce qu'il entraîne les mots dans ce processus de retournement général des valeurs en inventant la forme des "Ecrits Sinistres", Tiffauges s'expose à l'*inversion maligne*, où les signes se retournent deux fois sur eux-mêmes pour régresser vers un simulacre mortifère de l'origine :

"Abreuvé d'horreur, Tiffauges voyait ainsi s'édifier impitoyablement, à travers les longues confessions d'Ephraïm, une Cité infernale qui répondait pierre par pierre à la Cité phorique dont il avait rêvé à Kaltenborg. (...) Toutes ses inventions, toutes ses découvertes se reflétaient dans l'horrible miroir, inversées et portées à une incandescence d'enfer³⁸²."

Le roman signale ainsi la menace qui pèse constamment sur le jeu dangereux de l'inversion : si les traces sont susceptibles de conduire à l'unité originelle d'un logos immanent, par une sorte de *progrès à rebours*³⁸³, elles peuvent aussi brouiller le sens et ramener le sujet à la souille de ses excréments. Aussi au modèle indiciel de la photographie, les derniers textes de Tournier marqueront sa préférence pour le motif scripturaire de la calligraphie islamique, ultime rempart contre le culte occidental des images.

³⁸¹ Sur le diable, cf. *Le Vent Paraclet*, Editions Gallimard, "NRF", 1977, p 48 ; sur le monstre, cf. *Le Vol du vampire* (1981), Editions Gallimard, collection "Idées", 1983, p 335 ; sur l'homosexuel, cf. *Le Vent Paraclet*, op. cit., p 256 et *Les Météores*, op. cit., p 236.

³⁸² M. Tournier, *Le Roi des Aulnes*, op. cit., p 560.

³⁸³ *Ibidem*, p 106.

2.3. Intraitable et fusion

Magma analogique ou laconisme de la coupe, enlissement mortifère ou inversion maligne, l'image photographique semble irrémédiablement assignée au point aveugle où l'écriture se perd, butant sur ses propres limites comme sur l'impossible rencontre avec l'autre absolu. Résistant à toute scripturation, la trace défie le langage par une évidence *intraitable*, exilée de ce lieu où le sujet s'articule et se délie. Pourtant, le texte n'a plus la force de s'autoriser lui-même : il aspire toujours davantage à cette impossible fusion avec l'altérité du monde et de l'imaginaire. Ne pouvant la soumettre à sa loi, il se condamne alors à s'écrire contre la photographie, tirant sa propre énergie du meurtre de l'image dont il paraît désormais provenir. L'écriture s'engage ainsi vers une nouvelle quête de son identité, dans l'inconfort d'une menace et d'un désir.

images manquées

"Si le texte se retourne sur l'image (et réciproquement si la photographie se retourne sur l'écriture), immédiatement ils ne manqueront pas de se manquer, ils s'absenteront l'un à l'autre³⁸⁴." Mais, en bloquant le frayage scripturaire, la photographie ne signale pas seulement la fin de l'écriture : elle renvoie le texte à lui-même, et lui désigne sa propre vérité. Si l'image ne peut entrer dans l'espace du livre, le livre ne peut donc pas pour autant se passer de l'image. Il s'écrit à partir d'elle et contre elle, il se nourrit de son absence et tend vers son inaccessible présence. Indéfectiblement assignée à la perte, mais néanmoins incontournable, l'interaction de l'écriture et de la photographie ne peut se dire qu'à travers la structure fantasmatique du manque, du désir ou de l'oubli. Récits d'images ratées, perdues ou

³⁸⁴ A. Buisine, "Tel Orphée...", *Revue des Sciences Humaines*, n°210, 1988-2, p 125.

indéfiniment reconduites, nombreux sont les textes qui convergent aujourd'hui vers ce paradigme de la *mé-prise* photographique, comme vers la source de tout acte scriptural.

L'Amant de Marguerite Duras semble ainsi trouver son origine dans l'absence d'une image que l'écriture doit restituer, comme si le texte était lui-même produit par cette perte inaugurale :

"C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. (...) Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. (...) C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. (...) C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur ³⁸⁵."

Ici, le texte doit s'écrire pour combler l'insignifiance de l'instant par le sens que la mémoire seule peut lui conférer. L'image est manquée parce qu'elle se tient dans l'imminence de l'absolu, tandis que l'écriture en est la conscience et le produit. C'est la voix qui restitue l'intensité du moment qu'aucun regard n'a pu saisir dans l'immédiateté de l'événement. *Différance* instituante de toute autobiographie, le langage porte en lui-même la récursion dont l'image est privée.

Hervé Guibert conditionne lui aussi la possibilité même du texte par l'effacement d'une photographie originelle, qui fait écrire et que l'écriture défait. Ce que le livre cherche à produire, l'image l'attesterait avec une évidence inégalable, mais le pervertirait par son incontrôlable duplicité. L'écriture doit donc empêcher la photographie de suspendre le jeu subtil du langage et de la mémoire, en passant à travers l'image, comme à travers l'apparence trompeuse d'un fantôme qui hante un lieu :

³⁸⁵ M. Duras, *L'Amant*, Editions de Minuit, 1984, p 17.

"Ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise. L'image serait là devant moi, probablement encadrée, parfaite et fausse, irréelle, plus encore qu'une photo de jeunesse : la preuve, le délit d'une pratique presque diabolique. Plus qu'un tour de passe-passe ou de prestidigitation : une machine à arrêter le temps. Car ce texte est le désespoir de l'image, et pire qu'une image floue ou voilée : une image fantôme ³⁸⁶."

Le texte ne peut toutefois s'autoriser par cette seule absence d'illustration. S'il ne saurait y avoir de récit photographique que dans un livre sans image, il faut aussi que l'effacement de la photographie s'écrive, car c'est le récit du manque qui soutient l'activité même de l'écriture. Aussi *L'Image fantôme* s'ouvre-t-elle par le déploiement narratif d'un blanc — acte manqué qui sauve en même temps l'image et le texte de l'intraitable séance où l'interdit s'accomplit :

"Un jour de soleil (...), je décidais de prendre ma mère en photo. (...) La première chose que je fis fut d'évacuer mon père du théâtre où la photo allait se produire, de le chasser pour que son regard à elle ne passe plus par le sien (...) et qu'il n'y ait plus que notre connivence à nous, une connivence nouvelle, débarrassée du mari et du père, juste une mère et son fils (n'était-ce pas en réalité le décès de mon père que je voulais mettre en scène ?). (...) Je la pris en photo : elle était à ce moment-là au summum de sa beauté (...). Je pense qu'à ce moment elle jouissait de cette image d'elle-même que moi son fils je lui permettais d'obtenir, et que je captuais à l'insu de mon père. En fait, c'est ça : (...) une image interdite, et le plaisir d'elle à moi était d'autant plus fort que l'interdit volait en éclats. Ce fut un instant suspendu, un instant sans inquiétude, rassérénant. (...) Nous décidâmes de tirer aussitôt le film (...). Mais l'image subversive, la photo n'existait pas : nous vîmes en transparence, contre la lumière bleutée de la salle de bain, le film impressionné, blanc de part en part. (...) A blanc, l'instant essentiel, perdu, sacrifié ³⁸⁷."

³⁸⁶ H. Guibert, *L'Image fantôme*, Editions de Minuit, 1981, p 17-18.

³⁸⁷ *Ibidem*, p 11-16 (cf. aussi *Mes Parents*, Gallimard, 1986, p 105-106).

Si le texte doit raturer la photographie, c'est parce qu'elle relève de cette "activité imageante ou imaginaire (qui) restaure le cercle monadique" ³⁸⁸ et suspend l'articulation symbolique où le langage trouve sa nécessité. L'image primaire annule la relation triangulaire par laquelle le sujet accède à une réalité médiatisée, pour régresser vers la complétude et l'assouvissement. Le jeu du regard écarte le père de la scène photographique, transforme le corps maternel en instrument docile du désir, oblitère enfin toute coupure entre le fils et la mère. *Instant suspendu*, cette fusion ne peut passer dans la réalité scripturaire que sur le mode fantomatique d'une "séance-rêve" ³⁸⁹, dont l'impossibilité fonde le mouvement même de l'écriture.

Réalisant l'intensité des premières communications, la photographie signale l'exil auquel le texte est condamné. Pour s'accomplir lui-même comme production imaginaire, il doit refaire et défaire l'image originaire, en la déployant comme pur fantasme, projection pelliculaire d'un souvenir inexistant. A la transmutation de la photographie en une séance virtuelle, répond l'entêtement obsessionnel de la contemplation, du développement, de la conversion de l'indicible en une fiction. Dans *La Chambre noire*, c'est cette obstination à faire monter l'image pour en annuler la prise qu'Anne-Marie Garat met en abîme à travers un jeu de fictions enchevêtrées, où se lit le travail même de l'écriture. Structure feuilletée, où chaque histoire tourne autour d'un personnage hanté par une image latente, le livre s'élabore dans l'incessante reprise d'une transfiguration chimique, visant à révéler ce que la photographie manquée recèle et dissimule. Ayant capturé à son insu une vérité qu'elle ne saurait voir, mais dont son existence dépend, Milena s'acharne ainsi à tirer l'épreuve pour que l'intraitable s'informe en une scène primitive :

"Une fois, j'ai voulu photographier mes parents (...). Je suis debout à l'extrémité de leur lit. J'attends. Eux aussi attendent, ils regardent leur fille qui est à contre-jour, le visage caché par l'appareil, en face d'eux. (...) Alors le

³⁸⁸ D. Bournoux, *op. cit.*, p 116.

³⁸⁹ H. Guibert, *op. cit.*, p 16.

père, d'un élan, a tendu le bras vers la mère, il jette son bras comme un pont par-dessus l'espace vide qui les sépare et il prend la main de la mère. (...) Quand je déclenche, (...) la colère m'envahit d'avoir à faire maintenant cette image d'eux que je ne connais pas, qui m'apparaît comme une catastrophique mise en scène. (...) Au développement, la photographie de mes parents dépasse mon attente. (...) Tout est noir. (...) Seules leurs mains jointes sont nettes, les visages sont flous, défigurés d'un grain épais, livides dans tout ce noir (...). Je déteste cette photographie, l'avoir faite, l'avoir si mal voulue. (...) J'allais les *prendre*, et il m'a donné quelque chose que je ne voulais pas. (...) Ils feignent la séparation des langues, mais ils ont entre eux gardé un autre lien d'histoire primitive, d'avant ma naissance, lien secret de leurs chairs qui a l'instant photographique se révèle, scelle leurs mains séparées.

Que cette photographie existe, je ne m'y résigne pas, et je ne peux faire qu'elle n'existe pas. Je pourrais jeter le négatif, le détruire. L'idée ne m'en vient même pas. Le détruire n'annulerait rien de l'acte photographique. Au contraire, ce négatif est devenu une planche de salut possible, le seul recours. Dont j'espère, enfant, la consolation. Jamais je ne me suis autant acharnée sur le tirage d'une épreuve. (...) J'ai usé de toutes les tricheries du développement (...) pour obtenir ce qui serait bon. Sans comprendre que ce qui serait bon serait de ne l'avoir jamais prise. C'est la plus malheureuse photographie de ma vie, c'est la plus belle. (...) Elle est à ce point manquée que c'en est devenu parfait, irrémédiable ³⁹⁰."

Dérouler le fantasme du rapport amoureux entre les parents pour s'approprier la scène de sa propre conception : tel est l'enjeu de l'altération que met en œuvre le développement photographique et romanesque. C'est parce que cet instant est irrémédiablement manqué par le texte et le sujet, que sa re-présentation est nécessaire à leur structuration. "Auxiliaire des souvenirs que nous n'avons pas" ³⁹¹, la photographie incite l'écriture à trouver la voie d'une *production*

³⁹⁰ A.-M. Garat, *La Chambre noire*, Flammarion, 1990, p 35-38.

³⁹¹ S. Tisseron, art. cit., p 72.

mémorielle, où le corps se projette dans la langue pour remonter par des réseaux de métaphores vers une vérité collective, "sans délivrer l'image ³⁹²." Travaillant à se perdre ou s'effacer, les personnages de *La Chambre noire* ne cherchent qu'à renouer leur propre origine avec l'Histoire dont ils sont eux-mêmes une trace. Milena "travaille les noirs pendant des heures avec une obstination très calme" ³⁹³, pour retrouver au-delà d'elle-même la mémoire dispersée de cette Europe de l'Est dont elle provient. De son côté, Jorge s'applique à se perdre dans Lisbonne, pour manquer l'ami qu'il a sauvé d'une rafle pendant l'Occupation. De cette image qui le hante, il fait ainsi "une chimère pénible, sans consistance" ³⁹⁴, qui lui permet de supporter le rôle qu'il a joué dans le théâtre de l'horreur. Ainsi l'empreinte photonique doit se voiler et se délier en une fiction, pour que la mémoire puisse parler à l'autre, pour que le livre puisse s'arracher au corps de l'écrivain.

Là où Hervé Guibert et Anne-Marie Garat produisent le fantasme d'une image interdite et absolue, Denis Roche défait quant à lui l'image en l'accueillant dans l'espace visible du livre, pour aussitôt l'en absenter en écrivant la défaite de toute prise de vue. Puisqu'il n'y a de relation possible du texte à la photographie "qu'en termes de déssaisissement, de perte et de ratage" ³⁹⁵, leur coexistence sur la page exige la mise en place d'un dispositif volontairement défectueux, où le "commentaire" ne décrit pas ce que montre l'épreuve publiée, mais ce qu'elle aurait dû montrer. Mode d'emploi de l'échec photographique, l'écriture fait de chaque cliché un acte manqué qui disjoint l'intention de la prise, comme elle disjoint elle-même l'image de sa visibilité :

"Comme je fais vite pour la prendre au dépourvu, j'oublie complètement de corriger le tir par rapport à ce que je vois dans le viseur. Et je me dis que je n'avais certainement pas vu ça dans le viseur.

(...) Au moment de rembobiner, j'ai appuyé sur le déclencheur sans le faire exprès.

³⁹² A.-M. Garat, *op. cit.*, p 243.

³⁹³ *Ibidem.*

³⁹⁴ *Ibidem*, p 221.

³⁹⁵ A. Buisine, *art. cit.*, p 17.

(...) Au développement je constate que j'ai pris cette photo au hasard. Je ne sais pas du tout comment cette photo a été prise.

(...) Ce n'est qu'au développement que se révèle la tache sombre en mouvement qui occupe presque toute la moitié de la photo. Je ne sais pas ce que c'est, incapable de retrouver dans ma mémoire quelque trace que ce soit d'"accident" au moment du déclenchement ³⁹⁶."

Désignant la photographie comme lapsus, le texte se garde cependant d'attribuer un surplus de sens à ce déplacement accidentel de l'image qui court-circuite l'attente. S'il suggère bien une "irruption de l'inconscient au moment de la prise" ³⁹⁷, Denis Roche insiste davantage sur l'effet de perte qui en découle, que sur l'idée d'un contact avec l'insu. Comme l'atteste sa prédilection pour les autoportraits au retardateur, il identifie la photographie au mouvement par lequel le sujet "se quitte lui-même (en s'éloignant de son appareil) pour devenir l'autre de celui qui fait la photo" ³⁹⁸ :

"On entre dans la photo, c'est-à-dire qu'on se débarrasse de ce rôle du photographe ou 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. (...) Au bout de trente secondes, on ne sait vraiment plus du tout où l'on est ³⁹⁹."

En assignant ainsi à la photographie une fonction de décalage, de laps et d'abdication de toute maîtrise, Denis Roche suggère qu'elle n'est inconciliable avec l'écriture que parce qu'elle opère sur le même mode : celui de la *différance*, de l'absentéisme et de l'auto-destruction du moi. C'est ce que semble confirmer Raymond Depardon, qui s'efforce quant à lui de démentir la présence du photographe à ce qu'il photographie. Loin

³⁹⁶ D. Roche, "Quelques involontaires (du lapsus en photographie)", *Les Cahiers de la photographie*, n°10, 1983.

³⁹⁷ Idem, "L'icône photographique", entretien avec M. Nuridsany, *Art-Press*, n°98, 1985, p 7.

³⁹⁸ A. Buisine, art. cit., p 134.

³⁹⁹ D. Roche, "Le Rideau déchiré", entretien avec A. Pomarède, *La Disparition des lucioles*, Editions de l'Etoile, 1982, p 113.

de désigner l'image comme une prise, sa *Correspondance new-yorkaise* pointe systématiquement le mouvement par lequel l'opérateur s'absente de l'instant qui s'enregistre, pour rêver une autre scène par la trajectoire d'une lassitude, d'un désir ou d'un envoi :

"15 juillet 1981, New-York. J'erre dans les rues. Plus seul que jamais. Je suis comme un touriste. Vers la 5^e Avenue, en passant devant la Metro Goldwyn Mayer, je pense au désert, je pense à un film, à un film épique avec plein de figurants, de vieux forts, du sable et beaucoup de chameaux.

(...)

24 juillet 1981, New-York. Toilettes "dames" du magazine américain *Géo*, 450 Park Avenue. J'ai envie de faire des photos à la "chambre". J'ai envie de faire ma famille dans la Dombes. Je pense à la campagne... ça doit être la moisson maintenant ! ⁴⁰⁰."

Désignant l'acte photographique comme un espacement du regard, le texte défait l'adhésion de l'image au réel, pour transférer le travail de l'écriture au cœur même de la prise. S'il maintient l'irréalisable conjonction du lisible et du visible, Depardon signale néanmoins que la photographie relève de la même structure absente que le langage : "tout ce dispositif fait que la situation dans laquelle le photographe va se mettre au travail ressemble étrangement à la dure condition de l'écriture et ne peut que l'isoler dans une totale solitude, la vraie solitude, celle qui a l'absent pour horizon et qui est exposée, comme le dit Blanchot, au dehors multiple ⁴⁰¹."

Si "la photographie est elle-même un art de la disparition" ⁴⁰², c'est donc aussi son propre intraitable que l'écriture manque dans l'image. L'impossible fusion du texte et de l'empreinte ne saurait par conséquent

⁴⁰⁰ R. Depardon, *Correspondance new-yorkaise* / A. Bergala, *Les Absences du photographe*, Libération / Editions de l'Etoile, 1981, pp 47 et 61.

⁴⁰¹ A. Bergala, *op. cit.*, p 40.

⁴⁰² J. Baudrillard, *Please Follow me* / S. Calle, *Suite vénitienne*, Editions de l'Etoile, 1983, p 93 (comme le montre J. Baudrillard, l'expérience de la filature entreprise ici par S. Calle relève elle aussi d'un espacement, par lequel la photographie devient écriture).

suspendre l'effusion d'une rencontre, d'autant plus nécessaire qu'elle s'accomplit dans l'absolu de l'espace utopique.

l'écriture utopique

Si les livres de Roland Barthes ont toujours été traversés, hantés, fascinés par l'image, c'est parce qu'elle venait pointer cette vérité du langage et des signes, que l'écrivain désirait épouser quand le critique se contentait de la cerner. Avec *La Chambre claire*, les liens du lisible au visible se resserrent. La photographie ne se contente plus d'accompagner le texte en une sorte de contrepoint musical, comme dans *L'Empire des signes*⁴⁰³, mais devient le véritable objet de la recherche. Toutefois, si le rapport entre l'image et le texte prend dans cet ouvrage une dimension définitive, essentielle et secrète, c'est parce que le discours critique, qui cherche à définir l'essence de la photographie, est lui-même traversé, hanté et finalement ravi par une écriture où la voix du sujet impose enfin le silence au langage théorique. Dans ce livre ultime, l'image photographique ouvre l'espace d'une rêverie, où l'écriture se trouve confrontée non plus avec son autre, mais avec sa propre vérité.

"Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon⁴⁰⁴."

"Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeai des photos⁴⁰⁵."

Entre ces deux phrases, par lesquelles s'inaugurent respectivement chacune des deux parties de *La Chambre claire*, aucune discordance n'est perceptible. On reconnaît dans chacune d'elle l'accent, le phrasé souple et familier — qui sont pour le lecteur comme la voix de Roland Barthes — et cette manière bien à lui d'embrayer la réflexion théorique

⁴⁰³ R. Barthes, *L'Empire des signes* (1970), Editions d'Art Albert Skira, collection "Les Sentiers de la création", Genève / Flammarion, collection "Champs", 1980

⁴⁰⁴ Idem, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1980, p 13.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p 99.

sur le ton de la conversation. Pourtant, d'une phrase à l'autre, c'est le livre tout entier qui a basculé, emporté par une extraordinaire force de déviance. La symétrie même des deux énoncés, loin de dissimuler la rupture, ne fait qu'accuser cette scission radicale. Par cette reprise et cet infime décalage, le livre semble en effet *recommencer*, revenant sur son *incipit* pour le raturer, pour effacer toute la première partie et souligner ainsi l'impossibilité d'établir une authentique continuité avec ce qui oriente désormais le texte. Si Roland Barthes cherchait à définir dans un premier temps le *noème* de la photographie, c'est maintenant vers l'essence d'un être qu'il est entièrement tendu. Si le texte s'enroulait autour de quelques photos choisies selon l'émotion qu'elles procurent, mais provenant du domaine public — "rien à voir avec un corpus : seulement quelques corps" ⁴⁰⁶ —, c'est désormais autour d'une photographie unique et strictement intime — autour de son propre corps — que le livre va s'ordonner.

Certes, dès la première partie, le sujet refuse de se laisser effacer par la maîtrise impersonnelle du savoir, et le discours scientifique est déjà lézardé par le bouleversement des émotions. La recherche est exposée dans son cheminement, avec ses errances, ses blocages ou ses illuminations, plutôt que dans ses seuls résultats disposés au sein d'un raisonnement logique. Mais cette volonté farouche de concilier la science et la subjectivité, en faisant du plaisir un principe heuristique, n'est pas propre à *La Chambre claire*. Le discours de Roland Barthes a toujours présenté cette particularité et son œuvre s'est constamment formée en marge de tout système :

"Une autre voix, la plus forte, me poussait à nier le commentaire sociologique ; face à certaines photos, je me voulais sauvage, sans culture (...). Je me trouvais dans une impasse et, si je puis dire, "scientifiquement" seul et démuné. Je me dis alors que ce désordre et ce dilemme, mis à jour par l'envie d'écrire sur la Photographie, reflétaient bien une sorte d'inconfort que j'avais toujours connu : d'être un sujet ballotté entre deux langages, l'un

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p 21.

expressif, l'autre critique (...). Mieux valait, une bonne fois pour toutes, retourner ma protestation de singularité en raison et tenter de faire de "l'antique souveraineté du moi" un principe heuristique (...). J'acceptais donc de me prendre pour médiateur de toute la photographie ⁴⁰⁷."

La distance entre les deux parties de *La Chambre claire* ne se résume donc pas à une opposition entre l'objectif et le subjectif. Dès l'ouverture, Roland Barthes cherche à formuler un universel à partir du singulier. Mais, dans un deuxième temps, c'est cette singularité même que le texte interroge et poursuit, après un court-circuit qui fait passer les généralités au second plan.

Vécu comme une sorte de *satori* — que Barthes définit comme une "suspension panique du langage" ⁴⁰⁸ — l'événement qui ébranle la construction du livre est la découverte de "la Photographie du Jardin d'Hiver", vieux cliché jauni représentant sa mère à l'âge de cinq ans. Cette image efface alors toutes les autres et va conduire à la solution du problème scientifique, mais en ouvrant sur d'autres questions, bien plus capitales. Ce qui distingue cette photographie d'une manière absolue, c'est qu'en elle, Roland Barthes ne *reconnaît* pas sa mère, il la *retrouve* :

"J'égrenais (les photos), mais aucune ne me paraissait vraiment "bonne" : ni performance photographique, ni résurrection vive du visage aimé (...). Au gré de ces photos, parfois, je reconnaissais une région de son visage, tel rapport du nez et du front, le mouvement de ses bras, de ses mains. Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je manquais son être, et que, donc, je la manquais toute. Ce n'était pas elle, et pourtant ce n'était personne d'autre. Je l'aurais reconnue parmi des milliers d'autres femmes, et pourtant je ne la "retrouvais" pas. Je la reconnaissais différemment, non essentiellement (...).

J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle venait de mourir, regardant sous la lampe, une à une, ces photos de ma mère, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé. Et je la

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p 20-22.

⁴⁰⁸ *Idem*, *L'Empire des signes*, op. cit., p 97.

découverts. (...) Je la retrouvais enfin *telle qu'en elle-même*⁴⁰⁹."

Considérée d'un point de vue sémiotique, en deçà de sa force émotive, cette expérience conduit au *noème* de la photographie. Elle permet de la définir comme index, et non plus comme icône. L'élément primordial n'est plus la ressemblance, mais la "double position conjointe de réalité et de passé"⁴¹⁰ :

"La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont souvent des "chimères". Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. (...). Le nom du noème de la Photographie sera donc : "ça-a-été", ou encore : l'"Intraitable"⁴¹¹."

Cet *entêtement du Référent à être toujours là*, que Barthes avait confusément perçu dès la première partie, acquiert naturellement dans la Photographie du Jardin d'Hiver une importance considérable. C'est parce qu'en tant qu'empreinte lumineuse, celle-ci n'est pas seulement l'image mais *l'émanation physique* de l'être disparu, que s'opère la résurrection du mort au sein d'une expérience foudroyante.

Dans la perspective théorique de *La Chambre claire*, la Photographie du Jardin d'Hiver exprime la vérité de toute photographie : elle fonctionne comme exemple et comme archétype. Mais pour le sujet écrivain, dans sa douleur et dans son corps, cette image est la seule à s'affirmer comme trace, face à toutes les autres reproductions mimétiques ; elle est l'unique *photographie* réellement digne de ce nom :

"(Les autres) photos, que la phénoménologie appellerait des objets "quelconques", n'étaient qu'analogiques, suscitant seulement son identité, non sa vérité ; mais la Photographie du Jardin d'Hiver, elle, était

409 Idem, *La Chambre claire*, op. cit., p 100-111.

410 *Ibidem*, p 120.

411 *Ibidem*.

bien essentielle, elle accomplissait pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique* ⁴¹²."

Si l'universel a trouvé dans le singulier un lieu pour s'actualiser, celui-ci s'affirme aussitôt comme non-lieu, espace utopique à explorer. Car aucune nature ne signale la Photographie du Jardin d'Hiver. Elle est la seule à parler au sujet parce qu'il fait lui-même partie de la vérité entrevue, parce que c'est elle qui le lit, le déchiffre et l'écrit. Cette découverte et la disjonction qu'elle entraîne ne sont pas dues au hasard, mais sont l'aboutissement d'un parcours intérieur, où s'opère une régression vers l'origine :

"Il me fallait convenir que mon plaisir était un médiateur imparfait, et qu'une subjectivité réduite à son projet hédoniste ne pouvait reconnaître l'universel. Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la Photographie ⁴¹³."

Ainsi, c'est en "remontant peu à peu le temps avec elle" ⁴¹⁴ que Roland Barthes retrouve sa mère, au sein d'une enfance utopique qui les réunit par delà la mort. La découverte de la Photographie du Jardin d'Hiver témoigne du mouvement par lequel le sujet abandonne le projet théorique, pour s'engager dans une quête de sa propre identité. La réflexion critique ne peut plus dissimuler davantage la question qui hante et attire le texte : celle de l'écriture, cette *science impossible de l'être unique*.

A ce questionnement, le *Roland Barthes par Roland Barthes* ⁴¹⁵ ne peut trouver d'autre réponse qu'une dénégation. Ici, la présence redoublée du nom ne signale pas une identité, mais au contraire l'irréductible altérité du titre et de la signature. L'autobiographie est dénoncée comme une fiction, et le *langage expressif* trahit son

⁴¹² *Ibidem*, p 110.

⁴¹³ *Ibidem*, p 95-96.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p 106.

⁴¹⁵ *Roland Barthes par Roland Barthes*, Editions du Seuil, collection "Ecrivains de toujours", 1975.

incapacité à dire la vérité, parce qu'il ne peut résister au détournement vers le romanesque :

"Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ⁴¹⁶."

Déployant tout un éventail d'*images*, le livre tient le sujet dans la distance de la troisième personne et dans la dissémination de l'écriture fragmentaire :

"Ecrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ? ⁴¹⁷ "

Un élément paraît toutefois échapper à cette trame circulaire tissée d'imaginaire, pour s'insérer dans le livre comme un corps étranger. Il s'agit de la photographie placée face à la page de titre, en dehors du texte mais aussi à l'écart des images de jeunesse qui retracent la "préhistoire du corps — de ce corps qui s'achemine vers le travail, la jouissance d'écriture ⁴¹⁸." Non légendée, cette photographie résiste à l'emprise romanesque du livre et, par son décentrement, insiste pour être lue dans cet espace invisible autour duquel le texte s'enroule sans jamais pouvoir y accéder. Seul indice d'une vérité dans ce livre où le sujet semble plutôt se fuir que se chercher, seule véritable trace où *Roland Barthes* laisse enfin paraître Roland Barthes, cette image s'affirme scandaleusement comme la seule écriture possible du moi, là où le texte exhibe l'échec de l'autobiographie. C'est cette incapacité de l'écriture à égaler la puissance de la photographie qui a sans doute entraîné son rejet dans les marges du texte : ainsi placée au seuil du livre, elle redouble la dénégation verbale de l'autobiographie plaçant le texte sous le signe du romanesque, et permet de laisser vacant le centre autour duquel l'écriture ira se déployer.

⁴¹⁶ *Ibidem*, 2^{ème} page de couverture.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p 96.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p 6.

Il faut attendre *La Chambre claire* pour lire une description de cette image et comprendre comment l'écriture se donne désormais pour tâche d'explorer ce que le *Roland Barthes* s'efforçait précisément de fuir par l'invention d'un sujet fictionnel et fragmenté :

"Ces photos, si l'on excepte celle que j'avais publiée, où l'on voit ma mère jeune marcher sur une plage des Landes et où je "retrouvais" sa démarche, sa santé, son rayonnement — mais non son visage trop lointain —, ces photos que j'avais d'elle, je ne pouvais même pas dire que je les aimais ⁴¹⁹."

L'image du *Roland Barthes* et la Photographie du Jardin d'Hiver semblent dire la même vérité : se substituant toutes deux au portrait de l'auteur, elles permettent au sujet non pas de *reconnaître* mais de *retrouver* au sein de l'empreinte lumineuse le rayonnement et la clarté de l'être aimé. Pourtant, une distance considérable les sépare dès qu'il s'agit de leur situation dans l'économie du livre. L'une, visible et décentrée, usurpe la place que la collection accorde traditionnellement à l'écriture manuscrite. L'autre, invisible et partout présente, occupe le centre d'un texte qui ne cherche qu'à l'écrire pour s'identifier à elle.

En faisant passer la Photographie du Jardin d'Hiver dans l'espace aveugle d'un livre intérieur, *La Chambre claire* en accepte la position centrale, sans chercher à dissimuler qu'elle accomplit cette *science impossible de l'être unique* à laquelle l'écriture ne cesse d'aspirer. Articulé, soutenu, irrigué par l'image absente — par l'absence de l'image — le livre, désormais, ne s'oblige plus à tricher avec la vérité du sujet. L'ouvrage est certes parcouru par de nombreuses photographies, mais celles-ci n'ont pour fonction que d'illustrer le discours critique portant sur l'image, et non l'écriture du moi. Dans la Photographie du Jardin d'Hiver, l'enjeu strictement personnel l'emporte sur ce qu'elle pouvait avoir d'universel. Il est donc nécessaire de la soustraire à l'ensemble des illustrations, qui sont susceptibles de parler au lecteur comme elles parlent au scripteur :

⁴¹⁹ Idem, *La Chambre claire*, op. cit., p 99-100.

"Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente (...) ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science (...) ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure ⁴²⁰."

La Photographie du Jardin d'Hiver appartient à ces images auxquelles on ne peut accéder que les yeux fermés, dans l'espace utopique où chacun de nous tente d'embrasser sa propre déchirure. Cherchant à définir la qualité de cette relation, le texte fait appel à des correspondances littéraires ou musicales :

"Pour une fois, la photographie me donnait un sentiment aussi sûr que le souvenir, tel que l'éprouva Proust, lorsque se baissant un jour pour se déchausser il aperçut brusquement dans sa mémoire le visage de sa grand-mère véritable (...). Ou encore (car je cherche à dire cette vérité), cette Photographie du Jardin d'Hiver était pour moi comme la dernière musique qu'écrivit Schumann avant de sombrer, ce premier *Chant de l'Aube*, qui s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort ⁴²¹."

L'écriture renonce donc ouvertement à l'ordre du visuel et semble n'avoir pour seule fonction que de signaler l'absence même de l'image. Sans cesser de dire la blessure du contact indicial avec le corps disparu, le texte devient comme la frontière qui nous sépare de la Photographie du Jardin d'Hiver : emportée dans un élan mystique, l'écriture cherche à défendre et protéger l'inaccessibilité de l'être unique, qui irradie chaque page de son insituable clarté. Les mots disent le secret, la solitude et le silence au sein desquels le sujet s'est retiré : privé de son centre et de sa substance par la mort de l'autre, il est retourné par la Photographie du Jardin d'Hiver dans le ventre maternel et s'est lui-même dissous dans le grain lumineux de l'image.

⁴²⁰ *Ibidem*, p 115.

⁴²¹ *Ibidem*, p 109-110.

Désignant l'absence de la photographie et du sujet dont elle dit la vérité, l'écriture obéit à la logique de la non-reproductibilité de la trace. Intégrer la Photographie du Jardin d'Hiver à l'espace visible du livre supposerait en effet qu'on puisse en arracher toute présence indiciaire, pour la transmuier en une simple image :

"La Photographie — ma Photographie — est sans culture : lorsqu'elle est douloureuse, rien en elle ne peut transformer le chagrin en deuil. (...) La Photographie est indialectique : elle est un théâtre dénaturé où la mort ne peut "se contempler", se réfléchir, s'intérioriser (...) ; elle exclut toute purification, toute *catharsis*. J'adorerais bien une Image, une Peinture, une Statue, mais une photo ? Je ne peux la placer dans un rituel (sur ma table, dans un album) que si, en quelque sorte, j'évite de la regarder (ou j'évite qu'elle me regarde), décevant volontairement sa plénitude insupportable, et, par mon inattention même, lui faisant rejoindre une tout autre classe de fétiches : les icônes ⁴²²."

La force indiciaire de la Photographie du Jardin d'Hiver interdit au sujet d'accomplir le travail du deuil en la reproduisant comme substitution de l'être perdu ⁴²³. Elle ne peut se réduire au souvenir ou à la représentation de l'être aimé qui permettraient au sujet de transformer la disparition en une *fiction*, afin de la surmonter. Elle est l'émanation lumineuse, l'empreinte physique du corps qui s'est retiré dans l'absence et qui revient toucher le sujet à travers l'intolérable platitude de sa surface :

"La photo de l'être aimé disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celle qui a été photographiée (...). Je suis seul devant (la

⁴²² *Ibidem*, p 141-142.

⁴²³ Ph. Roger fait observer que la citation de *la Voie tibétaine* figurant sur la 4ème page de couverture (où il est question de la mort comme "super-illusion") signale ironiquement cette pseudo-maîtrise du deuil comme la voie que le livre ne suivra pas (cf. Ph. Roger, *Roland Barthes, roman*, Editions Grasset & Fasquelle, collection "Figures", 1986, p 201).

Photographie du Jardin d'Hiver), avec elle. La boucle est fermée. Il n'y a pas d'issue. Je souffre, immobile. Carence stérile, cruelle : je ne puis *transformer* mon chagrin, je ne puis laisser dériver mon regard ⁴²⁴."

L'absence de la Photographie du Jardin d'Hiver au sein de *La Chambre claire* est donc une condition impérative, dont dépend la possibilité d'exprimer dans toute son authenticité l'*inqualifiable* douleur qui dit la vérité du moi. Sans doute le sujet pourrait-il échapper à cette fixité plate de la mort et de la photographie, s'il pouvait lui-même se transformer en une reproduction. Mais *La Chambre claire* n'est pas un *Roland Barthes par Roland Barthes* : à aucun moment, le livre ne cherche à pluraliser le sujet en une multitude d'images et le moi ne se fragmente pas en un jeu de miroirs où se succéderaient des personnages romanesques. Le *je* qui parle n'a pas de double fictionnel déployé par l'écriture pour s'arracher à lui-même : il n'est jamais un autre que celui qui *va seul dans l'appartement où sa mère vient de mourir*. Tout au long du livre, il reste enfermé dans cette chambre claire qui le condamne à regarder toujours la même image, celle où sa douleur et sa vérité *s'entêtent à être toujours là*, celle où tout est dit, sans qu'il puisse l'approfondir ou la diffracter.

Ce que l'écriture refuse au sujet comme à la Photographie du Jardin d'Hiver, l'existence lui refuse tout aussi cruellement. Sans enfant, le moi ne peut se détruire et renaître à travers une filiation qui le transformerait lui-même en souvenir, en image, en fiction. Ne s'étant pas reproduit, il n'est qu'une trace du corps maternel, une empreinte charnelle où l'Intraitable de l'être ne se convertira jamais en une simple (re)semblance. Dans cet espace où la reproduction est impossible, le sujet ne peut échapper à son désir de fusion avec la mère, qui est désir de retour au mort, ou folie :

"Je crus comprendre qu'il y avait une sorte de lien (de nœud) entre la photographie, la Folie et quelque chose dont je ne savais pas bien le nom. Je commençais par

⁴²⁴ *Ibidem*, pp 126-127 et 140-141.

l'appeler : la souffrance d'amour (...). Je passais outre l'irréalité de la chose représentée, j'entrais follement dans le spectacle, dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir ⁴²⁵."

Par un renversement qui ne fait que souligner cette impasse de la reproduction, le seul engendrement qui puisse être envisagé est celui qui fait de la mère de Roland Barthes son propre enfant :

"Pendant sa maladie, je la soignais, lui tendais le bol de thé qu'elle aimait parce qu'elle pouvait y boire plus commodément que dans une tasse, elle était devenue ma petite fille, rejoignant pour moi l'enfant essentielle qu'elle était sur sa première photo (...). Elle, si forte, si forte, qui était ma Loi intérieure, je la vivais pour finir comme mon enfant féminin. Je résolvais ainsi, à ma manière, la Mort. Si (...) la Mort est la dure victoire de l'espèce, si le particulier meurt pour la satisfaction de l'universel, si, après s'être reproduit comme autre que lui-même, l'individu meurt, s'étant ainsi nié et dépassé, moi qui n'avait pas procréé, j'avais, dans sa maladie même, engendré ma mère ⁴²⁶."

La relation indicielle atteint donc doublement le sujet et l'enferme dans une interminable répétition de la perte : pour surmonter la mort de sa mère, il n'a d'autre ressource que d'inventer un enfant, dont la mort est écrite "au bout de (ce) petit pont de bois dans un jardin d'Hiver au plafond vitré (...), dans la trouée des feuillages et des palmes de la serre ⁴²⁷." Peu à peu, *La Chambre claire* accentue cette claustration du sujet, qui ne peut se définir que dans l'équation de la mort et du *je*. En révélant au sujet son identification profonde avec la mère, la mort et la trace, la photographie détourne ce qu'il restait du projet autobiographique vers une *thanatographie*. La fonction du livre trouve alors sa véritable dimension : écrire pour mourir et pour ne pas mourir :

⁴²⁵ *Ibidem*, p 178-179.

⁴²⁶ *Ibidem*, p 112-113.

⁴²⁷ *Ibidem*, p 106.

"Elle morte, je n'avais plus aucune raison de m'accorder à la marche du Vivant supérieur (l'espèce). Ma particularité ne pourrait jamais plus s'universaliser (sinon, utopiquement, par l'écriture, dont le projet, dès lors, devait devenir l'unique but de ma vie). Je ne pouvais plus qu'attendre ma mort totale, indialectique. Voilà ce que je lisais dans la Photographie du Jardin d'Hiver ⁴²⁸."

Il ne s'agit plus de raconter une vie, de déployer une existence dans la continuité d'une histoire ou dans la dissémination des fragments ; il s'agit de vivre par la seule force de l'écriture, dans l'imminence d'une mort déjà là. "Entre le possible et l'impossible du "je suis mort", la syntaxe du temps et quelque chose comme la catégorie d'imminence (ce qui pointe depuis le futur, ce qui est sur le point d'arriver). L'imminence de la mort se présente, elle est toujours sur le point, se présentant, de ne plus même se présenter et la mort se tient alors entre l'éloquence métonymique du "je suis mort" et l'instant où elle emporte dans le silence absolu, ne laissant plus rien à dire (...). Depuis son lieu d'imminence elle irradie le corpus, elle fait respirer dans *La Chambre claire* cet "air" de plus en plus dense, hanté, peuplé de revenants. Je me sers de ces mots pour en parler : "émanation", "extase", "folie", "magie" ⁴²⁹." Le livre n'est plus le dépositaire d'une mémoire unifiante. Abandonnée par le sujet, la surface imprimée n'est plus ni gérée, ni même explorée. Désormais, c'est sur une présence-absence, une trace, un "texte symptomal" ⁴³⁰, que se replient les pages du volume :

"Rien à dire de la mort de qui j'aime le plus, rien à dire de sa photo, que je contemple sans jamais pouvoir l'approfondir, la transformer. La seule pensée que je puisse avoir, c'est qu'au bout de cette première mort, ma propre mort est inscrite ; entre les deux, plus rien, qu'attendre ; je 'ai pas d'autre ressource que cette *ironie* : parler du "rien à dire" ⁴³¹."

⁴²⁸ *Ibidem*, p 113.

⁴²⁹ J. Derrida, "Les morts de Roland Barthes", *Poétique*, n°47, septembre 1981, p 291.

⁴³⁰ *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p 174.

⁴³¹ *Idem*, *La Chambre claire*, op. cit., p 145.

A cette écriture vide, *plate*, indialectique et sans signification, Roland Barthes assigne le même espace que celui qu'il assignait à la Photographie du Jardin d'Hiver. C'est dans cette imminence de la mort que le texte accède au (non)lieu où s'accomplit *la science impossible de l'être unique*, là où l'écriture peut enfin se substituer à la photographie pour dire la vérité du moi.

Écriture utopique, elle cherche à imprimer sur la page un équivalent scriptural de l'*Intraitable* photographique. Le livre devient lui-même la trace d'un "ça-a-été", l'émanation d'un moi qui va mourir et qui est déjà mort, tué par la perte d'un être mais plus encore par la formulation de cette perte. Ainsi, de même que la photographie impose au regard l'hallucinante fixité de sa surface, le texte force le scripteur et le lecteur à toujours revenir se cogner contre la vitre du Jardin d'Hiver, sans jamais traverser la vérité qui s'y dévoile pour engendrer une profondeur, une mémoire ou un imaginaire. Ne pouvant s'incarner dans la fiction d'une image ressemblante, le sujet ne s'identifie qu'avec ces empreintes lacunaires qui viennent ponctuer le discours sur le mode de la parenthèse. *Punctum* vocal et typographique, la parenthèse court-circuite le flux de la pensée pour fixer les mots dans "l'emphase déchirante"⁴³² de l'avoir-été là du sujet. Comme la photographie, elle est une radiation de l'être, qui vient toucher la surface du langage pour donner à voir "un futur antérieur dont la mort est l'enjeu"⁴³³ :

"Je retrouve sur quelques photos les objets qu'elle avait sur sa commode, un poudrier en ivoire (j'aimais le bruit du couvercle)...⁴³⁴."

"Le *presque* : régime atroce de l'amour, mais aussi statut décevant du rêve — ce pour quoi je hais les rêves. Car je rêve souvent d'elle (je ne rêve que d'elle), mais ce n'est jamais tout à fait elle⁴³⁵."

⁴³² *Ibidem*, p 148.

⁴³³ *Ibidem*, p 150.

⁴³⁴ *Ibidem*, p 101.

⁴³⁵ *Ibidem*, p 104.

Camera lucida ⁴³⁶ exposant le sujet dans sa présence et sa disparition, le livre se désigne lui-même comme inscription plate d'une évidence qui renonce à la connaissance, à l'histoire et au sens. L'écriture indicielle ne révèle rien, n'interprète rien, ne produit rien. Elle atteste seulement l'irruption textuelle d'un corps, "que rien ne peut défaire ⁴³⁷." L'armature scripturaire se disqualifie dans le singulier d'une *Note sur la photographie* ⁴³⁸, qui fait de *La Chambre claire* non un système cohérent de remarques, mais une simple marque, "non une "pensée", mais quelque chose comme une frappe ⁴³⁹." Car la note relève du même registre que cet "air (...) indécomposable (...), qui est comme le supplément intraitable de l'identité (...) et qui exprime le sujet, en tant qu'il ne se donne pas d'importance ⁴⁴⁰." Note, air, trace, émanation : l'écriture utopique expose l'empreinte du sujet pour qu'"enfin il coïncide" ⁴⁴¹, dans un langage indiciel qui donne "à l'âme transparente son ombre claire ⁴⁴²."

De l'autre absolu, l'intraitable est devenu l'essence même d'un texte qui s'arrache à toutes ses certitudes scripturaires pour affronter sa propre utopie. Altérant le langage, la photographie a finalement permis l'avènement paradoxal d'une écriture, par la suspension du sens, du savoir et de la *différance*. Des sciences humaines à la *science impossible de l'être unique*, du structuralisme à la *Mathesis singularis* ⁴⁴³ et de la dialectique aux *biographèmes* ⁴⁴⁴, le livre s'est défait de la coupure critique pour s'identifier avec le "non-vouloir-saisir" ⁴⁴⁵ de la trace, de la

⁴³⁶ "C'est bien à tort (...) qu'on associe (la photographie) à l'idée d'un passage obscur (*camera obscura*). C'est *camera lucida* qu'il faudrait dire (...) ; car, du point de vue du regard, l'essence de l'image est d'être toute dehors..." *Ibidem*, p 164.

⁴³⁷ *Ibidem*, p 165.

⁴³⁸ sous-titre de *La Chambre claire*.

⁴³⁹ *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p 98.

⁴⁴⁰ *Idem, La Chambre claire*, op. cit., p 167-168.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² *Ibidem*, p 169.

⁴⁴³ *Ibidem*, p 21.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p 54 et *Sade, Fourier, Loyola*, Editions du Seuil, 1971, p 14.

⁴⁴⁵ Ph. Roger, *op. cit.*, p 152.

note et de l'éclat. Imposant progressivement l'abandon du modèle représentatif qui distingue le noyau de l'enveloppe, la photographie conduit l'écriture à chercher la profondeur à la surface, sur la peau même des signes. L'enjeu de cette *camera lucida* n'est pas d'assimiler le corps à un texte où s'inscrivent des traces, mais de désigner le texte comme un corps marqué d'affect⁴⁴⁶. La vérité d'adéquation des énoncés cède ainsi sa place à la vérité de l'énonciation, par une redécouverte éthique de l'individu comme valeur. Au terme d'une longue et difficile interaction, l'écriture et la photographie se rejoignent pour suggérer la voie d'une redéfinition de l'économie scripturaire et des modèles culturels qu'elle nourrit.

⁴⁴⁶ cf. M. van Buuren, "La Profondeur de la peau" et H. Hillenaar, "L'Inconscient du signe dans l'œuvre de Roland Barthes", *Rapports Het Franse Boek*, n°2, 1983 (si le premier de ces articles souligne le mouvement commun qui porte Barthes, Derrida et Lacan à ramener l'écriture à sa surface, le second insiste sur l'écart entre la conception lacanienne d'un inconscient déjà secondarisé comme texte et la vision barthésienne d'une écriture chargée d'affect).

III. VERS UNE NOUVELLE ECONOMIE DES TRACES

MODELISATION CULTURELLE

Excédant ses propres frontières pour s'exposer à l'aventure des *photographies*, la littérature a su intérioriser les mutations culturelles induites par l'émergence d'un nouvel environnement médiatique. Sous la pression du paradigme indiciaire, l'écriture s'est elle-même efforcée de remettre en question les principes de l'économie scripturaire, sans pour autant disparaître. Loin de suspendre la dynamique textuelle, la traversée de l'altérité photographique s'est en effet imposée comme une source de régénérescence, faisant de la crise du modèle livresque un facteur opératoire. Si la réalité sociale atteste aujourd'hui une indéniable inversion des champs de force symboliques et techniques, cette inversion ne saurait donc se réduire à la substitution pure et simple d'un système par un autre. L'interaction profonde de l'écriture et de la photographie souligne au contraire l'interpénétration des médiasphères qui s'enchevêtrent à mesure qu'elles se forment, déplaçant constamment le point d'équilibre de l'architecture idéologique, sémiotique et sociale où viennent s'encadrer les pratiques et les énoncés. L'histoire conjointe des mutations de l'image et de l'écrit incite ainsi à repenser sur le mode de la dynamique et de la complexité les procédures de modélisation culturelle.

1.1. Tactiques et stratégies

Si chaque étape culturelle est structurée par une stratégie visant à réguler les échanges économiques et symboliques au sein d'un espace propre, tout ordre régnant implique aussi l'exercice altérant de tactiques, qui traversent le champ quadrillé par les institutions pour se l'approprier clandestinement. "Trajectoires indéterminées, apparemment insensées parce qu'elles ne sont pas cohérentes avec l'espace bâti (...) où elles se déplacent (...), ces "traverses" demeurent hétérogènes aux systèmes où elles s'infiltrèrent et où elles dessinent les ruses d'intérêts et de désirs *différents*. Elles circulent, vont et viennent, débordent et dérivent dans un relief imposé, mouvances écumeuses d'une mer s'insinuant parmi les rochers et les dédales d'un ordre établi ⁴⁴⁷."

Dans une société régie par l'économie scripturaire, c'est à la lecture, l'image et la voix que revient cette fonction d'occupation dissidente du lieu stratégique de la production officielle. Oblitérée par la scripturation comme consommation passive d'un produit fini, la pratique du lire fonctionne comme braconnage et vagabondage, "dérive à travers la page, métamorphose du texte par l'œil voyageur, improvisation et expectation de significations induites de quelques mots, enjambements d'espaces écrits, danse éphémère ⁴⁴⁸." Le vocal et l'optique traversent de la même manière l'armature textuelle qui prétend les omettre, comme un autre privé de lieu propre venant s'introduire dans la place de l'auteur. Retour du corps dans l'abstraction calculée de l'écrit, ces tactiques creusent leurs parcours interdits dans un circuit qui les ignore, mais dont le tracé ne saurait pourtant s'effectuer hors des inflexions passagères qu'elles émettent.

En inversant progressivement les rapports de force entre le visuel et l'écrit, l'essor de la photographie n'altère donc pas seulement une structure dominante, mais toute une dynamique transversale, où

⁴⁴⁷ M. de Certeau, *Arts de faire*, op. cit., p 82-83.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p 24.

dissidence et pouvoir se conditionnent mutuellement. Si l'image déporte le texte hors des lieux de la production instituée, c'est pour le réintégrer à son tour comme *poiétique* insidieuse, "art de manipuler et de jouir" ⁴⁴⁹, appropriation clandestine de son propre milieu. Là où la culture écrite assignait au visuel le rôle tactique d'une différence traversant les stratégies de la scripturation, la vidéosphère retourne quant à elle l'écriture en une "lecture" qui s'insinue dans la loi des images pour y tracer ses trajectoires. Au même titre que l'économie scripturaire, l'ordre visuel sert ainsi de support à des consommations traversières et clandestines, qui produisent secrètement leurs propres effets.

Que l'écriture occupe une position tactique, alors qu'elle assumait jadis le rôle stratégique de modèle, ne lui interdit pas pour autant d'affecter le système de valeurs qui s'est progressivement construit sur son érosion. La portée du dernier texte de Roland Barthes sur les théories de la photographie atteste à ce titre la force récursive des appropriations littéraires du paradigme indiciel sur le pouvoir culturel des images. Dissidente à l'héritage scripturaire comme à l'évidence de la communication visuelle, l'effusion de *l'Introuvable* n'a pas seulement produit l'avènement solitaire d'une écriture retranchée dans l'énonciation d'un *Spectator* ⁴⁵⁰. Elle a aussi fourni l'impulsion nécessaire au déclenchement d'un mouvement d'auto-référence, par lequel la culture photographique s'est dotée d'une assise historique, esthétique et sémiotique. Depuis que la singularité barthésienne s'est insinuée dans l'empire des images, la photographie n'a de fait cessé d'explorer sa propre ontologie, en repassant constamment par le point nodal du *ça-a-été*, pour y puiser l'énergie d'une légitimité pratique et théorique. D'une expérience vécue dans l'inconfort et la clandestinité, l'utopie scripturale de *La Chambre claire* s'est peu à peu convertie en vecteur d'institutionnalisation esthétique et scientifique du territoire qu'elle

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p 26.

⁴⁵⁰ "Une photo peut être l'objet de trois pratiques (...) : faire, subir, regarder. L'*Operator*, c'est le Photographe. Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos..." (R. Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p 22).

traversait. Epreuve du non-vouloir-saisir et du non-lieu ⁴⁵¹, la *science impossible de l'être unique* a paradoxalement permis au modèle indiciel de s'instituer un lieu propre, où convergent désormais les forces d'un nouvel ordre symbolique. Parce qu'il renonce aux méthodes et aux savoirs du structuralisme, de la psychanalyse et de la sémiologie, le texte de Roland Barthes parvient à toucher une vérité de la photographie sans pour autant l'atteindre. Se voulant "sauvage et sans culture" ⁴⁵², il s'arrache à l'emprise du scripturaire, pour envisager l'image photographique comme "une image sans légitimité culturelle" ⁴⁵³, réduite à la seule expansion traumatique du *punctum* où elle "s'annule comme *medium*" ⁴⁵⁴. Tactique désirante de l'écriture traversant la photographie pour la retourner en pré-texte, *La Chambre claire* provoque ainsi un appel d'air, que les *operators* théoriques et pratiques ne tardent pas à combler pour répondre à l'exigence d'une formalisation. Destinées à restaurer la photographie comme culture, l'art et l'histoire s'emploient alors à dogmatiser l'émergence du modèle photographique autour du paradigme indiciel que Roland Barthes avait renoncé à formuler, tout en signalant sa place.

1.2. Arts de l'arché

En examinant l'évolution des pratiques esthétiques au cours du XXème siècle sous l'éclairage des théories peirciennes du signe, Rosalind Krauss est la première à dégager l'emprise d'une logique

⁴⁵¹ "La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance" (M. de Certeau, *Arts de faire*, op. cit., p 21).

⁴⁵² R. Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p 20.

⁴⁵³ A. Rouillé, "Note sur l'émoi", *La Recherche photographique*, n°12 : Actes du Colloque "Roland Barthes, une aventure avec la photographie", 1992, p 3.

⁴⁵⁴ R. Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p 77.

indicielle comme facteur d'une redéfinition des schémas culturels produits ou assimilés par l'art ⁴⁵⁵. Cherchant à cerner les points de rupture où se révèle une mutation des systèmes de références, c'est sur la démarche de Marcel Duchamp que se focalise d'abord son analyse. Plus que dans le refus de l'œuvre auquel on l'assimile souvent, elle situe la portée historique de sa production dans l'abandon de l'*art rétinien* — où il fait lui-même se rejoindre la peinture classique, l'impressionnisme et le cubisme — au profit d'un art pragmatique relevant du principe photographique. De fait, s'il n'a sans doute jamais directement pratiqué le tirage ou la prise de vue ⁴⁵⁶, Duchamp n'en ordonne pas moins toute sa recherche autour d'une "problématique de la trace, du dépôt, du contact, de la proximité et de l'inscription référentielle" ⁴⁵⁷, où l'on ne peut que reconnaître l'*arché* de la photographie. Renonçant à toute approche analogique, y compris dans ses formes les plus critiques, son œuvre inaugure un schisme par où l'art se sépare de l'iconisme, bien plus radicalement que par la brèche de l'abstraction qui relève encore d'un questionnement de la perception. Désormais, l'enjeu n'est plus d'interroger l'interaction des formes dans l'espace plus ou moins autonome d'un cadre, mais d'enregistrer la trace d'un acte qui institue la forme en objet d'art par le seul geste d'une sélection, d'une empreinte et d'un retrait. Au-delà de la filiation manifeste entre le *Nu descendant un escalier* et les chronophotographies d'Etienne-Jules Marey, c'est dans cette pragmatique de l'index que Rosalind Krauss décèle l'emprise de la photographie sur des œuvres aussi variées que *Tu m'*, *La Fontaine* ou le *Grand Verre* ⁴⁵⁸ :

Si nous mettons entre parenthèses (...) le problème de l'identité des objets qui peuplent le *Grand verre* (...) nous nous rendons compte que leur présence impérieuse en

⁴⁵⁵ cf. R. Krauss, "Notes sur l'index", *Macula*, n°5-6, 1979 et *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Macula, 1990 (pp 71 à 88).

⁴⁵⁶ Duchamp faisait plutôt appel à Man Ray pour réaliser ses photographies, y compris pour ses "autoportraits" et autres travestissements.

⁴⁵⁷ Ph. Dubois, *op. cit.*, p 113.

⁴⁵⁸ M. Duchamp, *Nu descendant un escalier*, huile sur toile, 1912 ; *Le Grand Verre* (ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*), huile et fil de plomb sur verre, 1915-1923 ; *La Fontaine*, ready-made, 1917 ; *Tu m'*, huile sur toile, 1918.

trois dimensions dans le champ bidimensionnel de la représentation est une sorte de constat. Nous découvrons que le fait que nous les appréhendions comme *présents* de manière irrécusable, à un degré infiniment supérieur à celui de la plupart des tableaux, est en réalité tout à fait comparable à la sensation de présence des choses que nous avons devant une photographie. Enfin nous découvrons que la transparence de verre ne garantit en aucun cas l'existence d'un lieu abstrait où ces objets seraient sécrétés et coupés de tout lien aux objets réels, mais au contraire que c'est cette transparence même qui ouvre la surface à un contact ininterrompu avec ce réel et qui accentue notre perception des objets en tant que constituants captifs et figés de ce monde. (...)

Dans la grande masse nébuleuse qui figure en haut de l'œuvre, (les) trois ouvertures ont été établies par le biais de la photographie : l'auteur a suspendu un carré de gaze devant une fenêtre ouverte et a pris, à trois moments différents, une photographie des formes arbitraires et étranges qu'arborait le tissu sous l'effet du vent. Les "pistons de courants d'air" sont donc bien l'enregistrement ou la trace de ces événements. (...) Dans la partie inférieure du *Verre*, (...) les sept formes coniques (...) ont été obtenues par la fixation de la poussière qui s'était déposée sur le *Grand Verre* (...). Ainsi les "tamis" manifestent la préoccupation de Duchamp pour l'indice en introduisant dans la constellation du *Grand Verre* un autre type de trace (...), celle du temps qui se dépose comme un précipité de l'air sur une surface ⁴⁵⁹."

Ombres portées, moulages, reports et *ready-made* témoignent du même souci de substituer systématiquement l'indice à l'image, pour élaborer une œuvre autour d'une cohérence paradigmatique inédite. Poursuivant les travaux de Rosalind Krauss, Philippe Dubois montre quant à lui comment cette logique inaugurée par Duchamp se ramifie par la suite dans tous les courants de l'art contemporain. Il souligne notamment qu'après Duchamp, de nombreux artistes plasticiens vont recourir à la photographie, pour en exploiter la valeur indicielle de marque mémorielle ou physique. De fait Robert Rauschenberg, Andy

⁴⁵⁹ R. Krauss, *Le Photographique*, op. cit., p 75-78.

Warhol, David Hockney, Christian Boltanski, Annette Messager, Dieter Appelt ou Jochen Gerz contribuent chacun à l'élaboration d'un nouveau modèle esthétique, fondé sur la trace photonique. Viennent ensuite "tous ceux qui, sans opérer avec la photographie proprement dite, centrent leurs travaux sur des problématiques typiquement indiciaires : les frottages de Max Ernst, les moulages sur corps de Segal, les empreintes de corps d'Yves Klein, (...) les empreintes digitales de Manzoni, les calques de Barbara Heinnisch, tout le jeu avec les traces de Denis Oppenheim, etc. Et (...) il est clair que les principes fondamentaux du *land art*, ainsi que de certaines pratiques d'art conceptuel (du *minimal art* à *l'arte povera*) procèdent directement de la logique indiciaire, dès lors qu'il s'agit "d'œuvres" (...), de traces donc, toujours physiquement inscrites dans des situations référentielles déterminées et singulières, qui prennent tout leur sens de ce rapport de contiguïté existentielle avec leur environnement. Enfin, (...) on ne peut que rappeler que le *ready-made*, puis le *body-art*, l'*art-performance* et tout ce qui relève de l'*installation*, doivent être considérés comme des formes de plus en plus radicalisées de cette logique de l'index. Dans de telles tentatives (...), c'est le référent en tant que tel, dans sa matérialité spatio-temporelle, qui devient à lui-même sa propre représentation ⁴⁶⁰."

Mais Philippe Dubois ne se contente pas de pointer ainsi l'émergence historique d'un art indicial, dont la photographie serait le moteur médiologique. Effaçant la coupure technologique et symbolique représentée par l'apparition du médium, il postule une continuité du paradigme indiciaire, et entreprend d'en déceler les signes en amont de la vidéosphère :

"Je propose de retourner l'évolutionnisme qui sous-tend l'approche (de Rosalind Krauss) sur l'histoire même de la représentation, afin de montrer que, déjà dans son moment premier, dans sa phase primitive, la peinture elle-même, comme dispositif théorique, était tout entière travaillée par la question de l'index, c'est-à-dire par la question de la présence et de la contiguïté du référent, tout

⁴⁶⁰ Ph. Dubois, *op. cit.*, p 114.

autant, sinon plus, que par la question de la ressemblance. Par ce geste de retournement, j'annule en quelque sorte la dimension téléologique de la problématique.

J'avance donc ici ma thèse : la photographie est un dispositif théorique qui renoue, en tant que pratique indiciaire, avec le dispositif théorique de la peinture *saisie dans son moment "originnaire" (dans le fantasme de son origine)*. Et cette affirmation transhistorique d'une esthétique de l'index, mettant comme entre parenthèses la représentation par analogie (l'art de l'icône) — dont on peut déjà dire (...) qu'elle ne s'inaugure qu'avec la Renaissance et la construction en perspective pour se clore avec l'invention de la photographie et la généralisation actuelle des pratiques indiciaires — marquerait dans l'histoire et la théorie de l'art la nécessité d'une inscription référentielle, c'est-à-dire *la prégnance irréductible de la dimension pragmatique de l'œuvre d'art*⁴⁶¹."

Postulant une essence indicielle du geste artistique, Philippe Dubois s'efforce alors d'extraire l'index de son histoire pour lui restituer une dimension mythique. Les empreintes de main des grottes de Lascaux, l'*Historia Naturalis* de Pline, les portraits d'ombre du XVIII^{ème} siècle ou les figures de Narcisse et de Méduse sont tour à tour convoqués pour signaler la présence d'une pensée photographique affranchie de tout ancrage technologique, idéologique ou social. "Jeu de noir et blanc", "instantanéité de la prise", "écriture par la lumière", "relation circulaire et spéculaire de co-présence à soi-même comme autre" ou "face à face (auto)médusant"⁴⁶² : toutes les composantes du dispositif photographique sont décrites comme le frayage intemporel d'une même aspiration, se reproduisant à travers des métamorphose légendaires ou historiques. Dans cette perspective, le paradigme indiciaire ne dépendrait plus de l'interaction d'un médium et d'un contexte, mais de l'immanence originelle d'une pulsion, où l'art puiserait depuis toujours son énergie.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p 115-116.

⁴⁶² *Ibidem*, pp 119, 140 et 145.

Par cet effort de désincarnation de la logique indicielle, la démarche de Philippe Dubois donne à voir le travail même de la modélisation. A l'instar de l'économie scripturaire dont l'autorité s'assurait d'autant plus que l'espace livresque semblait transparent, le système de valeurs induit par l'essor de la photographie se doit d'effacer son support et son dispositif techniques pour se constituer en modèle culturel. Au mythe du sujet cartésien s'emparant d'un lieu propre pour y construire une pensée, se substitue celui du sujet pulsionnel désirant fixer la trace d'un réel évanescent : après Robinson Crusoë, Dibutades fixant l'ombre de son amant en partance ⁴⁶³, Narcisse s'abîmant dans le reflet fusionnel de son corps, Méduse pétrifiant-pétrifiée, mauvais œil décapité. C'est dans ce mouvement par lequel le médium se (dé)nie que son pouvoir structurant se révèle, au-delà de ses applications directes. S'effaçant lui-même comme vecteur, il s'approprie les croyances et l'histoire pour trouver une assise idéale hors de toute contingence et de toute interactivité.

Ainsi mythifiée, la trace n'est plus un signe vide, *shifter* indexant le seul geste de son propre renvoi, mais une voie par laquelle la modernité communique avec une histoire non écrite, celle de l'élémentaire et de l'Imaginaire.

C'est cette ambiguïté que cultivent les arts de l'*arché*, exaltant simultanément l'a-signification de l'empreinte et son élan vers un en deçà proto-historique :

"Une empreinte n'est jamais seule. Parce qu'elle est toujours autre. Ni "autre que", ni l'"autre de" ; elle est encore autre : une *autre*, non pas *une*. Elle est irréductible à "l'un ou l'autre". (...) L'empreinte, *elle-même*, n'existe pas (...). L'empreinte fait preuve de ce qui n'est pas. Elle ne prouve *rien*. Elle reste, comme telle, la preuve irréfutable. (...) Si l'empreinte est irréductible et irréfutable, c'est qu'elle ne prouve rien, qu'il reste sans cesse à prouver que c'est bien une empreinte, à le dire (...) L'expérience de l'empreinte est le départ de toute investigation, c'en est aussi la fin ⁴⁶⁴."

⁴⁶³ cf. livre 35 de l'*Historia Naturalis* de Pline.

⁴⁶⁴ R. Denizot, *Une empreinte n'est jamais seule* (publié à l'occasion d'une exposition de Niele Toroni), Yvon Lambert Editeur, 1975.

Dans ce battement de la quête et de la marque, de l'absence et de la présence, le paradigme indiciel conjugue des pratiques aussi différentes que celles de Niele Toroni, Claude Viallat, Anselm Kiefer ou Joan Fontcuberta. "Images du travail qui les a produites" ⁴⁶⁵ pour les uns, les traces inscrivent pour les autres "une inquiétante extase matérielle (signalant) le pli de l'Être" ⁴⁶⁶ ou "le souffle du mystère, qui est peur ancestrale ⁴⁶⁷." De l'événement gestuel aux mythes archéologiques ⁴⁶⁸, de l'empreinte répétitive, plate et muette à l'érosion des surfaces maculées, oxydées ou striées, l'art contemporain se focalise sur une même apologie de la genèse, au croisement de l'imaginaire et du document. Il atteste ainsi dans le champ esthétique le retour en force d'une problématique mémorielle, dont l'enjeu affecte l'ensemble des dispositifs culturels contraints de redéfinir leur assise médiologique.

⁴⁶⁵ Cl. Viallat, cité par J.-L. Daval, in *Histoire de la peinture abstraite*, Hazan, 1988, p 148.

⁴⁶⁶ J.-N. Vuarnet, "Le Capucin métallique", Catalogue de l'exposition d'Anselm Kiefer *Nachtschattengewächse*, Galerie Yvon Lambert, 1991 (non paginé).

⁴⁶⁷ V. Altaio, "L'écriture de la peur ancestrale", Catalogue de l'exposition de Joan Fontcuberta, *Frottogrammes*, Centre d'Etudes Catalanes, 1988, p 8.

⁴⁶⁸ Sur la thématique archéologique dans l'art contemporain, cf. S. Dampierre et B. Gomez, "Empreintes graphiques. Mémoire de pierre", *Cahiers de Paris VIII*, n°2, op. cit., p 107 et suivantes.

DE LA CONNAISSANCE A L'INFORMATION

Assimilé, répercuté et transformé par les pratiques artistiques, le paradigme indiciel excède le territoire photographique pour s'instituer en modèle culturel. Vecteur d'un nouvel ordre pragmatique et mythique, il irrigue la scène sociale d'une formidable impulsion mémorielle altérant l'équilibre des systèmes d'archivage et de production. Modifiant les relations spatio-temporelles, il affecte les modalités d'inscription, de représentation et de transmission des savoirs, par où la culture se définit dans une forme et une dynamique. Sous le signe de la trace et du document, c'est donc non seulement l'infrastructure mnémotechnique de la société qui se remet en cause, mais aussi la structure même de la mémoire et de la connaissance.

2.1. Mnémotechnies

économie documentaire et logique scripturaire

L'avènement d'un nouveau rapport à la mémoire collective et à l'identité culturelle réactive la fonction sociale de l'économie documentaire. Plus que jamais, les organes d'archivage et de diffusion sont sollicités par une société soumise à l'expansion qualitative et numérique de ses propres traces. Or les systèmes documentaires sont eux-mêmes dépendants des modèles axiologiques qui président au découpage, à la sélection et à la représentation des savoirs. C'est dire que

la documentation relève encore d'une stratégie scripturaire désormais convertie en tactique, lorsque le paradigme indiciel vient greffer sur sa logique et ses infrastructures une nouvelle forme de pression.

Construite dans le même mouvement que la culture écrite, l'économie documentaire repose sur des opérations cognitives et techniques propres à la graphosphère. Son premier principe, qui consiste à isoler une donnée pour produire un document, redouble l'acte discriminant de la découpe scripturale d'un signe, d'un sujet et d'un lieu propre. Là où la mémoire topique de l'Antiquité ⁴⁶⁹ privilégie la continuité, l'archive moderne implique en effet une rupture entre le monde référentiel et celui de la signification. Si le Haut Moyen Age conserve encore sa mémoire par un art du lieu, à travers les topos chrétiens de l'Enfer, du Paradis et du Purgatoire ⁴⁷⁰, les systèmes de mémorisation s'orientent résolument à partir de la Renaissance vers un modèle fondé sur la *différance*. Le stockage ne s'opère plus dès lors par association d'une image, d'une action ou d'un mot aux différentes parties d'une configuration spatiale unifiée et dynamisée en un parcours, mais par sélection, analyse et classement hiérarchique des objets et des concepts :

"Ce geste consiste à "isoler" un corps, comme on le fait en physique, et à "dénaturer" les choses pour les constituer en pièces qui viennent combler les lacunes d'un ensemble posé a priori. (...) Il les exile de la pratique pour les établir en objets "abstraits" d'un savoir. Bien loin d'accepter les données, il les constitue. Des actions concertées découpent des archives dans l'univers de l'usage ; elles placent ce matériau hors des frontières de l'usage et le destinent à un réemploi cohérent. L'archive est la trace des actes qui modifient un *ordre* reçu et une *vision* sociale. Instauratrice de signes offerts à des traitements spécifiques, cette rupture n'est donc pas seulement l'effet d'un "regard". Il y faut une opération technique.

⁴⁶⁹ Fr. Yates a décrit cette mémoire artificielle purement mentale dans *L'Art de la mémoire*, Gallimard, 1970.

⁴⁷⁰ cf. H. Hudrisier, "Lieux-mémoire", entretien avec Georges Charbonnier, *Traverses*, n°36 : "L'Archive", janvier 1986, p 68.

Les origines de nos Archives modernes impliquent déjà, en effet, la combinaison d'un *groupe* (les "érudits"), de *lieux* (les "bibliothèques") et de *pratiques* (de copiage, d'impression, de communication, de classement, etc.)⁴⁷¹."

Relevant du même élan de scripturation que celui qui favorise la fixation des textes juridiques, c'est dans le milieu des clercs — "hommes de plume et de robe, avocats, bourgeois d'offices et conservateurs de greffes"⁴⁷² — que s'érige l'économie documentaire. Associée au mouvement d'"industrialisation de la mémoire"⁴⁷³ déclenché par l'imprimerie, elle épouse l'impulsion de la conquista scripturaire qui arrache la culture au règne des images, des mythes et de l'âme, pour l'articuler sur la distance critique du livre, de l'histoire et de la raison.

Au même titre que l'espace livresque exige une formalisation de l'écriture, l'espace de l'archive requiert l'élaboration de langages spécifiques, propres au traitement mémoriel du savoir. Devant convertir l'hétérogénéité des données en une ordonnance opératoire, "l'érudit s'oriente, dès la fin du XVI^e siècle, vers l'*invention* méthodique de nouveaux systèmes de signes grâce à des procédés analytiques (décomposition, recomposition). Il est habité par le rêve d'une taxinomie totalisante et par la volonté de créer des instruments universels proportionnés à cette passion de l'exhaustif"⁴⁷⁴. Au plan de classement, qui fonctionne encore sur le mode d'une analogie topographique, viennent ainsi s'ajouter des systèmes classificatoires, dont l'élaboration ne s'achèvera qu'au XIX^e siècle avec la Classification Décimale Universelle, la Classification Dewey et la Classification de la Library of Congress⁴⁷⁵. Emanant d'une structuration rationnelle du savoir en arborescences hiérarchiques et sectorielles, ces langages accentuent le travail de l'abstraction dans la mise en œuvre du traitement documentaire. La transmutation des messages en données ne modifie

⁴⁷¹ M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, 1978, p 84.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ R. Debray, *op. cit.*, p 200.

⁴⁷⁴ M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p 86.

⁴⁷⁵ cf. G. van Slype, *Les langages d'indexation : conception, construction et utilisation dans les systèmes documentaires*, Les Editions d'Organisation, 1987.

pas seulement leur place et leur statut : elle implique aussi le filtrage de leur densité à travers une grille conceptuelle dont la construction a priori garantit la convergence des analyses vers une vision synthétique du champ de la connaissance. Avec les classifications, s'esquisse ainsi l'emprise des codes arbitraires destinés à chiffrer le réel au lieu de le déchiffrer. Le sens ne relève plus d'une profondeur cachée dans le pli des symboles, mais du jeu des combinatoires au sein de systèmes autonomes et abstraits. Projection du réel en une ségrégation cohérente de classes et de plans, l'économie documentaire fonctionne alors davantage sur le mode de la représentation que sur celui de la mémorisation.

crise des systèmes transmissionnels et mémoriels

Par les effets conjugués de la conquista scripturaire et de la pression indiciaire, "la notion d'archivage, naguère limitée aux titres de propriétés, de puissance et de généalogie"⁴⁷⁶, s'étend progressivement à l'ensemble des données produites par chaque organe de la société. A mesure que s'accroissent les mutations de la médiasphère, l'économie documentaire est de plus en plus sollicitée pour enregistrer, traiter et remettre en circulation un flux exponentiel de traces, dont le statut se modifie régulièrement. Directement affectés par cette évolution, les langages d'indexation s'affinent et se pluralisent, pour tenter d'épouser l'émergence de cette complexité mémorielle. L'apparition des premiers thésaurus dans les années 1960 marque à la fois le sursaut d'une scripturation rationnelle et l'ouverture à la logique interactive du réseau. "Liste d'autorité organisée de descripteurs et de non-descripteurs obéissant à des règles terminologiques propres et reliés entre eux par des relations sémantiques (hiérarchiques, associatives, ou d'équivalences), (le thesaurus) sert à traduire en un langage artificiel dépourvu

⁴⁷⁶ R. Debray, *op. cit.*, p 216.

d'ambiguïté des notices exprimées en langage naturel ⁴⁷⁷." Fondés sur les notions de champ sémantique et d'unité lexicale, ces outils dépendent étroitement d'une logique linguistique, encore plus analytique que pour les systèmes classificatoires. Destinés à représenter le contenu conceptuel des documents, ils reposent sur le principe de la description, qui postule elle-même une coupure identifiable entre énoncé et message comme entre support et signification. Leur vocation est d'exclure toute imprécision due au télescopage, à la redondance ou à l'enchevêtrement des concepts, par l'adoption d'une univocité terminologique et d'un dispositif de connexions fléchées. En raison même de la finesse d'analyse qu'ils requièrent, leur mise en œuvre pose toutefois des difficultés d'autant plus insolubles que s'accroît la masse et la diversité des documents à traiter. Dans une économie documentaire en pleine industrialisation, ils représentent souvent un investissement trop lourd pour des services ou des établissements soucieux de rentabiliser avant tout leur outillage mnémotechnique. Difficiles à élaborer, ils imposent aussi d'étroites contraintes aux procédures de recherche, en privilégiant la logique et la précision par rapport à l'exhaustivité. A moins de se conformer au mouvement de parcellisation qui conduit les entreprises et les administrations à créer des systèmes documentaires à vocation strictement interne, de nombreux thesaurus construits à grand frais s'avèrent ainsi des outils inutiles, faute d'utilisateurs suffisamment formés ⁴⁷⁸. Aux langages classificatoires et contrôlés, on cherche donc actuellement à substituer ou adjoindre des techniques d'indexation automatique ou assistée, pour restaurer la possibilité d'exprimer des requêtes en langage libre, en chargeant un système expert de les convertir en équations codifiées. Quels que soient les progrès de cette technologie, elle demeure néanmoins confinée au traitement des données textuelles, sans pouvoir prendre en compte l'hétérogénéité croissante des vecteurs d'information.

⁴⁷⁷ Définition de l'AFNOR (Association française de normalisation), 1981.

⁴⁷⁸ cf. G. van Slype, *op. cit.*, p 16.

Sur ces dysfonctionnements des outils d'analyse et d'interrogation de la mémoire documentaire vient se greffer une crise encore plus manifeste des supports d'inscription traditionnels. "L'archivage des traces (est) de plus en plus problématique, à la fois par l'engorgement des silos, l'asphyxie documentaire et le coût croissant de la conservation⁴⁷⁹." Par l'espace et le temps qu'ils exigent, et plus encore par le type de structuration qu'ils impliquent, l'écrit et le papier ne peuvent ni suffire ni convenir aux nouvelles formes de données à enregistrer. D'un bout à l'autre du spectre social qui va des communications de masse à l'information scientifique, l'écriture accuse une distance croissante avec les rythmes de production, de consommation et de circulation des messages, dont la nature n'est plus seulement verbale, mais aussi visuelle ou polysensorielle. Là où la connaissance se découpait jadis aux dimensions d'une page, d'un volume, d'une encyclopédie ou d'une bibliothèque, la science moderne se définit aujourd'hui par son régime interconnecté, par sa vitesse et par son gigantisme parcellisé en une multitude de savoirs spécialisés. Rapide, fluide, spécifique, hétérotechnique et interactive⁴⁸⁰, l'information qu'elle assimile et qu'elle produit ne saurait désormais se reconnaître dans le modèle de la communication écrite, lente, rigide, encombrante et de faible diffusion. Dans l'entreprise et l'administration comme dans les organes scientifiques, stockage et transfert exigent les mêmes qualités de souplesse et de diversité des supports, pour répondre au besoin croissant d'archivage et de rentabilisation des traces, dont la production tend à subsumer toute autre finalité.

C'est pour répondre à cette mutation structurelle que les pratiques documentaires recourent de plus en plus fréquemment aux supports magnétiques, optiques et électroniques "avec l'intention d'obtenir une augmentation de la capacité de stockage (...), une économie de l'espace (...), une plus grande vitesse d'accès à l'information (...)" et un

⁴⁷⁹ R. Debray, *op. cit.*, p 215.

⁴⁸⁰ cf. E. Delgado Lopez-Cozar, J. A. Cordon Garcia, "Le transfert de l'information scientifique et technique : le rôle des nouvelles technologies de l'information face à la crise du modèle actuel de communication écrite", *Revue de bibliologie*, n°34, 1991.

enrichissement des possibilités de recherche et de récupération de l'information ⁴⁸¹." Couplés aux technologies de la télécommunication, ces nouveaux supports autorisent l'interactivité, l'accès aléatoire ou séquentiel, la mise en réseau et la simultanéité de la production et de la distribution. Ils semblent donc résoudre les incohérences suscitées par une économie documentaire héritée de l'ère scripturaire en s'adaptant aux exigences nouvelles de la vidéosphère.

Leurs effets sur la logique mémorielle sont cependant ambigus à plus d'un titre. Convoqués pour exalter la puissance culturelle des traces dans une société qui renonce à la coupure entre forme, relation et contenu, ils tendent paradoxalement vers une évanescence des inscriptions, où le paradigme indiciaire se trouve remis en question :

"La tendance générale, la plus ostensible, de l'évolution des supports de traces est à la *dématérialisation*. Elle domine et conditionne toutes les autres. Elle traduit et accompagne logiquement le mouvement général de désincarnation qui, par révolutions industrielles successives, aboutit (...) aux bibliothèques sans livres, modèle idéal futuriste où le document physique ne sera plus directement manié, mais consulté à distance, sur un écran, sous la forme d'un sosie numérisé. (...) dans les transmissions électroniques d'aujourd'hui (...), le support lui-même disparaît, confondu avec la donnée transmise. (...) L'histoire survolée des supports historiques fait assister à une sorte de lévitation en accéléré où l'on voit le léger chasser le lourd, l'amovible le fixe, le souple le raide. (...) Dématérialisation, accélération, miniaturisation des mémoires. (...) La tendance à la *fragilisation* des traces ne peut pas ne pas frapper l'observateur ⁴⁸²."

Substitution du chiffre à l'image, les technologies numériques répondent à l'inflation de la valeur documentaire par l'invention d'une nouvelle forme d'abstraction qui tend à suspendre l'emprise du corps, de la substance et du continuum sur la scène des échanges et des

⁴⁸¹ *Ibidem*, p 84.

⁴⁸² R. Debray, *op. cit.*, p 209-214.

mémorations. C'est toutefois compter sans l'impulsion constante des "contre-poussées indicielles" ⁴⁸³ que de réduire l'enjeu des *mnémotechnies* à cette aspiration vers l'immatériel. A "la sécheresse de l'information chiffrée, parcellisée en chunks légers, (indéformables et froids, qui) règne dans les circuits des ordinateurs et circule dans les câbles télématiques" ⁴⁸⁴, répond toujours une "information à chunks lourds, très synthétique, qui engage toute notre expérience (et où s'accrochent) des lambeaux d'affectivité ⁴⁸⁵." L'imaginaire réinvestit l'écran d'ordinateur, surface hypnotisante où la mémoire est *vive* et le temps réversible ; la déviance des connotations réenchevêtre ce que les langages codés ont mathématiquement analysés ; le corps et le regard restituent à l'intuition les accès téléguidés aux informations. Si les traces tendent à se dématérialiser, c'est en fait parce que la mémoire n'est plus confinée dans le lieu propre d'une gestion autorisée, mais répartie à tous les niveaux d'un corps social transmué lui-même en espace archival.

le nouvel espace mémoire

S'"il y a coïncidence, toutes coordonnées spatiales neutralisées, entre l'événement ou le document, sa saisie, son traitement et sa réception" ⁴⁸⁶, l'espacement temporel s'est en revanche transformé sans s'abolir. Les distances symboliques, critiques ou historiques ont bien été affectées par l'essor de la photographie puis des nouvelles technologies, mais la culture moderne n'est pas pour autant synonyme d'adhésion immédiate au présent. Car le paradigme indiciel veut que la présence soit celle d'une absence et que la connexion soit toujours travaillée par la coupe. Là où s'accélèrent et s'amplifient les commutations, la vidéosphère réintroduit le jeu d'une "mémoire prospective et projective (qui) tend à

⁴⁸³ D. Bognoux, *op. cit.*, p 70.

⁴⁸⁴ B. Lussato, *La Théorie de l'empreinte*, ESF Editeur, collection "Communication et complexité", 1991, p 70.

⁴⁸⁵ *Ibidem.*

⁴⁸⁶ R. Debray, *op. cit.*, p 217.

donner au présent, à l'immédiateté "un effet de passé"⁴⁸⁷. Le réel n'est plus décrit, analysé ou exploité, il est enregistré et converti instantanément en trace, absenté aussitôt que saisi, pour être stocké, informé et re-cyclé :

"Ne suffit-il pas d'inventer un regard artificiel (...) pour reconstituer de la distance, pour simuler la différence ? (...) La forme technologique de la mémoire, avec ses circuits denses, ces microfilms, cette miniaturisation constante, prend appui sur la masse des matériaux pour y appliquer un traitement sophistiqué afin que le médium mémoire s'impose comme transformateur d'énergie culturelle, comme synthétiseur modulé de tout fait culturel. L'ère technologique reconstitue toutes les données antérieures comme si c'était là son seul avenir. Le médium mémoire tend à remplacer toute autre forme de fiction comme s'il n'y avait plus d'autre source que cette re-source, inépuisable⁴⁸⁸."

Saisi par une anamnèse collective, le corps social anticipe comme mort tout ce qu'il absorbe pour le reconstituer comme vie au terme d'un traitement documentaire. Portée par l'utopie d'une réversibilité temporelle tout en générant sans cesse la syncope d'un arrêt sur l'image, la vidéosphère est elle-même une immense *mnémotechnie*, où le sens ne dépend plus d'une glose ou d'une scripturation, mais d'une photographie qui prélève un fragment dans le flux temporel, pour le produire en trace d'un avoir-été-là :

"Chacun est saisi comme micro-mémoire, comme détenteur d'un stock d'informations qui immanquablement lui fait acquérir ce statut moderniste de témoin culturel, responsable de son stock, vivant d'avoir vu, voyeur de ce qui survit⁴⁸⁹."

Mais si "le social n'est plus que la mémoire de son énonciation"⁴⁹⁰, le nouvel espace mémoire est toujours un espace à construire. La

⁴⁸⁷ H.-P. Jeudy, "La Mémoire pétrifiante", *Traverses*, n°36, 1986, p 92.

⁴⁸⁸ A. Gauthier, "La Reconstitution spectrale", *Traverses*, n°36, 1986, p 106.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ H.-P. Jeudy, art. cit., p 94.

multiplication et la circulation des traces ne postule aucune origine absolue vers laquelle il faudrait régresser, mais plutôt l'infinitude d'une production archivale, qui nourrit la culture de son seul mouvement d'indexation. Car les termes extrêmes sont eux-mêmes enroulés dans les cycles de l'information, où se reconstitue sans cesse le fonds culturel livré aux entrées et sorties des flux documentaires.

2.2. Culture cellulaire

entropie, néguentropie

Il est tentant de voir dans ce mouvement de mémorisation généralisée le signe d'un formidable repli sur soi, annulant toute altérité au profit d'un jeu croisé d'informations neutralisées, circulant, communiquant et se mélangeant dans le creuset d'une vaste archive. Dépense d'énergie sans autre finalité que sa propre capacité à produire des traces, la culture technologique s'exposerait alors au danger de l'entropie qui guette tout système fermé, gagné par le hasard et l'indétermination :

"Le schéma général culturel (...) ne peut prétendre se fixer en valeurs (...) et il se contente, selon la probabilité culturelle, de brancher certaines cellules entre elles. Cette forme transcellulaire de communication élude les questions de production ou de finalité, de règles ou de valeurs, tout ceci appartient à une autre culture, et il n'est pas interdit de penser que seul le hasard cellulaire peut nous le faire rencontrer une deuxième fois. (...)

Au moment où tout est transformé en vestiges ou en signes archaïques d'une identité, (...) la reconstitution laisse libre cours à l'indétermination du sens, sélectionnant les matériaux par hasard ou par nécessité, indifféremment, propulsant leur croisement aléatoire sur une orbite culturelle indéfinie ⁴⁹¹."

⁴⁹¹ A. Gauthier, art. cit., p 108-109.

Nivellement, banalisation, indifférenciation : les démons conjurés par l'économie scripturaire reviennent hanter de plus en plus fréquemment les discours portant sur l'inflation documentaire et la pulsion matricielle d'une société soumise au paradigme indiciaire. Nostalgie d'un ordre hiérarchique, discriminant origine et finalité, dehors et dedans, sens et apparence, ce fantasme de l'entropie atteste la difficulté de renoncer au modèle de la culture écrite pour épouser l'incertitude et la complexité de la culture moderne. Pourtant "les structures rigides, "invariables", ne peuvent répondre à un environnement en pleine mutation. La flexibilité fournit seule la variété requise à l'incertitude du monde contemporain. Des organisations centralisées monolithiques, des lois homogénéisantes, des idéologies réductrices ne peuvent (...) absorber la variété proliférante du réel ⁴⁹²." A la complexité croissante des environnements issus d'une imbrication de médiasphères, doit répondre une complexité équivalente des flux d'information et une aptitude à "adopter d'autres modes de pensée, d'autres démarches, d'autres modèles ⁴⁹³." La critique de la banalisation engendrée par la surabondance documentaire souligne néanmoins à juste titre le déplacement qui s'est opéré dans les processus mêmes de la connaissance. Désormais, celle-ci consiste moins en une lente acquisition d'un sens immanent aux objets appréhendés qu'en une sélection et une *pertinentisation* ⁴⁹⁴ d'un signal prélevé dans un environnement synonyme de bruit. Les données enregistrées, stockées et diffusées ne portent pas nécessairement en elles-mêmes une information : c'est aux agents des échanges de les filtrer pour les *informer*.

Si l'hypertrophie des *mnémotechnies* réactive la menace d'une entropie, on peut paradoxalement y voir aussi le signe d'une

⁴⁹² B. Lussato, *op. cit.*, p 44-45.

⁴⁹³ *Ibidem*, p 50.

⁴⁹⁴ cf. J.-E. Bertrand, *Sémiocratie. Quelle "approche scientifique" pour un enseignement de l'art et de la communication*, Editions Charles Le Bouil, collection "Travaux en cours", p 72 et suivantes.

*néguentropie*⁴⁹⁵ mortifère. Au lieu d'insister sur l'emprise du désordre dans l'indifférenciation des traces, on peut en effet être sensible à cette fixation muséale du monde en interfaces construites pour permettre à chacun de contempler à distance sa propre culture. Dévoré par un "techno-regard, notre propre regard (...) s'objective(ra)it sans cesse jusqu'à atteindre une fixité absolue⁴⁹⁶." La conversion systématique de toute réalité en une attestation de sa propre occurrence répondrait alors au désir de conjurer la déstructuration ambiante du champ social par une impression mnésique simulant le blocage des mutations :

"La crise de la mémoire identitaire se résout d'elle-même par la muséalisation qui restitue indéfiniment les images neutres et équivalentes de l'identité. Une étrange pulsion de pétrification outrepassé les plaisirs du spectacle : la vie sociale ne fascine qu'en étant mimée pour l'accomplissement d'une perception dioramatique. (...) Arrêt sur l'image, arrêt sur le temps : la mémoire moderne fonctionne comme un gaz pétrifiant projeté sur ce qui menace de bouger⁴⁹⁷."

De fait, le nouvel espace mémoire consiste moins à vivre dans le passé qu'à faire du traitement archival un modèle d'appréhension du présent. Désactivation de l'angoisse suscitée par les accidents du réel, les *mnémotechnies* sont aussi des manières de "revenir en avant"⁴⁹⁸, pour fixer les flux ambiants par un futur antérieur où le travail de l'altération est maîtrisé par anticipation.

Si le futur antérieur est le temps d'une pétrification rassurante, on sait néanmoins depuis Barthes qu'il est aussi la voie par où l'imaginaire réinvestit la trace pour déchirer sa fixité par l'irruption d'un corps et d'une écriture. Irréductible à l'entropie comme à la néguentropie, l'emprise du paradigme indiciaire sur la gestion du sens, du savoir et de la mémoire ne peut se saisir qu'à travers le modèle des systèmes vivants,

⁴⁹⁵ Forcée par Léon Brillouin pour désigner la lutte salutaire de l'ordre contre le désordre, cette notion s'est ensuite elle-même invertie en synonyme de mort d'un système par "glaciation" de l'ordre (cf. B. Lussato, *op. cit.*, p 52 et suivantes).

⁴⁹⁶ A. Gauthier, art. cit., p 106.

⁴⁹⁷ H.-P. Jeudy, art. cit., p 93-94.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p 95.

dont le propre est de rééquilibrer constamment tout excès d'ordre ou de désordre, au sein d'une structure biologique infiniment complexe.

empreinte et reconnaissance

"Si l'on décide de complémentariser la notion d'organisation et celle d'organisme, si la première n'est pas strictement réductrice, analytique, mécanistique, si la seconde n'est pas seulement totalité porteuse d'un mystère indicible, alors on peut approcher un peu plus près le problème du vivant ⁴⁹⁹." Saisir le nouvel espace mémoire comme un modèle cellulaire ne revient pas plus à postuler une totalité harmonieusement organisée, qu'une incohérence irrémédiablement destinée à dégénérer par entropie. Dans la circulation incessante des traces, les indices culturels sont des "modules venant animer la boule, non plus magique, mais physique, de la connaissance. Et cette surface concave, convexe, cette interface polarise un défilé de signes images (...) Pour autant cette boule n'est pas anarchique, (mais) définit un certain nombre de vecteurs ⁵⁰⁰."

Le premier de ces vecteurs est une polarisation des messages vers le destinataire. Chargé de *pertinentiser* les données, par sélection d'un signal dans son champ de compétence, c'est le "récepteur" qui saisit l'information, en lui donnant forme et sens. S'il ne contrôle pas les flux de données, il les finalise en restaurant une hiérarchie et une spécificité là où régnait l'indifférenciation et la pétrification. S'étendant des *effets de site* ⁵⁰¹aux boucles du *feed-back*, son action sur les messages dépasse la fonction de simple consommation, même si celle-ci implique une "subordination (...) de la production à la distribution, ou (une) *mise en amont du marché* ⁵⁰²." Car la mémoire indicielle est moins une marchandise à consommer qu'un champ à investir par l'imaginaire, le

⁴⁹⁹ E. Morin, *op. cit.*, p 41.

⁵⁰⁰ A. Gauthier, *art. cit.*, p 108

⁵⁰¹ J.-E. Bertrand, *op. cit.*, p 62.

⁵⁰² R. Debray, *op. cit.*, p 222.

corps et la pensée. Si les traces stockées par les mnémotechnies sont des informations gelées, elles peuvent à tout instant se convertir en informations-flux, par une "décharge entropique" ⁵⁰³ qui les libère de leur statique et leur adjoint une valeur ajoutée.

Ce travail de pertinentisation est d'autant plus capital dans la redéfinition du modèle culturel, qu'il implique une contextualisation nécessaire de tout acte de connaissance. Les signaux ne sont en effet captés, intégrés et informés par le récepteur qu'en fonction d'une situation de communication où entrent en jeu non seulement l'environnement immédiat, mais aussi la mémoire individuelle et la nature du besoin auquel répondent les données sélectionnées. Emanant d'une connexion temporaire entre une organisation interne, un espace, une temporalité et un signal, la connaissance ne saurait plus se penser sur le mode d'un universel ou d'un absolu, mais sur celui d'une régulation toujours relative : "l'information est issue de la rencontre d'un problème et d'un ensemble de données ⁵⁰⁴." C'est ce qui donne à la culture de la vidéosphère cette apparence de vitesse giratoire et d'instantanéité, qui n'est que l'effet des rééquilibrages et des commutations propres aux systèmes cellulaires :

"Connaître, c'est trier pour éliminer : il serait contradictoire de tout percevoir (...). Il n'y a pas d'information sans sélection ni clôture, et cette clôture informationnelle est une conséquence de la clôture de notre organisme. L'information répond à une attente, et nous n'attendons jamais que ce que nous avons déjà reçu, ou savons anticiper ⁵⁰⁵."

C'est cette clôture organisationnelle que renforce et révèle la structure indiciaire du nouvel espace mémoire. Par la systématisation d'une connexion déjà travaillée par l'espacement temporel, elle atteste la conversion de la connaissance en une *reconnaissance*. Là où la culture écrite entretenait l'idéal d'une réduction progressive de l'insu par la

⁵⁰³ B. Lussato, *op. cit.*, p 75.

⁵⁰⁴ A. MacDonough, cité par B. Lussato, *op. cit.*, p 48.

⁵⁰⁵ D. Bognoux, *op. cit.*, p 236.

conquête d'un savoir, la vidéosphère substitue la courbe à la ligne conquérante, pour situer la *différance* dans le mouvement de ce qui *repassse par*, et non plus dans celui de ce qui se *sépare de*. Au modèle fléché, univoque et linéaire, succède un modèle biologique, régi par l'auto-référence et l'interaction. Oscillant entre l'ordre et le désordre, le lourd et le léger, l'imaginaire et le sens, l'information dessine les trajectoires de cette reconnaissance, en fonctionnant elle-même sur le mode de l'empreinte :

"Notre connaissance dérive de l'empreinte créée par des "moules" structurels "formant", "façonnant" un magma plastique original, originel, "concret".

Sans magma, point de réalité, sans empreinte pas de compréhension, pas de communication intelligible. La transmission de l'information procéderait, dans cette perspective, d'une série de moulages et de démoulages successifs, et de leurs variantes, dérivations, amputations ou complexifications.

Les erreurs de la communication, bruits et pertes, résulteraient de défauts de cette matière plastique, tantôt malléable, "chaude", tantôt rigide, "froide" ; tantôt transformable, "vivante", tantôt usée, non convertible, "morte"⁵⁰⁶."

De la raison abstraite à la culture cellulaire, la connaissance s'est donc elle-même matérialisée en opération indicielle, rejetant le dualisme exclusif des universaux opposés au magma du réel, pour se concevoir comme va-et-vient de l'un à l'autre, passage de l'un dans l'autre, mise en forme de l'un par l'autre. Mémoire, savoir, message, programme ou matrice, l'information demeure sans doute, aujourd'hui encore, un "concept problématique, (plus qu'un) concept solution⁵⁰⁷." Le paradigme indiciaire permet néanmoins d'en suggérer la portée, en révélant une nouvelle dynamique culturelle, pour qui la connaissance ne relève ni d'une coupure, ni d'une fusion.

⁵⁰⁶ B. Lussato, *op. cit.*, p 14.

⁵⁰⁷ E. Morin, *op. cit.*, p 37.

CONCLUSION

The Go-between

Pour restituer l'espace, la logique et le temps d'une mutation culturelle, il a fallu traverser l'épaisseur d'un médium, dont le paradigme travaille encore le champ social à travers les structures mentales de la science et de la croyance. En remontant aux origines de la photographie, c'est d'abord cette solidarité médiologique entre les techniques et les systèmes de valeurs ou de pensée qui s'est imposée comme vecteur principal des altérations, régressions ou progressions que l'histoire est susceptible d'observer. Les tâtonnements de l'invention ne donnent pas seulement à voir une technologie qui se cherche, mais tout un équilibre économique, cognitif et fantasmatique qui tend à se substituer aux modèles antérieurs. A chaque étape de son émergence, la photographie déplace un repère pour en produire un nouveau, non pas *ex nihilo*, mais en recyclant des schémas déjà existants. Modification chimique de la vision perspectiviste qu'elle récupère, perversion des pulsions scopiques du positivisme dont elle se nourrit, infiltration des réseaux d'autorité qu'elle convoque comme conducteurs, la photographie accomplit un parcours exemplaire, propre à la propulser en modèle.

Cette révolution médiologique ne saurait pourtant pas s'effectuer sans violence, puisqu'elle menace l'assise même d'une culture entièrement fondée sur l'écrit. Dans l'affrontement de l'indiciel et du scripturaire, se joue alors la destinée culturelle au rythme des rapports de force ou de séduction qui opposent ou conjuguent les deux médiums. Exacerbant la crise que traverse l'ordre livresque, la photographie contribue alors au retournement de la graphosphère sur elle-même, lui

révélant ses principes et ses lois non plus comme une évidence immanente, mais comme le ferment d'une *conquista* dont l'énergie s'essouffle à mesure que grandit la puissance des images. Ainsi exposée à l'altérité qu'elle se dissimulait, l'écriture s'ouvre à l'inconfort exaltant d'une rencontre, dans laquelle elle se donne entièrement pour mieux s'approprier cet autre qui tend progressivement à l'encercler. Explorant l'ombre, la blessure et le magma, texte et photographie achèvent ensemble la déstabilisation radicale des certitudes scripturaires, sans jamais atteindre un point limite qui *sortirait* définitivement d'un modèle pour passer dans un autre.

Car le deuxième enseignement de cette archéologie d'un médium est bien de souligner l'interpénétration des médiasphères, et non leur succession pure et simple. Si les champs de force tendent à s'inverser, modifiant l'équilibre des tactiques et des stratégies, c'est toujours dans le va-et-vient d'un système à un autre que se joue la lente évolution des attitudes, des structures et des productions. Dans chaque secteur d'activité, la culture s'élabore sur des compromis entre pratiques apprises et nouveaux outils, imbriquant des réseaux techniques et symboliques d'âges différents pour s'autoréguler au rythme des mutations environnantes. Si les supports d'inscription, de mémorisation et de transmission induisent leurs propres effets, ils ne s'exercent pas dans un champ neutre, dépourvu de toute réactivité. Au contraire, ils sollicitent, stimulent ou contraignent des propositions, des croyances et comportements déjà modélisés par d'autres médias.

La particularité de la vidéosphère est précisément d'exhiber ces processus d'interaction, de récursion et de contamination, pour s'identifier elle-même comme dynamique cellulaire, régie par la logique de l'empreinte. L'avènement de la trace comme nouvelle valeur culturelle ne produit pas seulement une inflation sectorielle de la documentation, mais favorise aussi une redéfinition complète des mécanismes de la connaissance, où l'enchevêtrement, la coupe, le contact et le transitoire trouvent enfin leurs points de jonction. Dans le nouvel espace mémoire issu du paradigme photographique, le jeu de la *différance* a renoncé à poser la coupure comme ultime finalité du savoir et du sens, pour se repositionner dans ces trajectoires d'aller-retour de la

structure au magma, du récepteur aux données, de l'interne au milieu, de la trace à l'événement.

Discipline de l'interconnexion technologique et culturelle, les Sciences de l'Information et de la Communication émanent elles-mêmes de ce modèle, en offrant un cadre aux opérations essentiellement transversales qui tentent d'analyser la complexité contemporaine. C'est sur ce mouvement qu'elles devraient sans doute se focaliser, pour continuer d'approfondir les questionnements suscités par l'accélération des mutations techniques, symboliques et sociales. Face au cloisonnement scientifique qui préside encore à bien des investigations, leur principal atout leur assigne aussi une mission : assumer leur différence dans l'énergie d'un *go-between*.

INDEX

A

Adams.....	76
Alberti	55
Alhazen	53
Appelt.....	187, 222
Appert	49
Arago	45, 92, 94, 95, 96, 99
Aragon.....	165
Archer.....	46
Aristote	53

B

Bacot.....	133
Baldus.....	96, 138
Baraduc.....	126
Barbey d'Aurevilly	109
Barthes.....	27, 28, 85, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 210, 212, 218, 237
Batut	117, 118
Baudelaire	21, 48, 61, 62, 69, 80, 84, 103, 125, 160, 163
Baudrillard.....	28
Bayard.....	92, 93, 96
Beard	100
Beccaria	65
Benjamin.....	77, 78, 79, 80, 84, 85, 86, 88, 102, 105, 167
Bergala.....	88
Berrès.....	72
Bertillon	50, 121, 124
Bertillon	51
Bertsch.....	46
Blanchot	199
Blanquart-Evrard	46, 73, 74, 132, 133
Boiffard.....	170
Boltanski	222
Bonitzer.....	88

Boubat..... 187
Bourdieu 17, 18, 24, 37
Bourion..... 120, 121
Bourneville..... 117
Brady 130
Brecht..... 79
Brecht,..... 84
Breton 161, 162, 163, 164, 165, 167
Bruneau..... 131
Brunelleschi..... 55

C

Certeau..... 148, 150, 184
Cesariano 53
Champfleury..... 128
Chapiro 136, 137
Charcot..... 50, 117, 119, 165
Chevalier 128
Claudel 126
Claudet..... 45
Compagnon..... 146
Cormenin 133

D

Daguerre 45, 51, 66, 67, 68, 71, 91, 92, 93, 95, 96, 127
Daney..... 42
Daudet..... 139
Debray..... 38, 40
Defoe..... 184
Delacroix..... 58, 69, 128
Delord..... 35
Depardon..... 198, 199
Diamond..... 46, 116
Disdéri..... 47, 74, 103, 105, 106, 107, 108
Donné 72

Doyle..... 123
Du Camp..... 96, 132
Dubois 29, 221, 222
Duchamp..... 220, 221
Duchenne de Boulogne.....46, 112, 113

E

Eastman..... 51
Eco 24, 25
Edgerton..... 70
Eluard..... 171
Ernst..... 172, 222

F

Febvre , 144
Fenton 47
Fernàndez Carrera..... 36, 37
Fizeau 45, 72
Flandrin 49
Flaubert 101, 102
Floch 31, 32
Florence..... 91
Fontcuberta 225
Freud 34, 123, 161, 162
Freund..... 19, 20
Friedrich..... 57

G

Galton 117, 118
Garat 195, 197
Gaudin 70, 94
Gay-Lussac 94, 95, 99
Gerz 222
Gillot,..... 138
Ginsburg..... 123, 124, 151
Goncourt, 110

Gouraud..... 127
Greimas..... 31
Guibert..... 193, 197
Gyp..... 139

H

Hauck..... 55
Hegel..... 57
Heinrich..... 222
Henri..... 170
Herschel 45
Hill 84
Hockney..... 222
Horgan 138
Hugo..... 133, 134, 135, 136
Hugo..... 47

I

Ibels..... 139
Ingres..... 49

J

Janssen..... 111
Jean..... 165

K

Kiefer 225
Krauss 169, 219, 220, 221, 222

L

Lacan..... 35, 104, 117, 120, 128, 129, 134, 151
Langlois 47, 87, 96
Lartigue 187
Laufer 144
Lavater 113
Le Gray..... 96

Le Secq 96
Léger 35
Leggo 138
Lemaître 128
Lerebours 127
Lombroso 116
Londe 50, 118, 120
Loti 139
Lumière 51

M

Mallarmé 154
Malraux 78, 79
Man Ray 170, 171, 172
Marey 50, 51, 114, 115, 165, 220
Mayer 100
Mayer et Pierson.. 49, 107, 108
Méhédin 96
Meisenbach 138
Méliès 139
Messenger 222
Metz 24
Morelli 123
Morse 67
Muybridge 51

N

Nadar 48, 59, 69, 106, 107, 108, 109, 120
Nègre 138
Niépce 44, 45, 51, 53, 54, 66, 67, 72, 93, 94, 95, 108
Niépce de Saint-Victor 73
Nodier 153

O

Oppenheim 222

P

Panofsky..... 56, 62
Peirce..... 29, 30, 31, 124
Perriot..... 33
Philipon 131
Pia 126
Plateau 51
Platon 57
Pline 223
Poitevin..... 137
Porta 53
Proust..... 207

R

Rauschenberg 177, 221
Régnard 50, 117, 165
Regnault 128
Reynaud 51
Richebourg..... 49
Roche 197, 198
Röntgen 51, 124
Rousseau..... 143

S

Saussure 143
Schaeffer 29
Scheele 65
Schulze..... 65
Senebier 65
Senefelder..... 65
Simon..... 173, 174, 175, 176, 179, 183
Sontag..... 20, 21, 22, 37
Soulages..... 33

T

Tabard..... 170
Talbot 44, 45, 72, 91, 93, 131, 132
Tisseron..... 33
Toroni..... 225
Tournachon 112
Tournier 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191
Tress 187

U

Ubac 170

V

Vacquerie..... 133, 134
Valéry 80
Van Eyck..... 81
Vanlier 27
Vélasquez..... 76
Viallat 225
Vinci 53
Virilio..... 22, 23
Vitruve 53
Voigtländer 45

W

Warhol 177, 222
Wedgwood 91, 93
Wey 58, 82, 83, 101, 102, 128
Wey, 76
Wolcott 45
Woodbury..... 137
Wulff 128

Z

Zhan 54

BIBLIOGRAPHIE

Etant donné l'amplitude et la variété des thèmes abordés, cette bibliographie ne saurait prétendre à une quelconque exhaustivité. On n'y trouvera seulement les textes directement cités, ainsi qu'un certain nombre d'ouvrages utilisés soit comme document d'étude, soit comme source d'une réflexion. Ces titres ont été retenus en vertu de leur pertinence, de leur importance historique et, plus simplement, de leur accessibilité.

Les références ont été classées en fonction de leur objet (images & signes, photographie, littérature, communication), de leur point de vue (témoignages & documents, histoire & théorie, textes littéraires), et de leur statut éditorial (ouvrages, articles & périodiques).

La plupart des ouvrages mentionnés ayant été publiés à Paris, le lieu d'édition n'est précisé que pour les volumes édités en province ou à l'étranger.

I. IMAGES & SIGNES

- Ouvrages

BARTHES Roland,

- *S/Z*, Editions du Seuil, collection "Tel Quel", 1970, réédition collection "Points", 1976
- *L'Obvie et l'obtus*, Editions du Seuil, 1982 (reprise d'articles parus dans *Communications*, n°1, 1961 et n°4, 1964)

BAUDRILLARD Jean, *Pour une économie politique du signe*, Gallimard, collection "Tel Quel", 1972

BONITZER Pascal, *Peinture et cinéma, Décadrages*, Cahiers du cinéma / Editions de l'Etoile, 1985

DAGOGNET François, *La Philosophie de l'image*, Vrin, 1984

DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Editions de Minuit, 1967

ECO Umberto,

- *La Production des signes*, (adaptation du *Trattato di semiotica generale* publié à Milan en 1975), Indiana University Press 1976,

- traduction Librairie Générale Française, collection "Biblio Essais", 1992
- *Le Signe*, Milan 1980, traduction Editions Labor, Bruxelles, 1988 et Librairie Générale Française, collection "Biblio Essais", 1988
- FLOCH Jean-Marie, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Hadès / Benjamins, Paris / Amsterdam, 1985
- FRANCASTEL Pierre, *Peinture et société*, 1ère édition Paris-Lyon, Audin, 1951, réédition Denoël, 1977
- GINSBURG Carlo, *Mythes, emblèmes et traces, morphologie et histoire*, recueil de textes parus entre 1961 et 1984, Giulio Einaudi, Turin, 1986, traduction Flammarion, 1989
- LINDEKENS René, *Essai de sémiotique visuelle*, Klincksieck, 1976
- MALRAUX André, *La Métamorphose des dieux : I. Le Surnaturel, II. L'Irréel, III. L'Intemporel*, Gallimard, 1957-1976
- PANOSFKY Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, traduit sous la direction de Guy Ballangé, Editions de Minuit, 1975
- PEIRCE Charles Sanders, *Collected Papers*, édition posthume, Harvard University Press, repris, traduit et commenté par Gérard Deledalle dans *Ecrits sur le signe*, Editions du Seuil, 1978
- Petite Fabrique de l'image, parcours théorique et thématique*, Magnard, 1988
- VALERY Paul, "Leonard et les philosophes", *Œuvres I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957

- Articles & périodiques

- BASSY Alain-Marie , "Le livre mis en pièce(s), pensées détachées sur le livre romantique", *Romantisme*, n°43, 1984
- Cahiers de Paris VIII*, n°2 : "Faire Image", Presses Universitaires de Vincennes, 1989
- Communications*, n°15 : "L'Analyse des images", 1970
- SCARPETTA Guy, "Notes sur la reproduction", *Art-Press* n°94, juillet-août 1985

II. PHOTOGRAPHIE

1. Témoignages & documents

- Ouvrages & anthologies

- ALOPHE, *Le passé, le présent et l'avenir de la photographie*, Paris, 1861
- BARADUC Hippolyte, *Iconographie de la force vitale cosmique*, G. Carré, 1896
- BATUT Arthur, *La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, Gauthier-Villars, 1887
- BERTILLON Alphonse, *La Photographie judiciaire*, Gauthier-Villars, 1890
- BLANCQUART-EVRARD Louis-Désiré, *Traité de Photographie sur papier*, introduction de Georges Ville, Roret, 1851
- BRUNEAU, *Album du Daguerrotypage*, Paris, 11 janvier 1840
- CHAPIRO Abba Constantin, *Illustrations pour les "Mémoires d'un fou" de N.V. Gogol. Photographies sans retouches d'après l'acteur de Moscou, M. Andréef-Bourlak dans le rôle de Propriétaire*, Saint-Pétersbourg, 1883
- CHARCOT Jean-Martin, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polyclinique 1887-1888*, Aux Bureaux du Progrès médical / Delahaye et Lecrosnier, 1888
- DAGUERRE Louis-Jacques-Mandé, *Historique et description des procédés du daguerrotypage et du diorama par Daguerre*, Alphonse Giroux et Cie, Delloye, libraire, 1839
- DISDERI Eugène,
- *Application de la photographie à la reproduction des œuvres d'art*, Paris, 1861
 - *L'Art de la photographie*, chez l'auteur, 1862
- Du bon usage de la photographie, une anthologie de textes*, choisis et présentés par Michel Frizot, Centre National de la Photographie, collection "Photo Poche", 1987
- DU CAMP Maxime, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie ; dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*, Gide et Baudry, 1852
- FINOT Jules, *La Photographie transcendante*, Charles Mendel, 1898
- GUEBHARD Adrien, *Sur les prétendus enregistrements photographiques du fluide vital*, Paris, 1898

- Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, 3 volumes, photographies de Bourneville et Régnard, Aux Bureaux du Progrès médical / Delahaye et Lecrosnier, 1876-1880
- LACAN Ernest, *Esquisses photographiques*, Grassart, 1856
- LEREBOURS Noël-Marie Paymal, *Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du globe*, Rittner et Goupil, Lerebours, H. Bossange, 1842-1844, 2 volumes
- LOMBROSO Cesare, *L'Homme criminel, criminel-né, fou moral, épileptique, étude anthropologique et médico-légale*, 2 volumes dont un atlas, édition italienne 1876, traduction de Bournet et Régnier, Félix Alcan, 1887
- LONDE Albert,
- *La Photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Gauthier-Villars, 1893
 - *La Photographie moderne*, Masson, 1896
- MAREY Etienne-Jules, *le Mouvement*, Masson, 1894
- MAYER et PIERSON, *La Photographie considérée comme art et comme industrie, histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*, Hachette, 1862
- NADAR Félix, *Quand j'étais photographe*, Flammarion, 1900, reprint Editions d'aujourd'hui, collection "Les Introuvables", 1979
- PHILIPON Charles, *Paris et ses environs reproduits par le daguerréotype sous la direction de M. Charles Philipon*, Aubert, 1840
- Photographie du monde invisible*, Librairie de la revue *Analyse et Synthèse*, Mandélieu, 1909
- TALBOT William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, Reading, 1844

- Articles & périodiques

- BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1859*, Œuvres complètes, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", tome 2
- DELACROIX Eugène, "Le Dessin sans maître, par Mme Elisabeth Cavé", in *Revue des Deux Mondes*, septembre 1850
- IBELS André, "Enquête sur le roman illustré par la photographie", *Mercure de France*, n°97, janvier 1898
- La Lumière*, 1851-1862, hebdomadaire dirigé par Ernest Lacan jusqu'en 1861
- Moniteur de la photographie*, 1861-1875, bimensuel dirigé par Ernest Lacan
- Revue photographique des hôpitaux de Paris*, tome 2, 1870

2. Histoire & théorie

- Ouvrages

- BAUDRILLARD Jean & CALLE Sophie, *Please follow me / Suite vénitienne*, Editions de l'Etoile, collection "Ecrit sur l'image", 1983
- BENJAMIN Walter, *Essais* (tome 1 : 1922-1934 tome 2 : 1935-1940), traduits par Maurice Gandillac, Editions Denoël, 1971, réédition Denoël / Gonthier, collection "Médiations", 1983
- BERGALA Alain & DEPARDON Raymond, *Les Absences du photographe / Correspondance new-yorkaise*, Libération / Editions de l'Etoile, collection "Ecrit sur l'image", 1981
- BOURDIEU Pierre (dirigé par), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, textes de Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, Dominique Schnapper et Gérard Lagneau, Editions de Minuit, 1965
- Le Corps et son image, photographies du XIXème siècle*, texte d'André Rouillé, notices de Bernard Marbot, Contrejour, 1986
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie (Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière)*, Macula, 1982
- DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, Fernand Nathan, Paris / Editions Labor, Bruxelles, 1983
- FERNANDEZ CARRERA Gaston, *La Photographie. Le Néant, digressions autour d'une mort occidentale*, Presses universitaires de France, 1986
- FLOCH, Jean-Marie, *Les Formes de l'empreinte*, Pierre Fanlac, Périgueux, 1986
- FORD Colin, *Le Portrait*, Bordas, 1984
- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Editions du Seuil, 1974
- Histoire de la photographie*, dirigée par André Rouillé et Jean-Claude Lemagny, Bordas, 1986
- Histoire de voir*, dirigée par Robert Delpire et Michel Frizot, Centre National de la Photographie, 3 tomes, 1989
- Identités, de Disdéri au photomaton*, textes de Michel Frizot, Serge July, Christian Phéline et Jean Sagne, catalogue de l'exposition organisée au Palais de Tokyo du 18/12/85 au 24/02/86, Centre National de la Photographie / Editions du Chêne, 1985
- JAMMES Isabelle, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française*, catalogue raisonné des albums photographiques édités entre 1851 et 1855, Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris / Genève, Droz, 1981
- Nadar*, notes et introduction d'André Jammes, Delpire Editeur, collection "Photo Poche", 1982

- Pour la photographie*, tomes 1 et 2, actes des colloques tenus à l'Université Paris VIII en janvier 1982 et à l'Université de Venise en septembre 1984, GERMS, 1983 et 1987
- PHÉLINE Christian, *L'Image accusatrice*, Les Cahiers de la photographie n°7, 1985
- PRINET Jean, BELLONE Roger et BLÉRY Ginette, *La Photographie*, P.U.F., collection "Que sais-je ?", 1945, réédition 1989
- RECHT Roland, *La Lettre de Humboldt*, Christian Bourgois Editeur, collection "Détroits", 1989
- ROUILLE André, *L'Empire de la photographie, 1839-1870*, Editions le Sycomore, 1982
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Image précaire (du dispositif photographique)*, Seuil, "Poétique", 1987
- SONTAG Susan, *La Photographie*, Farrar, Straus & Giroux, 1973-1977, traduction Editions du Seuil, collection "Fiction & Cie", 1979
- SOULAGES François et alii, *Photographie et inconscient*, Séminaire de philosophie, octobre 1985-janvier 1986, Editions Osiris, 1986
- VANLIER Henri, *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la photographie, hors série, 1983

- Articles & Périodiques

- AMELUXEN Hubertus von, "Le livre illustré par la photographie au XIXe", *Romantisme*, n°47, 1985
- BAUDRY Jean-Louis, "Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base", *Cinéthique*, n°7-8, s.d.
- BONITZER Pascal, "La Surimage", *Cahiers du cinéma*, n°270, septembre-octobre 1976
- CLAUDEL Paul, "La photographie du Christ", *Toi qui es-tu ?*, Gallimard, 1936
- Critique*, n° spécial "Photo / Peinture", n°459-460, août-sept. 1985
- DAMISH Hubert, "Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique", *L'Arc*, n°21, 1963
- GUILLEMAIN Charles, "Une ancienne et éphémère étape de l'illustration du livre par la photographie collée ou montée dans le texte", *Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique "Le Vieux Papier"*, tome XX, 1950-1953, Auxerre, Imprimerie moderne, 1954
- JAKOVSKI Anatole, "Les premiers livres illustrés par la photographie d'après nature", *Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique "Le Vieux Papier"*, tome XIX, 1946-1949, Auxerre, Imprimerie moderne, 1950

- NEAGU Philippe, "Un projet photographique de Victor Hugo",
Photographies, n°3, décembre 1983
La Recherche photographique, Paris Audiovisuel, Université Paris VIII
Revue des Sciences Humaines, n° spécial "Photolittérature", n°210,
1988
- WIEDEMANN Michel, "Sur quelques livres illustrés de photographies
au XIXème siècle", *Les Cahiers de la photographie*, n°6, 2ème
trimestre 1982

III. LITTERATURE

1. Ouvrages littéraires

- BARTHES Roland,
• *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1980
- FLAUBERT Gustave,
• *L'Education sentimentale*, 1869, réédition Garnier-Flammarion,
1969
• *Bouvard et Pécuchet*, édition posthume 1911, réédition Gallimard,
collection "Folio", 1979
- GUIBERT Hervé,
• *Vice* (textes & photographies), Jacques Berton, 1991
• *L'Image fantôme*, Minit, 1981
- HUGO Victor,
• *Notre-Dame de Paris*, 1831,
• *Les Contemplations*, édition originale 1856 (exemplaire de Madame
Hugo), réédition Gallimard, collection "Poésie", 1973
- TOURNIER Michel & BOUBAT Edouard, *Vues de dos*, Gallimard,
1981

2. Histoire & théorie

- Ouvrages

- DERRIDA Jacques, *De La Grammatologie*, Editions de Minit, 1967
- FOUCHET Max-Pol, *Victor Hugo imagier de l'ombre*, Actes Sud, 1985
- KRISTEVA Julia , *La Révolution du langage poétique*, Editions du
Seuil, 1974
- MALLARME,
- SOLLERS Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Editions du
Seuil, collection "Points", 1968

- Articles & périodiques

IV. INFORMATION, COMMUNICATION, MEDILOGIE

- Ouvrages

BOUGNOUX Daniel , *La Communication par la bande* , Editions La Découverte, 1991

CERTEAU Michel de, *Arts de faire, L'Invention du quotidien 1*, Union Générale d'Editions, collection "10/18", 1980

DEBRAY Régis , *Cours de médiologie générale*, Gallimard, 1991

HOLTZ-BONNEAU Françoise, *L'Image et l'ordinateur*, Aubier, 1986

MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, ESF Editeur, collection "Communication et complexité", 1990

- Articles & périodiques

ANGENOT Marc, "Ceci tuera cela, ou : la chose imprimée tuera le livre", *Romantisme*, n°44, 1984