



Les photographies témoignent de l'existence de certaines réalités, dont nous doutions après en avoir entendu parler, et qui semblent irréfutables quand on nous montre un cliché qui les représente. La fourniture de pièces à conviction constitue une des applications utilitaires de la reproduction photographique. Utilisées pour la première fois par la police parisienne pour traquer impitoyablement les communards, en juin 1871, les photographies sont devenues un instrument indispensable pour la surveillance et le contrôle des populations, celles-ci étant de plus en plus mobiles dans les États modernes. Une autre application utilitaire du document photographique sera de prouver la réalité d'un fait. Une photo est considérée comme le témoignage irréfutable qu'un certain événement s'est produit. L'image peut déformer, mais elle permet toujours de penser qu'il existe, ou qu'il a existé, quelque chose d'analogue à ce qui se voit sur le cliché. Quelles que soient les déficiences du simple amateur, ou les prétentions artistiques du professionnel, le photographe paraît toujours entretenir avec la réalité visuelle un rapport plus innocent, et en ce sens plus exact, que celui qui résulte du recours à d'autres modes de représentation.

Des virtuoses de l'image noble, comme Alfred Stieglitz et Paul Strand, qui composèrent pendant des décennies des séries de photographies d'un impact inoubliable, cherchaient encore par-dessus tout à donner à voir « ce qui est », tout aussi bien que le détenteur d'un

polaroid qui considère les clichés comme un moyen commode et rapide de prendre des notes, ou le chasseur d'images armé d'un Brownie, qui tire des instantanés pour conserver des souvenirs de la vie quotidienne.

Une peinture ou une description littéraire ne seront jamais que des interprétations étroitement sélectives, alors que la photographie, qui est aussi sélection, peut être regardée comme une transparence. Mais, malgré l'impression de véracité dont les photographies sont porteuses, et qui en fait à la fois l'intérêt, l'autorité et l'attrait, les rapports troubles et ambigus qui sont ceux de l'art et de la vérité n'épargnent pas les travaux du photographe. Même s'ils sont particulièrement soucieux de donner de la réalité une image exacte, les photographes demeurent soumis aux impératifs implicites de leurs goûts personnels et de leur conscience. Vers la fin des années trente, dans le cadre d'un programme d'aide à l'agriculture, des spécialistes pleins de talent avaient été chargés d'effectuer des séries de prises de vue. Ceux-ci, parmi lesquels se trouvaient Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee, prirent – de face – des dizaines de clichés de chacun des petits paysans qui posaient pour eux ; jusqu'à ce qu'ils fussent certains d'avoir saisi sur la pellicule l'expression du visage correspondant précisément à leurs propres conceptions de la pauvreté, de la lumière, de la dignité, de la densité de l'image, de l'exploitation économique de l'homme, et de la géométrie. En décidant de l'apparence que doit prendre un cliché, en choisissant une prise de vue de préférence à une autre, les photographes imposent toujours des normes subjectives à leurs modèles. Bien qu'en un sens l'appareil photographique s'empare de la réalité et ne l'interprète pas, les photographies n'en demeurent pas moins, de même que les dessins ou les tableaux, des interprétations des apparences du monde.

**Susan Sontag**, *La Photographie*, 1977, tr. fr. Gérard-Henri Durand et Guy Durand, Seuil, 1979, p. 14-15.

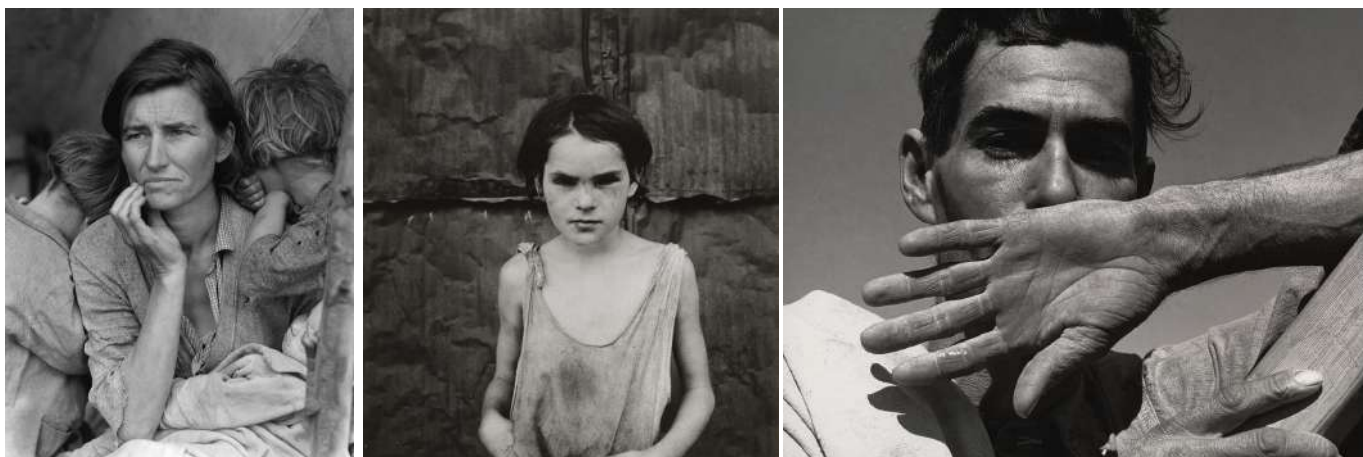
#### Alfred Stieglitz :



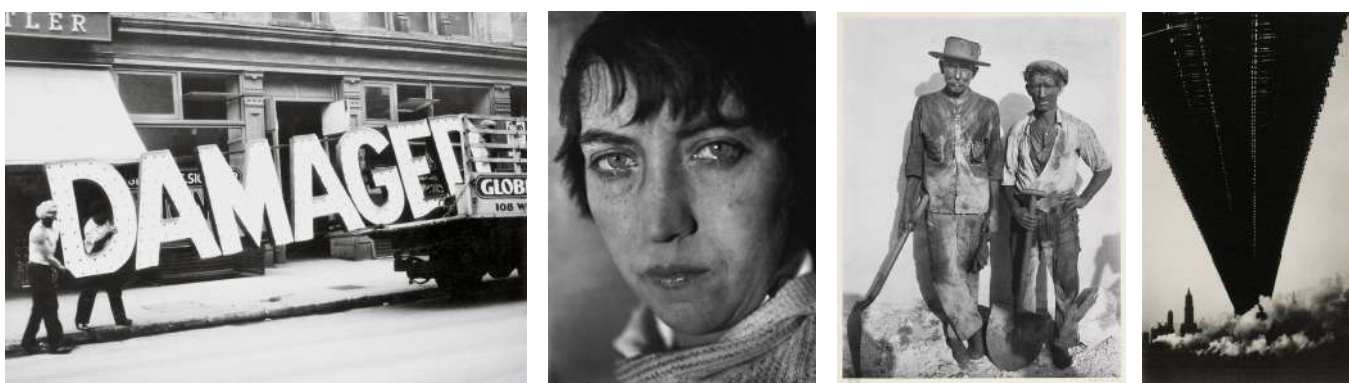
#### Paul Strand :



## Dorothea Lange



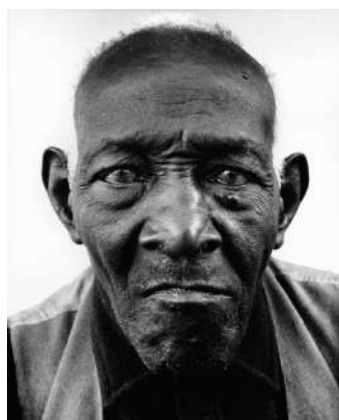
## Walker Evans



Il me fallait d'abord bien concevoir, et donc, si possible, bien dire (même si c'est une chose simple) en quoi le Réfèrent de la Photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle « référent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. 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 le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie.

Le nom du noème de la Photographie sera donc : « *Ça-a-été* », ou encore : l'Intraitable. En latin (pédantisme nécessaire parce qu'il éclaire des nuances), cela se dirait sans doute : « *interfuit* » : cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*) ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. C'est tout cela que veut dire le verbe *intersum*.

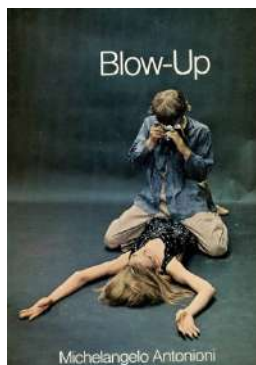
**Roland Barthes**, *La Chambre claire*, 1979, § 32, Gallimard/Seuil, 1980, p. 119-121.



Je repense au portrait de William Casby, « né esclave », photographié par Avedon. Le noème est ici intense ; car celui que je vois là *a été* esclave : il certifie que l'esclavage a existé, pas si loin de nous ; et il le certifie, non par des témoignages historiques, mais par un ordre nouveau de preuves, expérimentales en quelque sorte, bien qu'il s'agisse du passé, et non plus seulement induites : la preuve-selon-saint-Thomas-voulant-toucher-le-Christ-ressuscité. Je me souviens avoir gardé très longtemps, découpée dans un illustré, une photographie – perdue depuis, comme toutes les choses trop bien rangées – qui représentait une vente d'esclaves : le maître, en chapeau, debout, les esclaves, en pagne, assis. Je dis bien : une photographie – et non une gravure ; car mon horreur et ma fascination d'enfant venaient de ceci : qu'il était sûr que cela avait été : pas question d'exactitude, mais de réalité : l'historien n'était plus le médiateur, l'esclavage était donné sans médiation, le fait était établi *sans méthode*.

**Roland Barthes**, *La Chambre claire*, 1979, § 32, Gallimard/Seuil, 1980, p. 125.





La Photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été*. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir (combien de photographies sont hors du temps individuel), mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente. J'ai reçu un jour d'un photographe une photo de moi dont il m'était impossible, malgré mes efforts, de me rappeler où elle avait été prise ; j'inspectais la cravate, le pull-over pour retrouver dans quelle circonstance je les avais portés ; peine perdue. Et cependant, *parce que c'était une photographie*, je ne pouvais nier que j'avais été là (même si je ne savais pas où). Cette distorsion entre la certitude et l'oubli me donna une sorte de vertige, et comme une angoisse policière (le thème de *Blow-up* n'était pas loin) ; j'allai au vernissage comme à une enquête, pour apprendre enfin ce que je ne savais plus de moi-même.

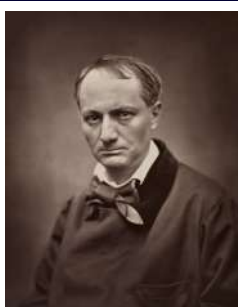
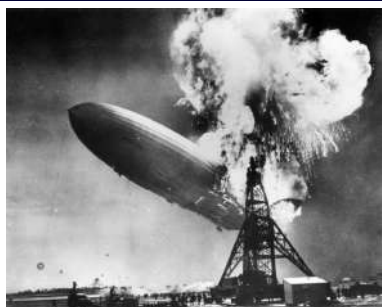
Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même ; les artifices, rares, qu'elle permet, ne sont pas probatoires ; ce sont, au contraire, des truquages : la photographie n'est laborieuse que lorsqu'elle triche. C'est une prophétie à l'envers : comme Cassandre, mais les yeux fixés sur le passé, elle ne ment jamais : ou plutôt, elle peut mentir sur le sens de la chose, étant par nature *tendancieuse*, jamais sur son existence. Impuissante aux idées générales (à la fiction), sa force est néanmoins supérieure à tout ce que peut, a pu concevoir l'esprit humain pour nous assurer de la réalité – mais aussi cette réalité n'est jamais qu'une contingence (« *ainsi, sans plus* »).

Toute photographie est un certificat de présence. Ce certificat est le gène nouveau que son invention a introduit dans la famille des images. Les premières photos qu'un homme a contemplées (Niepce devant *La Table mise*, par exemple) ont dû lui paraître ressembler comme deux gouttes d'eau à des peintures (toujours la *camera obscura*) ; il savait cependant qu'il se trouvait nez à nez avec un mutant (un Martien peut ressembler à un homme) ; sa conscience posait l'objet rencontré hors de toute analogie, comme l'ectoplasme de « ce qui avait été » : ni image, ni réel, un être nouveau, vraiment : un réel qu'on ne peut plus toucher. Peut-être avons-nous une résistance invincible à croire au passé, à l'Histoire, sinon sous forme de mythe. La Photographie, pour la première fois, fait cesser cette résistance : le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit sur le papier est aussi sûr que ce qu'on touche. C'est l'avènement de la Photographie – et non, comme on l'a dit, celui du cinéma, qui partage l'histoire du monde.



C'est précisément parce que la Photographie est un objet anthropologiquement nouveau, qu'elle doit échapper, me semble-t-il, aux discussions ordinaires sur l'image. La mode, aujourd'hui, chez les commentateurs de la Photographie (sociologues et sémiologues), est à la relativité sémantique : pas de « réel » (grand mépris pour les « réalistes » qui ne voient pas que la photo est toujours codée), rien que de l'artifice : *Thésis*, non *Physis* ; la Photographie, disent-ils, n'est pas un *analogon* du monde ; ce qu'elle représente est fabriqué, parce que l'optique photographique est soumise à la perspective albertinienne (parfaitement historique) et que l'inscription sur le cliché fait d'un objet tridimensionnel une effigie bidimensionnelle. Ce débat est vain : rien ne peut empêcher que la Photographie soit analogique ; mais en même temps, le noème de la Photographie n'est nullement dans l'analogie (trait qu'elle partage avec toutes sortes de représentations). Les réalistes, dont je suis, et dont j'étais déjà lorsque j'affirmais que la Photographie était une image sans code – même si, c'est évident, des codes viennent en infléchir la lecture – ne prennent pas du tout la photo pour une « copie » du réel – mais pour une émanation du *réel* passé : une *magie*, non un art. Se demander si la photographie est analogique ou codée n'est pas une bonne voie d'analyse. L'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la Photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation.

Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1979, § 36, Gallimard/Seuil, 1980, p. 133-139.



Telles seraient les phases successives de l'image :

- elle est le reflet d'une réalité profonde ;
- elle masque et dénature une réalité profonde ;
- elle masque l'*absence* de réalité profonde ;
- elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit : elle est son propre simulacre pur.

Dans le premier cas, l'image est une *bonne* apparence – la représentation est de l'ordre du sacrement. Dans le second, elle est une *mauvaise* apparence – de l'ordre du maléfice. Dans le troisième, elle *joue à être* une apparence – elle est de l'ordre du sortilège. Dans le quatrième, elle n'est plus du tout de l'ordre de l'apparence, mais de la simulation.

Le passage des signes qui dissimulent quelque chose aux signes qui dissimulent qu'il n'y a rien, marque le tournant décisif. Les premiers renvoient à une théologie de la vérité et du secret (dont fait encore partie l'idéologie). Les seconds inaugurent l'ère des simulacres et de la simulation, où il n'y a plus de Dieu pour reconnaître les siens, plus de Jugement dernier pour séparer le faux du vrai, le réel de sa résurrection artificielle, car tout est déjà mort et ressuscité d'avance.

Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens. Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité. Surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu. Production affolée de réel et de référentiel, parallèle et supérieure à l'affolement de la production matérielle : telle apparaît la simulation dans la phase qui nous concerne – une stratégie du réel, de néo-réel et d'hyperréel, que double partout une stratégie de dissuasion.

Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, 1981, Editions Calilée, p. 17.

On trouve ainsi dans l'image télévisée cette double dimension de la réplique de la réalité et de construction subjective d'un ou de plusieurs concepteurs (élaborateur) ; avec cette particularité que les images de télévision sont souvent peu travaillées par comparaison avec celles du cinéma. Les transmissions en direct et la nécessité de diffuser plusieurs heures de programme par jour conduisent à une proximité plus grande à l'égard de la réalité.

Mais il va de soi que ce qui est montré à la télévision n'est pas la réalité. Il y a reconstruction, dramatisation, donc simulacre (semblant), spectacle. Ces deux derniers mots doivent être entendus sans aucune connotation péjorative. Ils sont la condition même de la lisibilité du message télévisuel. Le « spectacle » signifie seulement l'arbitraire et l'illusion (fausse perception) indispensables à l'appréhension (pressentiment) et à la mise en forme du message par le concepteur.

Dire que la production télévisée est une recopie du réel ne signifie donc pas qu'il existe une objectivité des images, cela veut dire cependant d'une part que ce qui s'imprime sur la pellicule ou la bande vidéo est issu nécessairement de la réalité, du monde visible, d'autre part que fréquemment des éléments de réalité, signifiants ou non, s'intègrent au message indépendamment de la volonté de celui qui met en image.

Ainsi l'une des caractéristiques de l'activité de télévision, comparée à d'autres activités d'expression, est qu'une grande partie du message est autonome par rapport à celui qui met en images ou qui conçoit l'émission...

Il y a donc toujours simultanément dans l'image une reproduction de la réalité et une signification intentionnelle, apportée par l'auteur. Mais l'on comprend que la reproduction déborde toujours la signification intentionnelle et offre une pluralité de significations aléatoires (imprévisibles) qui sont la manifestation de la présence du réel. C'est la conséquence du double statut de l'image : elle exprime plus que l'intention de celui qui la fait. Elle offre au spectateur le moyen d'accéder à la réalité qui échappe à l'intention de l'auteur.

Jean Louis Missika et Dominique Wolton, *La Folle du logis. La télévision dans les sociétés démocratiques*, 1983, Gallimard.

Le mot « image » évoque plusieurs sens contradictoires. Ces sens oscillent entre deux pôles, l'un positif, l'autre négatif, le *paraître* et l'*apparaître*. L'image peut être représentation ou symptôme ou symbole. Alors, elle rend manifeste, elle montre. Elle *paraît*, pour annoncer le modèle sous-jacent. Elle peut aussi être leurre, faux semblant. Elle occulte, cache ou masque. Elle ne fait alors qu'*apparaître*, pour tromper ou divertir. Il faut bien voir que ces deux significations de base de l'image sont toujours plus ou moins liées, corrélées. Elles se parasitent mutuellement. La *manifestation* tend à se nimer des couleurs de l'*apparition*. L'image qui veut montrer doit emprunter les oripeaux du simulacre. Réciproquement, le leurre doit séduire et ne point décevoir. Il doit donc se donner pour véritable porteur du sens même. L'image est toujours essentiellement ambiguë, ambivalente. Quand elle représente, elle ne peut le faire qu'au prix d'un certain masquage, et parfois d'une tromperie – inévitable ou même nécessaire. Quand elle fait illusion, ce n'est jamais qu'en se donnant pour vraie.

L'image a donc deux natures : premièrement, elle témoigne d'un modèle qu'elle est chargée de représenter. Elle est alors le signe d'une chose extérieure à elle. Deuxièmement, elle est aussi une chose elle-même, et elle est alors livrée aux mouvements métaphoriques, les plus arbitraires ou les plus autonomes.

Philippe Quéau, *Le Virtuel : vertus et vertiges*, 1993, 2<sup>e</sup> partie, chapitre 5, Champ Vallon, p. 173-174.

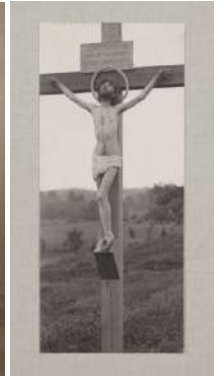


QUELQUES COURANTS HISTORIQUES DE LA PHOTOGRAPHIE :

**Mouvement Naturaliste** (1889) : Peter Henry Emerson (inspiration de la peinture réaliste de Millet, photos extérieures peignant l'humain, netteté de l'image, proche de la vision de l'œil humain, nette au centre de l'image et floue sur les bords)



**Pictorialisme** (1890) : Robert Demachy, Constant Puyo, Guido Rey, Fred Holland Day (but : amener la photo à la dignité de la peinture – par le brossage et la retouche des photos, l'imitation des thèmes et compositions de peintres classiques...)



**Photo-Sécession** (1902) : Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Clarence H. White, Gertrude Käsebier (principe : la photographie est un art, ce qui est important n'est pas ce qui est devant la caméra mais la manipulation de l'image par l'artiste pour réaliser sa vision subjective)

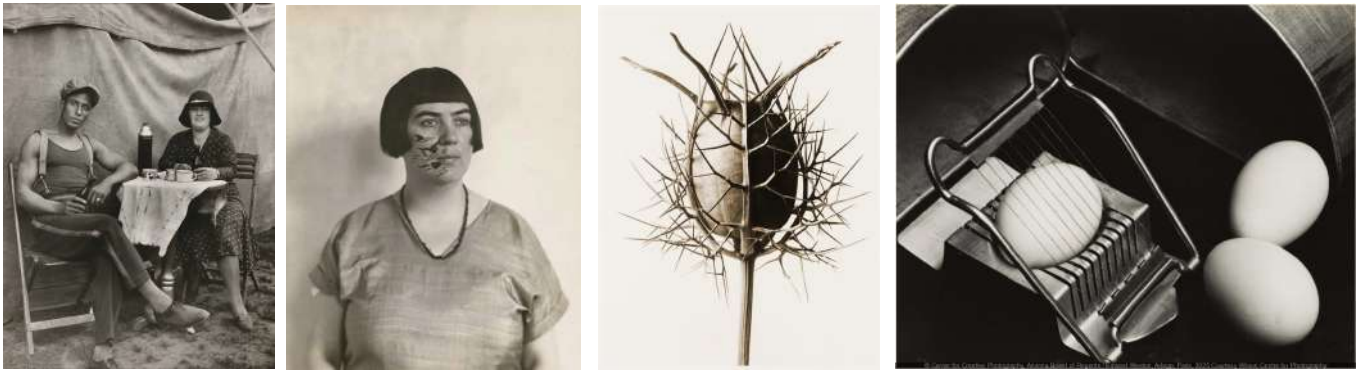


**Straight Photography/photographie pure** (1916) : Paul Strand, Ansel Adams (paysages américains), Charis Wilson (nus), Minor White (principe : comparé à Photo-Sécession, la « photographie pure » propose un rapport au monde plus direct, moderne, sans retouche des tirages, mais la composition est minutieuse, tendant vers l'abstraction).





Nouvelle objectivité (1918) : August Sander, Karl Blossfeldt, Edward Weston (néoclassicisme d'après-guerre, refus du pictorialisme, dimension sociale ou scientifique)



Surréalisme (1924) : Man Ray, Laszlo Moholy-Nagy, Germaine Krull, Hans Bellmer

