1

Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n'ai jamais pu réduire : « Je vois lés yeux qui ont vu l'Empereur. » Je parlais parfois de cet étonnement, mais comme personne ne semblait le partager, ni même le comprendre (la vie est ainsi faite à coups de petites solitudes), je l'oubliai. Mon intérêt pour la Photographie prit un tour plus culturel. Je décrétai que j'aimais la Photo *contre* le cinéma, dont je n'arrivais pas cependant à la séparer. Cette question insistait. J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir « ontologique » : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était « en soi »,

par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images. Un tel désir voulait dire qu'au fond, en dehors des évidences venues de la technique et de l'usage et en dépit de sa formidable expansion contemporaine, je n'étais pas sûr que la Photographie existât, qu'elle disposât d'un « génie » propre.

2

Qui pouvait me guider ?

Dès le premier pas, celui du classement (il faut bien classer, échantillonner, si l'on veut constituer un corpus), la Photographie se dérobe. Les répartitions auxquelles on la soumet sont en effet ou bien empiriques (Professionnels/Amateurs), ou bien rhétoriques (Paysages/Objets/Portraits/Nus), ou bien esthétiques (Réalisme/Pictorialisme), de toute manière extérieures à l'objet, sans rapport avec son essence, qui ne peut être (si elle

existe) que le Nouveau dont elle a été l'avènement ; car ces classifications pourraient très bien s'appliquer à d'autres formes, anciennes, de représentation. On dirait que la Photographie est inclassable. Je me demandai alors à quoi pouvait tenir ce désordre.

Je trouvai d'abord ceci. Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois ; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable. Pour désigner la réalité, le bouddhisme dit *sunya*, le vide ; mais encore mieux : *tathata*, le fait d'être tel, d'être ainsi, d'être cela ; *tat* veut dire en sanskrit *cela* et ferait penser au geste du petit enfant qui désigne quelque chose du doigt et dit : *Ta*, *Da*, *Ça* ! Une photographie se trouve

Lacan, 53-66

Watts, 85

toujours au bout de ce geste ; elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel* ! mais ne dit rien d'autre ; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement, elle est tout entière lestée de la contingence dont elle est l'enveloppe transparente et légère. Montrez vos photos à quelqu'un ; il sortira aussitôt les siennes : « Voyez, ici, c'est mon frère ; là, c'est moi enfant », etc. ; la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de « Voyez », « Vois », « Voici » ; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déïctique. C'est pourquoi, autant il est licite de parler d'*une* photo, autant il me paraissait improbable de parler de *la* Photographie.

Telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent (de ce qu'elle représente), ou du moins elle ne s'en distingue pas tout de suite ou pour tout le monde (ce que fait n'importe quelle autre image, encombrée dès l'abord et par statut de la façon dont l'objet est simulé) : percevoir le signifiant photographique n'est pas impossible (des professionnels le font), mais cela demande un acte

second de savoir ou de réflexion. Par nature, la Photographie (il faut par commodité accepter cet universel, qui ne renvoie pour le moment qu'à la répétition inlassable de la contingence) a quelque chose de tautologique : une pipe y est toujours une pipe, intraitablement. On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre, comme le condamné enchaîné à un cadavre dans certains supplices ; ou encore semblables à ces couples de poissons (les requins, je crois, au dire de Michelet) qui naviguent de conserve, comme unis par un coït éternel. La Photographie appartient à cette classe d'objets feuilletés dont on ne peut séparer les deux feuillets sans les détruire : la vitre et le paysage, et pourquoi pas : le Bien et le Mal, le désir et son objet : dualités que l'on peut concevoir, mais non percevoir (je ne savais pas encore que de cet entêtement du Référent à être toujours là,

allait surgir l'essence que je recherchais).

Cette fatalité (pas de photo sans *quelque chose* ou *quelqu'un*) entraîne la Photographie dans le désordre immense des objets — de tous les objets du monde : pourquoi choisir (photographier) tel objet, tel instant, plutôt que tel autre ? La Photographie est inclassable parce qu'il n'y a aucune raison de *marquer* telle ou telle de ses occurrences ; elle voudrait bien, peut-être, se faire aussi grosse, aussi sûre, aussi noble qu'un signe, ce qui lui permettrait d'accéder à la dignité d'une langue ; mais pour qu'il y ait signe, il faut qu'il y ait marque ; privées d'un principe de marquage, les photos sont des signes qui ne prennent pas bien, qui *tournent*, comme du lait. Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit.

Calvino

Bref, le référent adhère. Et cette adhérence singulière fait qu'il y a une très grande difficulté à accommoder sur la Photographie. Les livres qui en traitent, beaucoup moins nombreux au reste que pour un autre art, sont

victimes de cette difficulté. Les uns sont techniques ; pour « voir » le signifiant photographique, ils sont obligés d'accommoder de très près. Les autres sont historiques ou sociologiques ; pour observer le phénomène global de la Photographie, ceux-là sont obligés d'accommoder de très loin. Je constatais avec agacement qu'aucun ne me parlait justement des photos qui m'intéressent, celles qui me donnent plaisir ou émotion. Qu'avais-je à faire des règles de composition du paysage photographique, ou, à l'autre bout, de la Photographie comme rite familial ? Chaque fois que je lisais quelque chose sur la Photographie, je pensais à telle photo aimée, et cela me mettait en colère. Car moi, je ne voyais que le référent, l'objet désiré, le corps chéri ; mais une voix importune (la voix de la science) me disait alors d'un ton sévère : « Reviens à la Photographie. Ce que tu vois là et qui te fait souffrir rentre dans la catégorie " Photographies d'amateurs ", dont a traité une équipe de sociologues : rien d'autre que la trace d'un protocole social d'intégration,

destiné à renflouer la Famille, etc. » Je persistais cependant ; une autre voix, la plus forte, me poussait à nier le commentaire sociologique ; face à certaines photos, je me voulais sauvage, sans culture. J'allais ainsi, n'osant réduire les photos innombrables du monde, non plus qu'étendre quelques-unes des miennes à toute la Photographie : bref, je me trouvais dans une impasse et, si je puis dire, « scientifiquement » seul et démuni.

3

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 expressif, l'autre critique ; et au sein de ce dernier, entre plusieurs discours, ceux de la sociologie, de la sémiologie et de la psychana-

lyse — mais que, par l'insatisfaction où je me trouvais finalement des uns et des autres, je témoignais de la seule chose sûre qui fût en moi (si naïve fût-elle) : la résistance éperdue à tout système réducteur. Car chaque fois qu'y ayant un peu recouru, je sentais un langage consister, et de la sorte glisser à la réduction et à la réprimande, je le quittais doucement et je cherchais ailleurs : je me mettais à parler autrement. Mieux valait, une bonne fois pour toutes, retourner ma protestation de singularité en raison, et tenter de faire de « l'antique souveraineté du moi » (Nietzsche) un principe heuristique. Je résolus donc de prendre pour départ de ma recherche à peine quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi*. Rien à voir avec un corpus : seulement quelques corps. Dans ce débat somme toute conventionnel entre la subjectivité et la science, j'en venais à cette idée bizarre : pourquoi n'y aurait-il pas, en quelque sorte, une science nouvelle par objet ? Une *Mathesis singularis* (et non plus *universalis*) ? J'acceptai donc de

me prendre pour médiateur de toute la Photographie : je tenterais de formuler, à partir de quelques mouvements personnels, le trait fondamental, l'universel sans lequel il n'y aurait pas de Photographie.

4

Me voici donc moi-même mesure du « savoir » photographique. Qu'est-ce que mon corps sait de la Photographie ? J'observai qu'une photo peut être l'objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder. L'*Operator*, c'est le Photographe. Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsons, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la

Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort.

L'une de ces pratiques m'était barrée et je ne devais pas chercher à l'interroger : je ne suis pas photographe, même amateur : trop impatient pour cela : il me faut voir tout de suite ce que j'ai produit (*Polaroïd* ? Amusant, mais décevant, sauf quand un grand photographe s'en mêle). Je pouvais supposer que l'émotion de l'*Operator* (et partant l'essence de la Photographie-selon-le-Photographe) avait quelque rapport avec le « petit trou » *(sténopé)* par lequel il regarde, limite, encadre et met en perspective ce qu'il veut « saisir » (surprendre). Techniquement, la Photographie est au carrefour de deux procédés tout à fait distincts ; l'un est d'ordre chimique : c'est l'action de la lumière sur certaines substances ; l'autre est d'ordre physique : c'est la formation de l'image à travers un dispositif optique. Il me semblait que la Photographie du *Spectator* descendait essen-

tiellement, si l'on peut dire, de la révélation chimique de l'objet (dont je reçois, à retardement, les rayons), et que la Photographie de l'*Operator* était liée au contraire à la vision découpée par le trou de serrure de la *camera obscura*. Mais de cette émotion-là (ou de cette essence) je ne pouvais parler, ne l'ayant jamais connue ; je ne pouvais rejoindre la cohorte de ceux (les plus nombreux) qui traitent de la Photo-selon-le-Photographe. Je n'avais à ma disposition que deux expériences : celle du sujet regardé et celle du sujet regardant.

5

Il peut arriver que je sois regardé sans le savoir, et de cela je ne peux encore parler, puisque j'ai décidé de prendre pour guide la conscience de mon émoi. Mais très souvent (trop souvent, à mon gré) j'ai été photogra-

phié en le sachant. Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir (apologue de ce pouvoir mortifère : certains Communards payèrent de leur vie leur complaisance à poser sur les barricades : vaincus, ils furent reconnus par les policiers de Thiers et presque tous fusillés). Freund, 101

Posant devant l'objectif (je veux dire : me sachant poser, même fugitivement), je n'en risque pas tant (du moins pour l'heure). Sans doute, c'est métaphoriquement que je tiens mon existence du photographe. Mais cette dépendance a beau être imaginaire (et du plus pur Imaginaire), je la vis dans l'angoisse d'une filiation incertaine : une image — mon image — va naître : va-t-on m'accoucher d'un individu antipathique ou d'un « type bien » ? Si je pouvais « sortir » sur le papier comme sur une toile classique, doué d'un air noble,

pensif, intelligent, etc. ! Bref, si je pouvais être « peint » (par le Titien) ou « dessiné » (par Clouet) ! Mais comme ce que je voudrais que l'on capte, c'est une texture morale fine, et non une mimique, et comme la Photographie est peu subtile, sauf chez les très grands portraitistes, je ne sais comment agir de l'intérieur sur ma peau. Je décide de « laisser flotter » sur mes lèvres et dans mes yeux un léger sourire que je voudrais « indéfinissable », où je donnerais à lire, en même temps que les qualités de ma nature, la conscience amusée que j'ai de tout le cérémonial photographique : je me prête au jeu social, je pose, je le sais, je veux que vous le sachiez, mais ce supplément de message ne doit altérer en rien (à vrai dire, quadrature du cercle) l'essence précieuse de mon individu : ce que je suis, en dehors de toute effigie. Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon « moi » (profond, comme on le sait) ; mais c'est le contraire qu'il faut dire : c'est « moi »

qui ne coïncide jamais avec mon image ; car c'est l'image qui est lourde, immobile, entêtée (ce pour quoi la société s'y appuie), et c'est « moi » qui suis léger, divisé, dispersé et qui, tel un ludion, ne tiens pas en place, tout en m'agitant dans mon bocal : ah, si au moins la Photographie pouvait me donner un corps neutre, anatomique, un corps qui ne signifie rien ! Hélas, je suis condamné par la Photographie, qui croit bien faire, à avoir toujours une mine : mon corps ne trouve jamais son degré zéro, personne ne le lui donne (peut-être seule ma mère ? Car ce n'est pas l'indifférence qui enlève le poids de l'image — rien de tel qu'une photo « objective », du genre « Photomaton », pour faire de vous un individu pénal, guetté par la police —, c'est l'amour, l'amour extrême).

Se voir soi-même (autrement que dans un miroir) : à l'échelle de l'Histoire, cet acte est récent, le portrait, peint, dessiné ou miniaturisé, ayant été jusqu'à la diffusion de la Photographie un bien restreint, destiné d'ailleurs à afficher un standing financier et social — et

de toute manière, un portrait peint, si ressemblant soit-il (c'est ce que je cherche à prouver), n'est pas une photographie. Il est curieux qu'on n'ait pas pensé au *trouble* (de civilisation) que cet acte nouveau apporte. Je voudrais une Histoire des Regards. Car la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité. Encore plus curieux : c'est *avant* la Photographie que les hommes ont le plus parlé de la vision du double. On rapproche l'héautoscopie d'une hallucinose ; elle fut pendant des siècles un grand thème mythique. Mais aujourd'hui, c'est comme si nous refoulions la folie profonde de la Photographie : elle ne rappelle son héritage mythique que par ce léger malaise qui me prend lorsque je « me » regarde sur un papier.

Gayral, 209

Ce trouble est au fond un trouble de propriété. Le droit l'a dit à sa manière : à qui appartient la photo ? au sujet (photographié) ? au photographe ? Le paysage lui-même n'est-il qu'une sorte d'emprunt fait au propriétaire du terrain ? D'innombrables procès,

Chevrier-Thibaudeau

paraît-il, ont exprimé cette incertitude d'une société pour qui l'être était fondé en avoir. La Photographie transformait le sujet en objet, et même, si l'on peut dire, en objet de musée : pour prendre les premiers portraits (vers 1840), il fallait astreindre le sujet à de longues poses sous une verrière en plein soleil ; devenir objet, cela faisait souffrir comme une opération chirurgicale ; on inventa alors un appareil, nommé l'appuie-tête, sorte de prothèse, invisible à l'objectif, qui soutenait et maintenait le corps dans son passage à l'immobilité : cet appuie-tête était le socle de la statue que j'allais devenir, le corset de mon essence imaginaire.

Freund, 68

La Photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre : je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me

laisse) photographier, je suis immanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture (comme peuvent en donner certains cauchemars). Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'*intention*) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre. Le Photographe le sait bien, et lui-même a peur (fût-ce pour des raisons commerciales) de cette mort dans laquelle son geste va m'embaumer. Rien ne serait plus drôle (si l'on n'en était pas la victime passive, le plastron, comme disait Sade) que les contorsions des photographes pour « faire vivant » : pauvres idées : on me fait asseoir devant mes pinceaux, on me fait sortir (« dehors », c'est plus vivant que « dedans »), on me fait poser devant un escalier parce qu'un groupe d'enfants joue derrière moi, on avise un banc et aussitôt (quelle aubaine) on me fait asseoir dessus. On dirait que, terrifié, le Photographe

doit lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la Mort. Mais moi, déjà objet, je ne lutte pas. Je pressens que de ce mauvais rêve il faudra me réveiller encore plus durement ; car ce que la société fait de ma photo, ce qu'elle y lit, je ne le sais pas (de toute façon, il y a tant de lectures d'un même visage) ; mais lorsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne ; les autres — l'Autre — me déproprient de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier, préparé pour tous les truquages subtils : une excellente photographe, un jour, me photographia ; je crus lire sur cette image le chagrin d'un deuil récent : pour une fois la Photographie me rendait à moi-même ; mais je retrouvais un peu plus tard cette même photo sur la couverture d'un libelle ; par l'artifice d'un tirage, je n'avais plus qu'un horrible visage désintériorisé, sinistre et rébarbatif comme l'image que les auteurs du

livre voulaient donner de mon langage. (La « vie privée » n'est rien d'autre que cette zone d'espace, de temps, où je ne suis pas une image, un objet. C'est mon droit *politique* d'être un sujet qu'il me faut défendre.)

Au fond, ce que je vise dans la photo qu'on prend de moi (l' « intention » selon laquelle je la regarde), c'est la Mort : la Mort est l'*eïdos* de cette Photo-là. Aussi, bizarrement, la seule chose que je supporte, que j'aime, qui me soit familière, lorsqu'on me photographie, c'est le bruit de l'appareil. Pour moi, l'organe du Photographe, ce n'est pas l'œil (il me terrifie), c'est le doigt : ce qui est lié au déclic de l'objectif, au glissement métallique des plaques (lorsque l'appareil en comporte encore). J'aime ces bruits mécaniques d'une façon presque voluptueuse, comme si, de la Photographie, ils étaient cela même – et cela seulement – à quoi mon désir s'accroche, cassant de leur claquement bref la nappe mortifère de la Pose. Pour moi, le bruit du Temps n'est pas triste : j'aime les cloches, les horloges, les

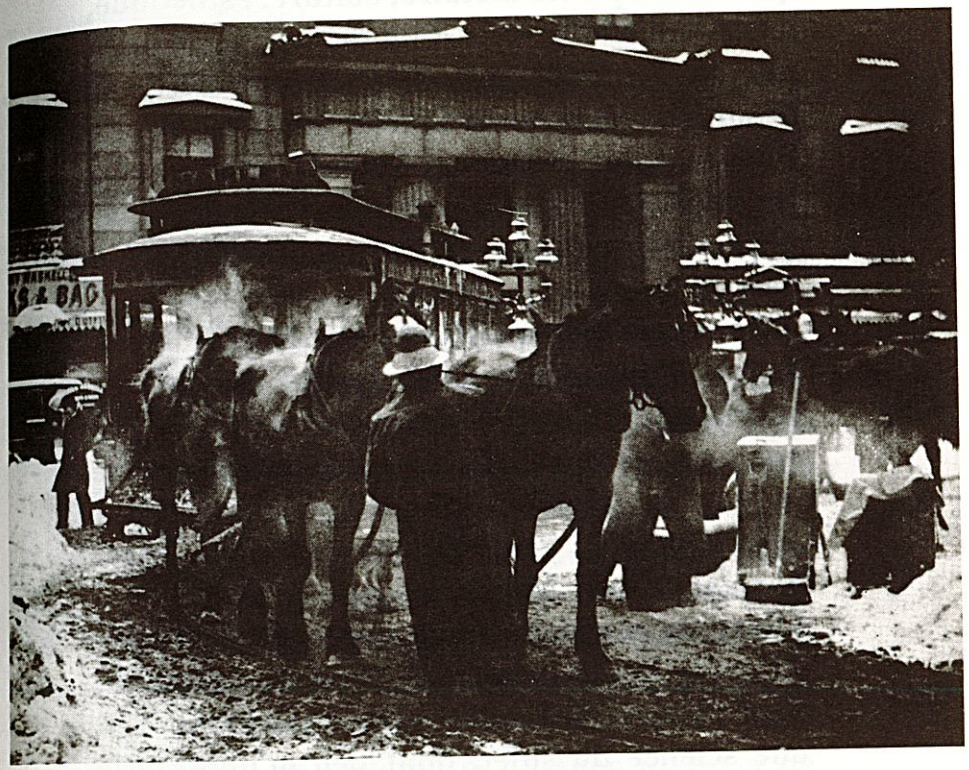
montres – et je me rappelle qu'à l'origine, le matériel photographique relevait des techniques de l'ébénisterie et de la mécanique de précision : les appareils, au fond, étaient des horloges à voir, et peut-être en moi, quelqu'un de très ancien entend encore dans l'appareil photographique le bruit vivant du bois.

6

Le désordre que dès le premier pas j'avais constaté dans la Photographie, toutes pratiques et tous sujets mêlés, je le retrouvais dans les photos du *Spectator* que j'étais et que je voulais maintenant interroger.

Des photos, j'en vois partout, comme chacun d'entre nous, aujourd'hui ; elles viennent du monde à moi, sans que je le demande ; ce ne sont que des « images », leur mode d'apparition est le tout-venant (ou le tout-allant).

Cependant, parmi celles qui avaient été choisies, évaluées, appréciées, réunies dans des albums ou des revues, et qui avaient de la sorte passé au filtre de la culture, je constatais que certaines provoquaient en moi de menues jubilations, comme si celles-là renvoyaient à un centre tu, un bien érotique ou déchirant, enfoui en moi-même (si sage en fût apparemment le sujet) ; et que d'autres, au contraire, m'indifféraient tellement qu'à force de les voir multiplier, comme de la mauvaise herbe, j'éprouvais à leur égard une sorte d'aversion, d'irritation même : il y a des moments où je déteste la Photo : qu'ai-je à faire des vieux troncs d'arbres d'Eugène Atget, des nus de Pierre Boucher, des surimpressions de Germaine Krull (je ne cite que des noms anciens) ? Bien plus : je constatais qu'au fond je n'aimais jamais *toutes* les photos d'un même photographe : de Stieglitz, ne m'enchante (mais à la folie) que sa photo la plus connue (*Le terminus des voitures à chevaux,* New York, 1893) ; telle photo de Mapplethorpe m'induisait à penser que j'avais



« De Stieglitz ne m'enchante que sa photo la plus connue... »

A. Stieglitz : Le terminus de la gare à chevaux, New York, 1893.

trouvé « mon » photographe ; mais non, je n'aime pas tout Mapplethorpe. Je ne pouvais donc accéder à cette notion commode, lorsqu'on veut parler histoire, culture, esthétique, qu'on appelle le style d'un artiste. Je sentais, par la force de mes investissements, leur désordre, leur hasard, leur énigme, que la Photographie est un art *peu sûr*, tout comme le serait (si on se mettait en tête de l'établir) une science des corps désirables ou haïssables.

Je voyais bien qu'il s'agissait là des mouvements d'une subjectivité facile, qui tourne court, dès qu'on l'a dite : *j'aime/je n'aime pas* : qui de nous n'a sa table intérieure de goûts, de dégoûts, d'indifférences ? Mais précisément : j'ai toujours eu envie d'*argumenter* mes humeurs ; non pour les justifier ; encore moins pour emplir de mon individualité la scène du texte ; mais au contraire, pour l'offrir, la tendre, cette individualité, à une science du sujet, dont peu m'importe le nom, pourvu qu'elle parvienne (ce qui n'est pas encore joué) à une généralité qui ne me

réduise ni ne m'écrase. Il fallait donc y aller voir.

7

Je décidai alors de prendre pour guide de ma nouvelle analyse l'attrait que j'éprouvais pour certaines photos. Car, de cet attrait, au moins, j'étais sûr. Comment l'appeler ? De la fascination ? Non, telle photographie que je distingue et que j'aime n'a rien du point brillant qui se balance devant les yeux et fait dodeliner la tête ; ce qu'elle produit en moi est le contraire même de l'hébétude ; plutôt une agitation intérieure, une fête, un travail aussi, la pression de l'indicible qui veut se dire. Alors ? De l'intérêt ? Cela est court ; je n'ai pas besoin d'interroger mon émoi pour énumérer les différentes raisons qu'on a de s'intéresser à une photo ; on peut : soit désirer l'objet, le paysage, le corps qu'elle repré-

sente ; soit aimer ou avoir aimé l'être qu'elle nous donne à reconnaître ; soit s'étonner de ce qu'on voit ; soit admirer ou discuter la performance du photographe, etc. ; mais ces intérêts sont lâches, hétérogènes ; telle photo peut satisfaire l'un d'eux et m'intéresser faiblement ; et si telle autre m'intéresse fortement, je voudrais bien savoir ce qui, dans cette photo, fait *tilt* en moi. Aussi, il me semblait que le mot le plus juste pour désigner (provisoirement) l'attrait que certaines photos exercent sur moi, c'était celui d'*aventure*. Telle photo m'*advient*, telle autre non.

Le principe d'aventure me permet de faire exister la Photographie. Inversement, sans aventure, pas de photo. Je cite Sartre : « Les photos d'un journal peuvent très bien " ne rien me dire ", c'est-à-dire que je les regarde sans faire de position d'existence. Alors les personnes dont je vois la photographie sont bien atteintes à travers cette photographie, mais sans position existentielle, tout juste comme le Chevalier et la Mort, qui sont atteints à travers la gravure de Dürer, mais

Sartre, 39

sans que je les pose. On peut d'ailleurs trouver des cas où la photographie me laisse dans un tel état d'indifférence, que je n'effectue même pas la " mise en image ". La photographie est vaguement constituée en objet, et les personnages qui y figurent sont bien constitués en personnages, mais seulement à cause de leur ressemblance avec des êtres humains, sans intentionnalité particulière. Ils flottent entre le rivage de la perception, celui du signe et celui de l'image, sans aborder jamais aucun d'eux. »

Dans ce désert morose, telle photo, tout d'un coup, m'arrive ; elle m'anime et je l'anime. C'est donc ainsi que je dois nommer l'attrait qui la fait exister : une *animation*. La photo elle-même n'est en rien animée (je ne crois pas aux photos « vivantes ») mais elle m'anime : c'est ce que fait toute aventure.

8

Dans cette recherche de la Photographie, la phénoménologie me prêtait donc un peu de son projet et un peu de son langage. Mais c'était une phénoménologie vague, désinvolte, cynique même, tellement elle acceptait de déformer ou d'esquiver ses principes selon le bon plaisir de mon analyse. Tout d'abord, je ne sortais pas et je n'essayais pas de sortir d'un paradoxe : d'une part l'envie de pouvoir enfin nommer une essence de la Photographie, et donc d'esquisser le mouvement d'une science eidétique de la Photo ; et d'autre part le sentiment intraitable que la Photographie n'est essentiellement, si l'on peut dire (contradiction dans les termes), que contingence, singularité, aventure : mes photos participaient toujours, jusqu'au bout, du « quelque chose quelconque » : n'est-ce pas

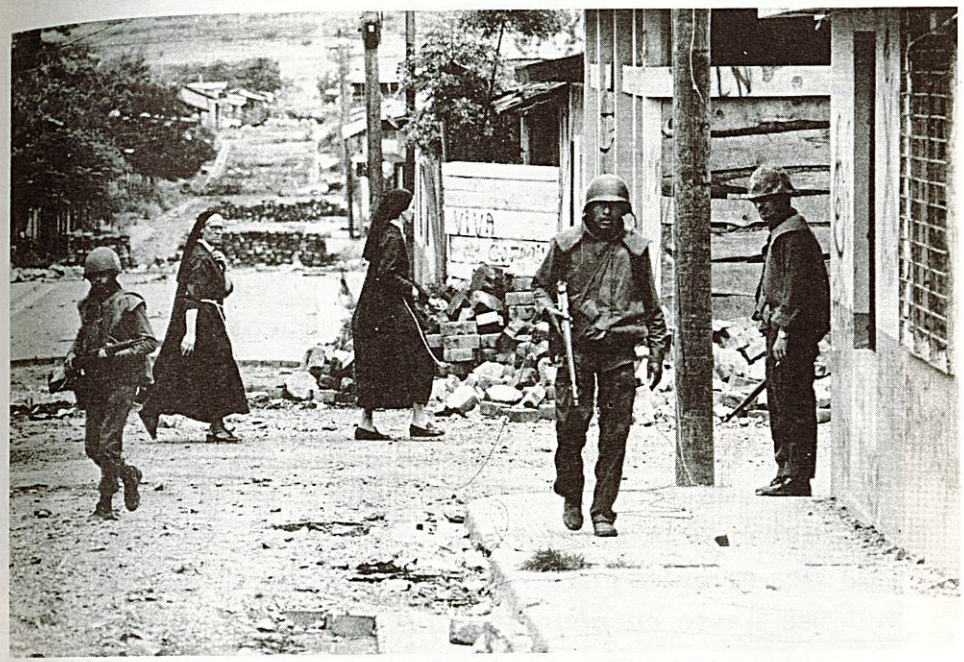
Lyotard, 11

l'infirmité même de la Photographie, que cette difficulté à exister, qu'on appelle la banalité ? Ensuite, ma phénoménologie acceptait de se compromettre avec une force, l'affect ; l'affect était ce que je ne voulais pas réduire ; étant irréductible, il était par là même ce à quoi je voulais, je devais réduire la Photo ; mais pouvait-on retenir une intentionnalité affective, une visée de l'objet qui fût immédiatement pénétrée de désir, de répulsion, de nostalgie, d'euphorie ? La phénoménologie classique, celle que j'avais connue dans mon adolescence (et il n'y en a pas eu d'autre depuis), je ne me rappelais pas qu'elle eût jamais parlé de désir ou de deuil. Certes, je devinais bien dans la Photographie, d'une façon très orthodoxe, tout un réseau d'essences : essences matérielles (obligeant à l'étude physique, chimique, optique de la Photo), et essences régionales (relevant, par exemple, de l'esthétique, de l'Histoire, de la sociologie) ; mais au moment d'arriver à l'essence de la Photographie en général, je bifurquais ; au lieu de suivre la voie d'une ontologie formelle

(d'une Logique), je m'arrêtais, gardant avec moi, comme un trésor, mon désir ou mon chagrin ; l'essence prévue de la Photo ne pouvait, dans mon esprit, se séparer du « pathétique » dont elle est faite, dès le premier regard. J'étais semblable à cet ami qui ne s'était tourné vers la Photo que parce qu'elle lui permettait de photographier son fils. Comme *Spectator*, je ne m'intéressais à la Photographie que par « sentiment » ; je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense.

9

Je feuilletais une revue illustrée. Une photo m'arrêta. Rien de bien extraordinaire : la banalité (photographique) d'une insurrection au Nicaragua : rue en ruine, deux soldats casqués patrouillent ; au second plan, passent



« Je compris très vite
que l' " aventure " de cette photo tenait
à la co-présence de deux éléments... »

Koen Wessing : Nicaragua. L'armée patrouillant dans les rues. 1979.

deux bonnes sœurs. Cette photo me plaisait ? M'intéressait ? M'intriguait ? Pas même. Simplement, elle existait (pour moi). Je compris très vite que son existence (son « aventure ») tenait à la co-présence de deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde (pas besoin d'aller jusqu'au contraste) : les soldats et les bonnes sœurs. Je pressentis une règle structurale (à la mesure de mon propre regard), et j'essayai tout de suite de la vérifier en inspectant d'autres photos du même reporter (le Hollandais Koen Wessing) : beaucoup de ces photos me retenaient parce qu'elles comportaient cette sorte de dualité que je venais de repérer. Ici, une mère et une fille déplorent à grands cris l'arrestation du père (Baudelaire : « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie »), et cela se passe *en pleine campagne* (d'où ont-elles pu apprendre la nouvelle ? pour qui ces gestes ?). Là, sur une chaussée défoncée, un cadavre d'enfant sous un drap blanc ; les parents, les amis le contournent, désolés :



« ... le linge porté en pleurant par la mère (pourquoi ce linge ?)... »

Koen Wessing : Nicaragua, Parents découvrant le cadavre de leur enfant, 1979.

scène, hélas, banale, mais je remarquai des disturbances : le pied déchaussé du cadavre, le linge porté en pleurant par la mère (pourquoi ce linge ?), une femme au loin, une amie sans doute, tenant un mouchoir à son nez. Là encore, dans un appartement bombardé, les grands yeux de deux gosses, la chemise de l'un relevée sur son petit ventre (l'excès de ces yeux trouble la scène). Là enfin, adossés à un mur de maison, trois sandinistes, au bas du visage couvert d'un chiffon (puanteur ? clandestinité ? Je suis innocent, je ne connais pas les réalités de la guérilla) ; l'un tient un fusil au repos sur sa cuisse (je vois ses ongles) ; mais l'autre main s'ouvre et se tend, comme s'il expliquait et démontrait quelque chose. Ma règle fonctionnait d'autant mieux que d'autres photos du même reportage m'arrêtaient moins ; elles étaient belles, disaient bien la dignité et l'horreur de l'insurrection, mais elles ne comportaient à mes yeux aucune marque : leur homogénéité restait culturelle : c'étaient des « scènes », un peu à la Greuze, s'il n'y avait eu l'âpreté du sujet.

10

Ma règle était suffisamment plausible pour que j'essaye de nommer (j'en aurai besoin) ces deux éléments, dont la co-présence fondait, semblait-il, la sorte d'intérêt particulier que j'avais pour ces photos.

Le premier, visiblement, est une étendue, il a l'extension d'un champ, que je perçois assez familièrement en fonction de mon savoir, de ma culture ; ce champ peut être plus ou moins stylisé, plus ou moins réussi, selon l'art ou la chance du photographe, mais il renvoie toujours à une information classique : l'insurrection, le Nicaragua, et tous les signes de l'une et de l'autre : des combattants pauvres, en civil, des rues en ruine, des morts, des douleurs, le soleil et les lourds yeux indiens. Des milliers de photos sont

faites de ce champ, et pour ces photos je puis, certes, éprouver une sorte d'intérêt général, parfois ému, mais dont l'émotion passe par le relais raisonnable d'une culture morale et politique. Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect *moyen*, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, « l'étude », mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions.

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi

qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).

Ayant ainsi distingué dans la Photographie deux thèmes (car en somme les photos que j'aimais étaient construites à la façon d'une sonate classique), je pouvais m'occuper successivement de l'un et de l'autre.

11

Beaucoup de photos sont, hélas, inertes sous mon regard. Mais même parmi celles qui ont quelque existence à mes yeux, la plupart ne provoquent en moi qu'un intérêt général, et si l'on peut dire, *poli* : en elles, aucun *punctum* : elles me plaisent ou me déplaisent sans me poindre : elles sont investies du seul *studium*. Le *studium*, c'est le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent : *j'aime / je n'aime pas, I like / I don't.* Le *studium* est de l'ordre du *to like*, et non du *to love* ; il mobilise un demi-désir, un demi-vouloir ; c'est la même sorte d'intérêt vague, lisse, irresponsable, qu'on a pour des gens, des spectacles, des vêtements, des livres, qu'on trouve « bien ».

Reconnaître le *studium*, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe,

entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter en moi-même, car la culture (dont relève le *studium*) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs. Le *studium* est une sorte d'éducation (savoir et politesse) qui me permet de retrouver l'*Operator*, de vivre les visées qui fondent et animent ses pratiques, mais de les vivre en quelque sorte à l'envers, selon mon vouloir de *Spectator*. C'est un peu comme si j'avais à lire dans la Photographie les mythes du Photographe, fraternisant avec eux, sans y croire tout à fait. Ces mythes visent évidemment (c'est à quoi sert le mythe) à réconcilier la Photographie et la société (c'est nécessaire ? — Eh bien, oui : la Photo est *dangereuse*), en la dotant de *fonctions*, qui sont pour le Photographe autant d'alibis. Ces fonctions sont : informer, représenter, surprendre, faire signifier, donner envie. Et moi, *Spectator*, je les reconnais avec plus ou moins de plaisir : j'y investis mon *studium* (qui n'est jamais ma jouissance ou ma douleur).

12

Comme la Photographie est contingence pure et ne peut être que cela (c'est toujours *quelque chose* qui est représenté) — contrairement au texte qui, par l'action soudaine d'un seul mot, peut faire passer une phrase de la description à la réflexion —, elle livre tout de suite ces « détails » qui font le matériau même du savoir ethnologique. Lorsque William Klein photographie « Le Premier Mai 1959 » à Moscou, il m'apprend comment s'habillent les Russes (ce qu'après tout je ne sais pas) : je *note* la grosse casquette d'un garçon, la cravate d'un autre, le foulard de tête de la vieille, la coupe de cheveux d'un adolescent, etc. Je puis descendre encore dans le détail, remarquer que bien des hommes photographiés par Nadar avaient les ongles longs : question ethnographique : comment portait-on les ongles



« Le photographe m'apprend
comment s'habillent les Russes :
je note la grosse casquette d'un garçon,
la cravate d'un autre,
le foulard de tête de la vieille,
la coupe de cheveux d'un adolescent... »

William Klein : Premier Mai à Moscou, 1959.

à telle ou telle époque ? Cela, la Photographie peut me le dire, beaucoup mieux que les portraits peints. Elle me permet d'accéder à un infra-savoir ; elle me fournit une collection d'objets partiels et peut flatter en moi un certain fétichisme : car il y a un « moi » qui aime le savoir, qui éprouve à son égard comme un goût amoureux. De la même façon, j'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des « biographèmes » ; la Photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographème à la biographie.

13

Le premier homme qui a vu la première photo (si l'on excepte Niepce, qui l'avait faite) a dû croire que c'était une peinture : même cadre, même perspective. La Photographie a

été, est encore tourmentée par le fantôme de la Peinture (Mapplethorpe représente une branche d'iris comme aurait pu le faire un peintre oriental) ; elle en a fait, à travers ses copies et ses contestations, la Référence absolue, paternelle, comme si elle était née du Tableau (c'est vrai, techniquement, mais seulement en partie ; car la *camera obscura* des peintres n'est que l'une des causes de la Photographie ; l'essentiel, peut-être, fut la découverte chimique). Rien ne distingue, eidétiquement, *à ce point de ma recherche*, une photographie, si réaliste soit-elle, d'une peinture. Le « pictorialisme » n'est qu'une exagération de ce que la Photo pense d'elle-même.

Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre. A l'origine de la Photo, on place toujours Niepce et Daguerre (même si le second a quelque peu usurpé la place du premier) ; or Daguerre, lorsqu'il s'est emparé de l'invention de Niepce, exploitait place du Château (à la République) un théâtre de panoramas animés par des mouve-

ments et des jeux de lumière. La *camera obscura*, en somme, a donné à la fois le tableau perspectif, la Photographie et le Diorama, qui sont tous les trois des arts de la scène ; mais si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je le seul à le voir) : la Mort. On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts : les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort : buste blanchi du théâtre totémique, homme au visage peint du théâtre chinois, maquillage à base de pâte de riz du Katha Kali indien, masque du Nô japonais. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo ; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à « faire vivant » ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts.

14

J'imagine (c'est tout ce que je peux faire, puisque je ne suis pas photographe) que le geste essentiel de l'*Operator* est de surprendre quelque chose ou quelqu'un (par le petit trou de la chambre), et que ce geste est donc parfait lorsqu'il s'accomplit à l'insu du sujet photographié. De ce geste dérivent ouvertement toutes les photos dont le principe (il vaudrait mieux dire l'alibi) est le « choc » ; car le « choc » photographique (bien différent du *punctum*) consiste moins à traumatiser qu'à révéler ce qui était si bien caché, que l'acteur lui-même en était ignorant ou inconscient. Partant, toute une gamme de « surprises » (ainsi sont-elles pour moi, *Spectator* ; mais pour le Photographe, ce sont autant de « performances »).

La première surprise est celle du « rare »

(rareté du référent, bien entendu) ; un photographe, nous dit-on avec admiration, a mis quatre ans de recherches à composer une anthologie photographique de monstres (l'homme à deux têtes, la femme à trois seins, l'enfant à queue, etc. : tous souriants). La seconde surprise est, elle, bien connue de la Peinture, qui a souvent reproduit un geste saisi au point de sa course où l'œil normal ne peut l'immobiliser (j'ai appelé ailleurs ce geste le *numen* du tableau historique) : Bonaparte *vient* de toucher les Pestiférés de Jaffa ; sa main se retire ; de même, profitant de son action instantanée, la Photo immobilise une scène rapide dans son temps décisif : Apesteguy, lors de l'incendie de Publicis, photographie une femme en train de sauter d'une fenêtre. La troisième surprise est celle de la prouesse : « Depuis un demi-siècle, Harold D. Edgerton photographie la chute d'une goutte de lait, au millionième de seconde » (à peine besoin d'avouer que ce genre de photos ne me touche ni même ne m'intéresse : trop phénoménologue pour aimer autre chose qu'une

apparence à ma mesure). Une quatrième surprise est celle que le photographe attend des contorsions de la technique : surimpressions, anamorphoses, exploitation volontaire de certains défauts (décadrage, flou, trouble des perspectives) ; de grands photographes (Germaine Krull, Kertész, William Klein) ont joué de ces surprises, sans me convaincre, même si j'en comprends la portée subversive. Cinquième type de surprise : la trouvaille ; Kertész photographie la fenêtre d'une mansarde ; derrière la vitre deux bustes antiques regardent dans la rue (j'aime Kertész, mais je n'aime l'humour ni en musique ni dans la photographie) ; la scène peut être arrangée par le photographe ; mais dans le monde des *media* illustrés, c'est une scène « naturelle » que le bon reporter a eu le génie, c'est-à-dire la chance de surprendre : un émir en costume fait du ski.

Toutes ces surprises obéissent à un principe de défi (ce pour quoi elles me sont étrangères) : le photographe, tel un acrobate, doit défier les lois du probable ou même du pos-

sible ; à l'extrême, il doit défier celles de l'intéressant : la photo devient « surprenante » dès lors qu'on ne sait pas pourquoi elle a été prise ; quel motif et quel intérêt à photographier un nu à contre-jour dans l'embrasure d'une porte, l'avant d'une vieille auto dans l'herbe, un cargo à quai, deux bancs dans une prairie, des fesses de femme devant une fenêtre rustique, un œuf sur un ventre nu (photos primées à un concours d'amateurs) ? Dans un premier temps, la Photographie, pour surprendre, photographie le notable ; mais bientôt, par un renversement connu, elle décrète notable ce qu'elle photographie. Le « n'importe quoi » devient alors le comble sophistiqué de la valeur.

15

Puisque toute photo est contingente (et par là même hors sens), la Photographie ne peut

signifier (viser une généralité) qu'en prenant un masque. C'est ce mot qu'emploie justement Calvino pour désigner ce qui fait d'un visage le produit d'une société et de son histoire. Ainsi du portrait de William Casby, photographié par Avedon : l'essence de l'esclavage est ici mise à nu : le masque, c'est le sens, en tant qu'il est absolument pur (comme il était dans le théâtre antique). C'est pourquoi les grands portraitistes sont de grands mythologues : Nadar (la bourgeoisie française), Sander (les Allemands de l'Allemagne prénazie), Avedon (la *high-class* new-yorkaise).

Le masque est pourtant la région difficile de la Photographie. La société, semble-t-il, se méfie du sens pur : elle veut du sens, mais elle veut en même temps que ce sens soit entouré d'un bruit (comme on dit en cybernétique) qui le fasse moins aigu. Aussi la photo dont le sens (je ne dis pas l'effet) est trop impressif, est vite détournée ; on la consomme esthétiquement, non politiquement. La Photographie du Masque est en effet suffisamment



« Le masque, c'est le sens,
en tant qu'il est absolument pur... »

R. Avedon : William Casby, né esclave, 1963.

critique pour inquiéter (en 1934, les Nazis censurèrent Sander parce que ses « visages du temps » ne répondaient pas à l'archétype nazi de la race), mais d'autre part elle est trop discrète (ou trop « distinguée ») pour constituer vraiment une critique sociale efficace, du moins selon les exigences du militantisme : quelle science engagée reconnaîtrait l'intérêt de la physiognomonie ? L'aptitude à percevoir le sens, politique ou moral, d'un visage n'est-elle pas elle-même une déviation de classe ? Et encore c'est trop dire : le Notaire de Sander est empreint d'importance et de raideur, son Huissier d'affirmation et de brutalité ; mais jamais un notaire ou un huissier n'auraient pu lire ces signes. Comme distance, le regard social passe ici nécessairement par le relais d'une esthétique fine, qui la rend vaine : il n'est critique que chez ceux qui sont déjà aptes à la critique. Cette impasse est un peu celle de Brecht : il fut hostile à la Photographie en raison (disait-il) de la faiblesse de son pouvoir critique ; mais son théâtre n'a jamais pu lui-même être politique-



« Les nazis censurèrent Sander parce que ses visages du temps *ne répondaient pas à l'esthétique de la race nazie. »*

Sander : *Notaire.*

ment efficace, à cause de sa subtilité et de sa qualité esthétique.

Si l'on excepte le domaine de la Publicité, où le sens ne doit être clair et distinct qu'en raison de sa nature mercantile, la sémiologie de la Photographie est donc limitée aux performances admirables de quelques portraitistes. Pour le reste, pour le tout-venant des « bonnes » photos, tout ce qu'on peut dire de mieux, c'est que l'*objet parle*, il induit, vaguement, à penser. Et encore : même cela risque d'être senti comme dangereux. A la limite, point de sens du tout, c'est plus sûr : les rédacteurs de *Life* refusèrent les photos de Kertész, à son arrivée aux États-Unis, en 1937, parce que, dirent-ils, ses images « parlaient trop » ; elles faisaient réfléchir, suggéraient un sens — un autre sens que la lettre. Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive*.

16

Une vieille maison, un porche d'ombre, des tuiles, une décoration arabe passée, un homme assis contre le mur, une rue déserte, un arbre méditerranéen (*Alhambra*, de Charles Clifford) : cette photo ancienne (1854) me touche : c'est tout simplement que *là* j'ai envie de vivre. Cette envie plonge en moi à une profondeur et selon des racines que je ne connais pas : chaleur du climat ? Mythe méditerranéen, apollinisme ? Déshérence ? Retraite ? Anonymat ? Noblesse ? Quoi qu'il en soit (de moi-même, de mes mobiles, de mon fantasme), j'ai envie de vivre là-bas, *en finesse* — et cette finesse, la photo de tourisme ne la satisfait jamais. Pour moi, les photographies de paysages (urbains ou campagnards) doivent être *habitables*, et non visitables. Ce désir d'habitation, si je l'observe



« C'est là que je voudrais vivre... »

Charles Clifford : Alhambra (Grenade), 1854-1856.

bien en moi-même, n'est ni onirique (je ne rêve pas d'un site extravagant) ni empirique (je ne cherche pas à acheter une maison selon les vues d'un prospectus d'agence immobilière) ; il est fantasmatique, relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même : double mouvement que Baudelaire a chanté dans l'*Invitation au Voyage* et la *Vie Antérieure*. Devant ces paysages de prédilection, tout se passe comme si *j'étais sûr* d'y avoir été ou de devoir y aller. Or Freud dit du corps maternel qu'« il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été ». Telle serait alors l'essence du paysage (choisi par le désir) : *heimlich*, réveillant en moi la Mère (nullement inquiétante).

17

Ayant de la sorte passé en revue les *intérêts sages* qu'éveillaient en moi certaines photos, il me semblait constater que le *studium*, pour autant qu'il n'est pas traversé, fouetté, zébré par un détail *(punctum)* qui m'attire ou me blesse, engendrait un type de photo très répandu (le plus répandu du monde), qu'on pourrait appeler la *photographie unaire*. Dans la grammaire générative, une transformation est unaire, si, à travers elle, une seule suite est générée par la base : telles sont les transformations : passive, négative, interrogative et emphatique. La Photographie est unaire lorsqu'elle transforme emphatiquement la « réalité » sans la dédoubler, la faire vaciller (l'emphase est une force de cohésion) : aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance. La Photographie unaire a tout pour

être banale, l'« unité » de la composition étant la première règle de la rhétorique vulgaire (et notamment scolaire) : « Le sujet, dit un conseil aux amateurs photographes, doit être simple, débarrassé d'accessoires inutiles ; cela porte un nom : la recherche de l'unité. »

Les photos de reportage sont très souvent des photographies unaires (la photo unaire n'est pas forcément paisible). Dans ces images, pas de *punctum* : du choc – la lettre peut traumatiser –, mais pas de trouble ; la photo peut « crier », non blesser. Ces photos de reportage sont reçues (d'un seul coup), c'est tout. Je les feuillette, je ne les remémore pas ; en elles, jamais un détail (dans tel coin) ne vient couper ma lecture : je m'y intéresse (comme je m'intéresse au monde), je ne les aime pas.

Une autre photo unaire, c'est la photo pornographique (je ne dis pas érotique : l'érotique est un pornographique dérangé, fissuré). Rien de plus homogène qu'une photographie pornographique. C'est une photo toujours naïve, sans intention et sans calcul.

Comme une vitrine qui ne montrerait, éclairé, qu'un seul joyau, elle est tout entière constituée par la présentation d'une seule chose, le sexe : jamais d'objet second, intempestif, qui vienne cacher à moitié, retarder ou distraire. Preuve *a contrario* : Mapplethorpe fait passer ses gros plans de sexes, du pornographique à l'érotique, en photographiant de très près les mailles du slip : la photo n'est plus unaire, puisque je m'intéresse au grain du tissu.

18

Dans cet espace très habituellement unaire, parfois (mais, hélas, rarement) un « détail » m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce « détail » est le *punctum* (ce qui me point).

Il n'est pas possible de poser une règle de

liaison entre le *studium* et le *punctum* (quand il se trouve là). Il s'agit d'une co-présence, c'est tout ce qu'on peut dire : les bonnes sœurs « se trouvaient là », passant au fond, quand Wessing a photographié les soldats nicaraguayens ; du point de vue de la réalité (qui est peut-être celui de l'*Operator*), toute une causalité explique la présence du « détail » : l'Église est implantée dans ces pays d'Amérique latine, les bonnes sœurs sont des infirmières, on les laisse circuler, etc. ; mais de mon point de vue de *Spectator*, le détail est donné par chance et pour rien ; le tableau n'est en rien « composé » selon une logique créative ; la photo sans doute est duelle, mais cette dualité n'est le moteur d'aucun « développement », comme il se passe dans le discours classique. Pour percevoir le *punctum*, aucune analyse ne me serait donc utile (mais peut-être, on le verra, parfois, le souvenir) : il suffit que l'image soit suffisamment grande, que je n'aie pas à la scruter (cela ne servirait à rien), que, donnée en pleine page, je la reçoive en plein visage.

19

Très souvent, le *punctum* est un « détail », c'est-à-dire un objet partiel. Aussi, donner des exemples de *punctum*, c'est, d'une certaine façon, *me livrer*.

Voici une famille noire américaine, photographiée en 1926 par James Van der Zee. Le *studium* est clair : je m'intéresse avec sympathie, en bon sujet culturel, à ce que dit la photo, car elle parle (c'est une « bonne » photo) : elle dit la respectabilité, le familialisme, le conformisme, l'endimanchement, un effort de promotion sociale pour se parer des attributs du Blanc (effort touchant, tant il est naïf). Le spectacle m'intéresse, mais il ne me « point » pas. Ce qui me point, chose curieuse à dire, c'est la large ceinture de la sœur (ou de la fille) — ô négresse nourricière — ses bras croisés derrière le dos, à la façon d'une

écolière, et surtout *ses souliers à brides* (pourquoi un démodé aussi daté me touche-t-il ? Je veux dire : à quelle date me renvoie-t-il ?). Ce *punctum*-là remue en moi une grande bienveillance, presque un attendrissement. Cependant, le *punctum* ne fait pas acception de morale ou de bon goût ; le *punctum* peut être mal élevé. William Klein a photographié les gosses d'un quartier italien de New York (1954) ; c'est touchant, amusant, mais ce que je vois, avec obstination, ce sont les mauvaises dents du petit garçon. Kertész, en 1926, a fait un portrait de Tzara jeune (avec un monocle) ; mais ce que je remarque, par ce supplément de vue qui est comme le don, la grâce du *punctum*, c'est la main de Tzara posée sur le chambranle de la porte : grande main aux ongles peu nets.

Si fulgurant qu'il soit, le *punctum* a, plus ou moins virtuellement, une force d'expansion. Cette force est souvent métonymique. Il y a une photographie de Kertész (1921) qui représente un violoneux tzigane, aveugle, conduit par un gosse ; or ce que je vois, par



Les souliers à brides.

James Van der Zee : Portrait de famille, 1926.

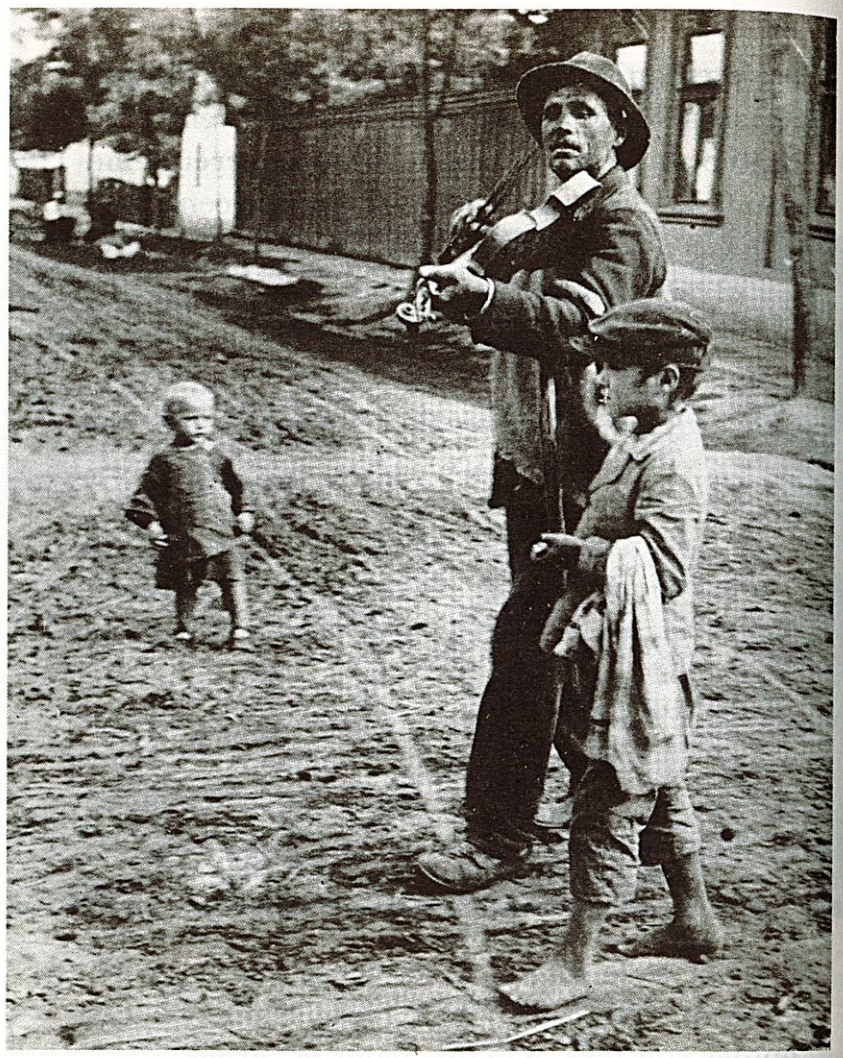


« Ce que je vois avec obstination
ce sont les mauvaises dents
du petit garçon... »

William Klein : New York, 1954, le quartier italien.

cet « œil qui pense » et me fait ajouter quelque chose à la photo, c'est la chaussée en terre battue ; le grain de cette chaussée terreuse me donne la certitude d'être en Europe centrale ; je perçois le référent (ici, la photographie se dépasse vraiment elle-même : n'est-ce pas la seule preuve de son art ? S'annuler comme *medium*, n'être plus un signe, mais la chose même ?), je reconnais, de tout mon corps, les bourgades que j'ai traversées lors d'anciens voyages en Hongrie et en Roumanie.

Il y a une autre expansion du *punctum* (moins proustienne) : lorsque, paradoxe, tout en restant un « détail », il emplit toute la photographie. Duane Michals a photographié Andy Warhol : portrait provocant, puisque Andy Warhol se cache le visage de ses deux mains. Je n'ai aucune envie de commenter intellectuellement ce jeu de cache (cela, c'est du *Studium*) ; car pour moi, Andy Warhol ne cache rien ; il me donne à lire ouvertement ses mains ; et le *punctum*, ce n'est pas le geste, c'est la matière un peu repoussante de ces ongles spatulés, à la fois mous et cernés.



« Je reconnais de tout mon corps
les bourgades que j'ai traversées
lors d'anciens voyages
en Hongrie et en Roumanie... »

A. Kertész : La Ballade du violoniste, Abony, Hongrie, 1921.

20

Certains détails pourraient me « poindre ». S'ils ne le font pas, c'est sans doute parce qu'ils ont été mis là intentionnellement par le photographe. Dans *Shinohiera, fighter painter,* de William Klein (1961), la tête monstrueuse du personnage ne me dit rien, parce que je vois bien que c'est un artifice de la prise de vue. Des soldats sur fond de bonnes sœurs m'avaient servi d'exemple pour faire entendre ce qu'était à mes yeux le *punctum* (là, vraiment élémentaire) ; mais lorsque Bruce Gilden photographie côte à côte une religieuse et des travestis (New Orleans, 1973), le contraste, voulu (pour ne pas dire : appuyé), ne produit sur moi aucun effet (sinon, même, d'agacement). Ainsi le détail qui m'intéresse n'est pas, ou du moins n'est pas rigoureusement, intentionnel, et probable-

ment ne faut-il pas qu'il le soit ; il se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux ; il n'atteste pas obligatoirement l'art du photographe ; il dit seulement ou bien que le photographe se trouvait là, ou bien, plus pauvrement encore, qu'il ne pouvait pas ne pas photographier l'objet partiel en même temps que l'objet total (comment Kertész aurait-il pu « séparer » la chaussée du violoneux qui s'y promène ?). La voyance du Photographe ne consiste pas à « voir » mais à se trouver là. Et surtout, imitant Orphée, qu'il ne se retourne pas sur ce qu'il conduit et me donne !

21

Un détail emporte toute ma lecture ; c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration. Par la marque de *quelque chose*, la

photo n'est plus *quelconque*. Ce *quelque chose* a fait *tilt*, il a provoqué en moi un petit ébranlement, un *satori*, le passage d'un vide (peu importe que le référent en soit dérisoire). Chose bizarre : le geste vertueux qui s'empare des photos « sages » (investies par un simple *studium*) est un geste paresseux (feuilleter, regarder vite et mollement, traîner et se hâter) ; au contraire, la lecture du *punctum* (de la photo pointée, si l'on peut dire) est à la fois courte et active, ramassée comme un fauve. Ruse du vocabulaire : on dit « développer une photo » ; mais ce que l'action chimique développe, c'est l'indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter sous les espèces de l'insistance (du regard insistant). Ceci rapproche la Photographie (certaines photographies) du Haïku. Car la notation d'un haïku, elle aussi, est indéveloppable : tout est donné, sans provoquer l'envie ou même la possibilité d'une expansion rhétorique. Dans les deux cas, on pourrait, on devrait parler d'une *immobilité vive* : liée à

un détail (à un détonateur), une explosion fait une petite étoile à la vitre du texte ou de la photo : ni le Haïku ni la Photo ne font « rêver ».

Dans l'expérience d'Ombredane, les Noirs ne voient sur l'écran que la poule minuscule qui traverse dans un coin la grande place du village. Moi aussi, des deux enfants débiles d'une institution du New Jersey (photographiés en 1924 par Lewis H. Hine), je ne vois guère les têtes monstrueuses et les profils pitoyables (cela fait partie du *studium*) ; ce que je vois, tels les Noirs d'Ombredane, c'est le détail décentré, l'immense col Danton du gosse, la poupée au doigt de la fille ; je suis un sauvage, un enfant – ou un maniaque ; je congédie tout savoir, toute culture, je m'abstiens d'hériter d'un autre regard.

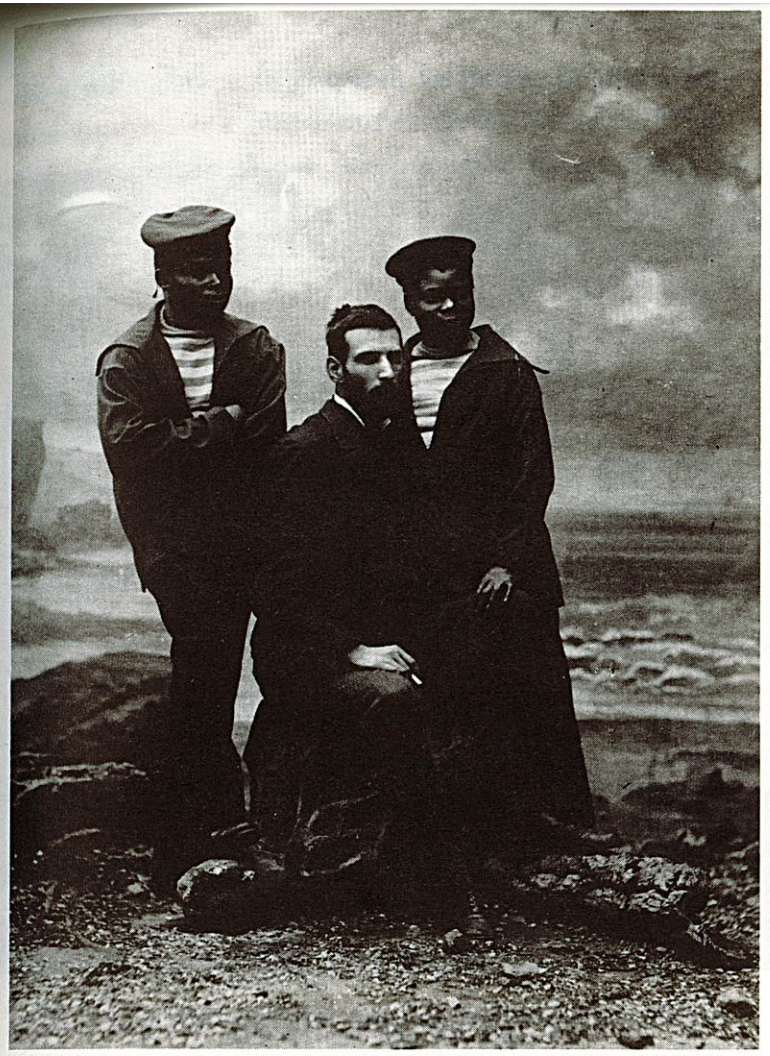


« Je congédie tout savoir,
toute culture... je ne vois
que l'immense col Danton du gosse,
la poupée au doigt de la fille... »

Lewis H. Hine : Débiles dans une institution, New Jersey, 1924.

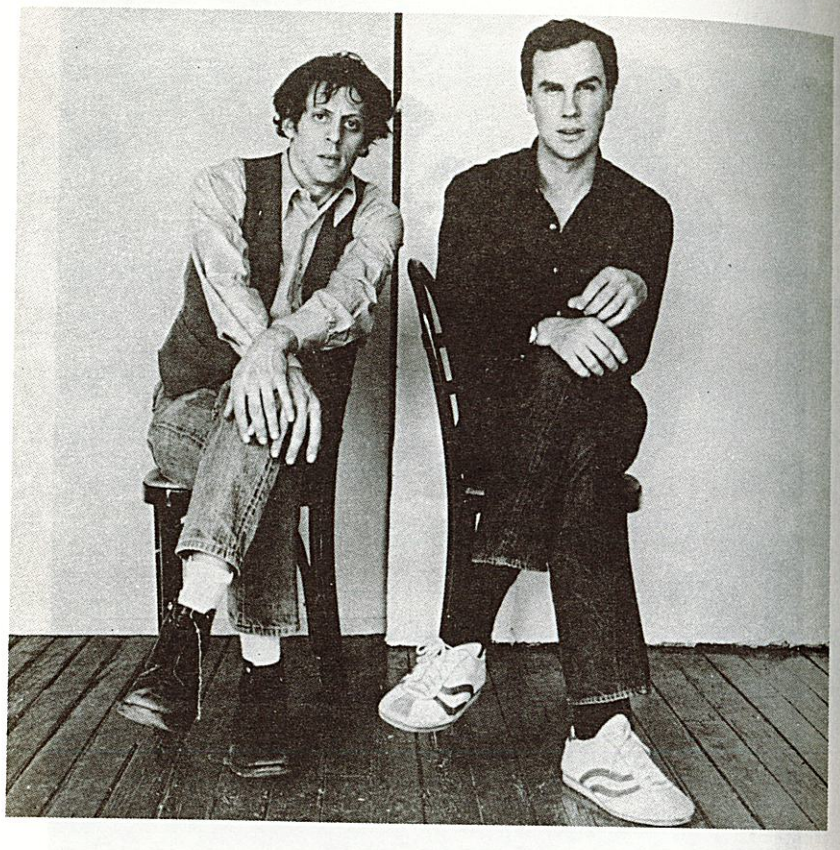
22

Le *studium* est en définitive toujours codé, le *punctum* ne l'est pas (j'espère ne pas abuser de ces mots). Nadar, en son temps (1882), a photographié Savorgnan de Brazza entouré de deux jeunes nègres habillés en matelots ; l'un des deux mousses, bizarrement, a posé sa main sur la cuisse de Brazza ; ce geste incongru a tout pour fixer mon regard, constituer un *punctum*. Et pourtant, ce n'en est pas un ; car je code immédiatement, que je le veuille ou non, la posture comme « farfelue » (le *punctum*, pour moi, ce sont les bras croisés du second mousse). Ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre. L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble. Mapplethorpe a photographié Bob Wilson et Phil Glass. Bob Wilson me retient, mais je n'arrive pas à dire pourquoi, c'est-à-



« Le punctum, *pour moi, ce sont les bras croisés du second mousse. »*

Nadar : Savorgnan de Brazza, 1882.



« Bob Wilson me retient,
mais je n'arrive pas à dire pourquoi... »

R. Mapplethorpe : Phil Glass et Bob Wilson.

dire *où* : est-ce le regard, la peau, la position des mains, les chaussures de basket ? L'effet est sûr, mais il est irrepérable, il ne trouve pas son signe, son nom ; il est coupant et atterrit cependant dans une zone vague de moi-même ; il est aigu et étouffé, il crie en silence. Bizarre contradiction : c'est un éclair qui flotte.

Rien d'étonnant alors à ce que parfois, en dépit de sa netteté, il ne se révèle qu'après coup, lorsque la photo étant loin de mes yeux, je pense à elle de nouveau. Il arrive que je puisse mieux connaître une photo dont je me souviens qu'une photo que je vois, comme si la vision directe orientait à faux le langage, l'engageant dans un effort de description qui, toujours, manquera le point de l'effet, le *punctum*. A lire la photo de Van der Zee, je croyais avoir repéré ce qui m'émouvait : les souliers à brides de la négresse endimanchée ; mais cette photo a travaillé en moi, et plus tard j'ai compris que le vrai *punctum* était le collier qu'elle portait au ras du cou ; car (sans doute) c'était ce même collier (mince cordon

effort de silence (fermer les yeux, c'est faire parler l'image dans le silence). La photo me touche si je la retire de son bla-bla ordinaire : « *Technique* », « *Réalité* », « *Reportage* », « *Art* », etc. : ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective.

23

Dernière chose sur le *punctum* : qu'il soit cerné ou non, c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà*. Aux deux gosses débiles de Lewis H. Hine, je n'ajoute nullement la dégénérescence du profil : le code le dit avant moi, prend ma place, ne me laisse pas parler ; ce que j'ajoute — et qui, bien sûr, est déjà sur l'image —, c'est le col, le pansement. Est-ce qu'au cinéma j'ajoute à l'image ? — Je ne crois pas ; je n'ai pas le temps : devant

l'écran, je ne suis pas libre de fermer les yeux ; sinon, les rouvrant, je ne retrouverais pas la même image ; je suis astreint à une voracité continue ; une foule d'autres qualités, mais pas de *pensivité* ; d'où l'intérêt pour moi du photogramme.

Pourtant le cinéma a un pouvoir qu'à première vue la Photographie n'a pas : l'écran (a remarqué Bazin) n'est pas un cadre, mais un cache ; le personnage qui en sort continue à vivre : un « champ aveugle » double sans cesse la vision partielle. Or, devant des milliers de photos, y compris celles qui possèdent un bon *studium*, je ne sens aucun champ aveugle : tout ce qui se passe à l'intérieur du cadre meurt absolument, ce cadre franchi. Lorsqu'on définit la Photo comme une image immobile, cela ne veut pas dire seulement que les personnages qu'elle représente ne bougent pas ; cela veut dire qu'ils ne *sortent* pas : ils sont anesthésiés et fichés, comme des papillons. Cependant, dès qu'il y a *punctum*, un champ aveugle se crée (se devine) : à cause de son collier rond, la négresse endimanchée a

eu, pour moi, toute une vie extérieure à son portrait ; Bob Wilson, doué d'un *punctum* irrepérable, j'ai envie de le rencontrer. Voici la reine Victoria photographiée (en 1863) par George W. Wilson ; elle est sur un cheval, dont sa jupe couvre dignement la croupe (cela, c'est l'intérêt historique, le *studium*) ; mais à côté d'elle, attirant mon regard, un aide en kilt tient la bride de la monture : c'est le *punctum* ; car même si je ne connais pas bien le statut social de cet Écossais (domestique ? écuyer ?), j'en vois bien la fonction : veiller à la sagesse de l'animal : s'il se mettait tout d'un coup à caracoler ? Qu'en adviendrait-il de la jupe de la reine, c'est-à-dire de *sa majesté* ? Le *punctum* fait fantasmatiquement sortir le personnage victorien (c'est le cas de le dire) de la photographie, il pourvoit cette photo d'un champ aveugle.

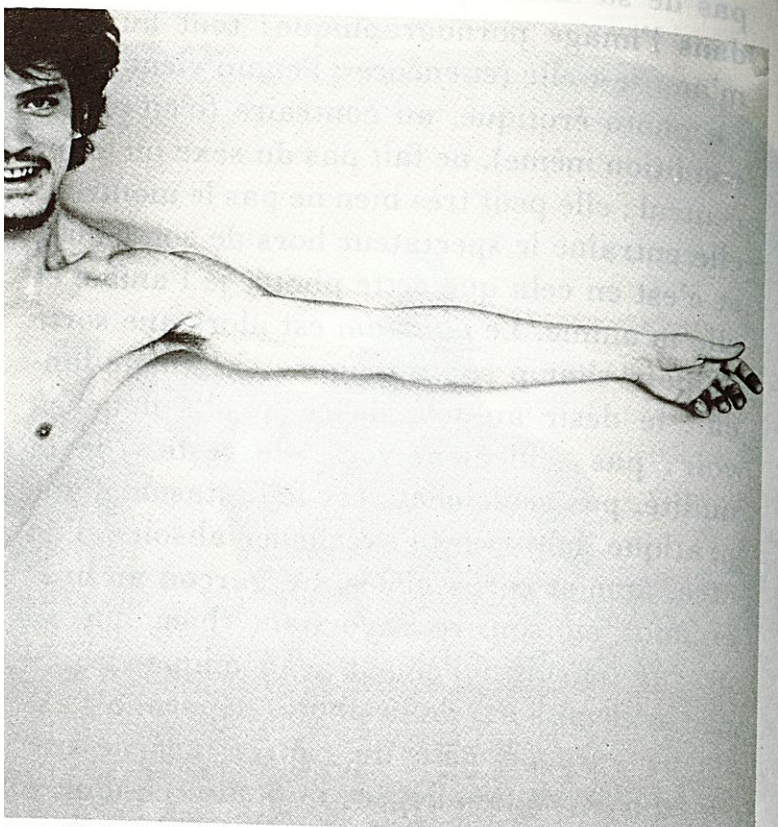
La présence (la dynamique) de ce champ aveugle, c'est, je crois, ce qui distingue la photo érotique de la photo pornographique. La pornographie représente ordinairement le sexe, elle en fait un objet immobile (un



« Queen Victoria, entirely unaesthetic... »
(Virginia Woolf)

G. W. Wilson : la reine Victoria, 1863.

fétiche), encensé comme un dieu qui ne sort pas de sa niche ; pour moi, pas de *punctum* dans l'image pornographique ; tout au plus m'amuse-t-elle (et encore : l'ennui vient vite). La photo érotique, au contraire (c'en est la condition même), ne fait pas du sexe un objet central ; elle peut très bien ne pas le montrer ; elle entraîne le spectateur hors de son cadre, et c'est en cela que cette photo, je l'anime et elle m'anime. Le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir : pas seulement vers « le reste » de la nudité, pas seulement vers le fantasme d'une pratique, mais vers l'excellence absolue d'un être, âme et corps mêlés. Ce garçon au bras étendu, au sourire rayonnant, bien que sa beauté ne soit nullement académique et qu'il soit à demi sorti de la photo, déporté à l'extrême vers un côté du cadre, incarne une sorte d'érotisme allègre ; la photo m'induit à distinguer le désir lourd, celui de la pornographie, du désir léger, du désir bon, celui de l'érotisme ; après tout, peut-être est-ce une



« ... la main dans
son bon degré d'ouverture,
sa densité d'abandon... »

: Jeune homme au bras étendu.

question de « chance » : le photographe a fixé la main du garçon (Mapplethorpe lui-même, je crois) dans son bon degré d'ouverture, sa densité d'abandon : quelques millimètres de plus ou de moins, et le corps deviné n'eût plus été offert avec bienveillance (le corps pornographique, compact, se montre, il ne se donne pas, en lui aucune générosité) : le Photographe a trouvé *le bon moment*, le *kaïros* du désir.

24

Cheminant ainsi de photo en photo (à vrai dire, toutes publiques, jusqu'à présent), j'avais peut-être appris comment marchait mon désir, mais je n'avais pas découvert la nature (l'*eïdos*) de la Photographie. 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, cette chose qui est vue par quiconque regarde une photo, et qui la distingue à ses yeux de toute autre image. Je devais faire ma palinodie.

II