

La photographie à l'épreuve du réel

Arnaud Claass } Trézélan, Filigranes Éditions,
Le Réel de la photographie } 2012, 300 p.

Voici un livre qui, à rebours des grandes ambitions de théorisation de la photographie, se refuse d'emblée à toute essentialisation de son objet. *Le Réel de la photographie* d'Arnaud Claass propose une réflexion remarquablement riche, variée et ouverte à l'indéfinition grandissante du phénomène photographique. Son non-dogmatisme absolu tient d'abord au choix d'une forme essayistique très libre. Il s'appuie sur une grande connaissance des pratiques photographiques et sur une sympathie pour leur diversité (à cet égard, le livre constitue une mine de renseignements pour qui cherche à s'orienter dans le paysage photographique contemporain : l'auteur, photographe lui-même, enseigne, entre autres, à l'École nationale supérieure de la photographie). Mais l'agrément de cet essai tient aussi à la vaste culture littéraire, philosophique et esthétique qui vient soutenir la pensée et le jugement, avec un éclectisme assumé et en l'occurrence salutaire : Wittgenstein, Merleau-Ponty et Clément Rosset, Stravinsky, Picasso et Schönberg, Blanchot, Adorno, Lacan ou Claude Simon, aucun des artistes ni des penseurs de la modernité n'apparaît tout à fait étranger aux questions que pose la photographie ni aux réponses qu'on peut tenter de leur apporter.

Le titre du livre est à multiple entente, et c'est peut-être par là qu'il faut commencer. Le « réel » de la photographie, c'est tout d'abord la difficulté de la saisir de façon totalisante : « La nature de la photographie, si cette expression peut avoir un sens, me semble être sa résistance farouche à toute définition substantielle » (p. 11) ; mais l'élucidation n'est pas exclue : « "La photographie" se signale donc en

quelque sorte, à bien des égards, par ce qu'il est presque impossible d'en dire – mais aussi par mille manières concevables de dire cette quasi impossibilité » (*ibid.*). Ce sont ces mille manières qui font la matière du livre ; mais elles renvoient à mille pratiques où se défait la possibilité d'un concept. Significativement, le livre de Claass s'ouvre sur un paragraphe consacré à Atget, intitulé « L'énigme sans énigme » : « Atget a passé une entente avec le mystère, derrière le dos des conventions épuisées d'une certaine photographie "artistique" de son temps. Mais la nature de ce mystère d'un genre nouveau est elle-même mystérieuse : s'agit-il d'une ruse de poète ou de l'exotisme d'un artisan scrupuleux, dont la vocation à l'enregistrement le plus factuel aurait permis l'envol d'une féerie semi-volontaire ? » (p. 13). Atget, à lui seul, allégorise le statut introuvable de la photographie. Son œuvre oscille entre l'archive urbaine, le catalogue de motifs plastiques, la série de cartes postales kitsch et la trouvaille poétique. De la Bibliothèque nationale au Musée en passant par la Revue surréaliste, elle change d'un lieu de réception à un autre, avec des statuts chaque fois différents impliquant des modes de regard plus ou moins incompatibles. Et cette œuvre, qui aux yeux de Benjamin illustrait la perte d'*aura* dont la photographie était porteuse, avec ses images de rues désertes analogues à des « scènes de crime », est devenue au xx^e siècle un extraordinaire gisement d'*aura*, exposé au musée avec un respect quasi religieux, dans des salles à la lumière tamisée. Le « mystère » de cette œuvre, c'est donc la labilité des réappropriations auxquelles elle se prête. On ne peut le réduire à la personnalité excentrique et polymorphe de son auteur, acteur raté, démarcheur de documents pour artistes-peintres, conservateur spontané du vieux Paris et finalement artiste malgré lui. Depuis l'origine, l'« idiotie » des images photographiques *acheiropoïètes*, « non faites de main d'homme », les expose à une vacance irréductible de statut et de signification.

Le scepticisme théorique d'Arnaud Claass trouve d'ailleurs sa résonance dans ce qui apparaît aujourd'hui comme une crise de la pensée de la photographie, sur laquelle je voudrais m'attarder un peu. Les causes en sont clairement à chercher dans la mutation technologique à laquelle nous assistons. Bien que la photographie numérique ait bouleversé

de fond en comble toutes les données constitutives de sa pratique, la photographie continue d'être évaluée selon des catégories induites des processus argentiques. Du coup, les débats récents autour de la photographie frappent par leur tonalité étrangement inactuelle. J'en trouve un exemple caractéristique dans les discussions qui ces derniers mois ont entouré l'attribution à Paul Hansen du prix du World Press Photo Contest 2013, pour le cliché d'un cortège funéraire portant en terre un enfant palestinien à Gaza. La photo a été très violemment critiquée, au nom de l'authenticité du photo-reportage, sous prétexte qu'elle aurait été ré-éclairée après coup à l'aide d'un logiciel de retouche, dans une intention délibérée d'esthétisation¹. Une nouvelle fois, des puristes du référentialisme photographique ont blâmé, au nom de la morale, les conditions mêmes de la mise en forme photographique. Mais la technologie numérique a fait voler en éclats l'argument, souvent avancé dans ce débat, selon lequel on devrait distinguer entre les légitimes interventions propres à la prise de vue elle-même (cadrage, mise au point, exposition) et le traitement numérique après coup de la prise de vue, peu ou prou assimilé à une retouche illégitime. Effectivement, le traitement numérique n'est pas seulement un après-coup du cliché, il est de la même nature que lui. Il existe déjà des appareils intégrant automatiquement des logiciels d'amélioration de l'image et l'on voit bien que leur généralisation est imminente. On reste donc confondu de l'anachronisme d'une discussion qui semble raisonner selon les termes de la photo argentique, avec ses phases bien distinctes de prise de vue, développement, retouche.

Mais, à bien y réfléchir, cette crispation s'explique pour des raisons assez compréhensibles dans le milieu particulier du photo-reportage. Ce dernier souffre d'une double menace morale et technologique. En passant au numérique, le photo-reportage a dû aussi céder sur ce qui était réputé être une donnée sémiotique constitutive de la photo argentique : son indicialité, et donc son indiscutable référentialité. Il y avait,

1. Pour un résumé de cette polémique, voir R. Panfili, « Le lauréat du World Press Photo 2013 a-t-il retouché son cliché ? », *Slate.fr*, 14 mai 2013, www.slate.fr/dossier/50347/paul-hansen, consulté le 28 juin 2013.

au moins en apparence, congruence entre statut sémiotique de l'image et exigence de vérité du genre. Ce lien de contiguïté « naturelle » entre image et réalité s'est trouvé suspendu par le passage au numérique. Plus rien ne garantit *a priori* la vérité d'une image numérique. Il pèse toujours sur elle un soupçon de fictionnalité. Un photographe comme Andreas Gursky, jouant des possibilités du montage numérique, s'est ainsi attaché, à travers des formats monumentaux, à exacerber le trouble entre précision hyperréaliste de ses images à fondement réel et extension purement fictionnelle de leur espace. Les critiques adressées au cliché de Paul Hansen ne font que traduire l'anxiété soulevée par cette nouvelle situation pour une profession qui, toujours suspecte de voyeurisme, fonde sa légitimité éthique dans la fidélité au « vrai » et cherche à en fournir les preuves. Du reste, la situation actuelle du photo-reportage est d'autant plus inconfortable qu'il doit en même temps affronter la crise de l'imprimé qui frappe l'ensemble de la presse, irrésistiblement attirée par l'édition numérique. Pour le photo-reportage, il ne s'agit évidemment pas d'un simple changement de support qui laisserait son activité intacte. L'édition numérique menace la fixité constitutive de la photographie et l'entraîne insensiblement vers le clip-vidéo, métamorphosant du même coup le médium même de la profession et sa signification. *A contrario*, le numérique a rejeté la photo argentique dans le vieux monde de l'imprimé, révélant après coup qu'elle avait plus à voir avec l'univers de la gravure qu'avec celui de la vidéo.

Un autre débat, apparemment plus futile et plus médiatisé, mais non sans analogie avec le précédent, s'est élevé récemment autour de l'usage de plus en plus répandu de la plate-forme Instagram et surtout de ses « filtres », réputés embellir tout cliché, fût-il le plus négligé². À nouveau, on a entendu des « puristes » garantir leurs clichés « *Instagram-free* » au nom d'une authenticité de leur artisanat et condamner l'artificialité des logiciels de correction de l'image. On peut, je crois, y voir un nouvel épisode de la lutte gigantomachique entre « l'intention du photographe » et « le programme de l'appareil », lutte que le philosophe Vilém Flusser décrivait

2. Voir *Les Inrockuptibles*, n° 917, 26 juin au 2 juillet 2013, dossier « Instagram : et la photo dans tout cela ? ».

comme le propre de la photographie dans son livre *Pour une philosophie de la photographie*³. Il comprenait les appareils comme des ensembles de « concepts » dissimulés dans une boîte noire, concepts avec lesquels le photographe entre à la fois en coopération et en résistance. Les logiciels de correction d'image apparaissent bien, de ce point de vue, comme des extensions conceptuelles de l'appareil, surtout lorsque, comme Instagram, ils nomment eux-mêmes les « idées » qu'ils sont censés réaliser à travers un catalogue de « styles » prédéfinis (« Toaster », « Inkwell », « Nashville », etc.).

Ce que l'on constate aujourd'hui, à travers ces deux débats, c'est en tout cas une même inquiétude sur la nature même de l'activité photographique, sur l'indiscernabilité grandissante de son « lieu » et de son « moment ».

En outre, on peut sans doute admettre que l'apparition du numérique a fait voler en éclats nombre d'approches théoriques de la fin du xx^e siècle visant à saisir une essence unique de la photographie. Et, rétrospectivement, elle pousse à relativiser le dogmatisme des discours des années 1980 sur l'argentique lui-même.

Ainsi la définition sémiotique de la photographie comme pure trace indicielle, au sens peircien du terme, devenue un leitmotiv théorique depuis les travaux de Rosalind Krauss⁴, a-t-elle perdu sa pertinence avec les techniques numériques. Les pixels ne sont pas des traces mais des traductions analytiques d'effets de lumière. Du coup, l'image n'a plus de valeur d'« archive du réel », au sens strict du terme. Non seulement les photos numériques ne sont pas indicelles, mais, contrairement aux idées reçues, on peut douter que les photos argentiques l'aient été *entièrement*. Un philosophe de la technique photographique comme Henri Van Lier signalait déjà en 1983 que les processus chimiques argentiques étaient *pour partie digitaux*⁵. En outre, le privilège exorbitant accordé

3. V. Flusser, *Pour une philosophie de la photographie* [1993], trad. J. Mouchard, Paris, Circé, 1996.

4. Notamment dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, 1990.

5. Voir H. Van Lier, *Philosophie de la photographie*, dans *Les Cahiers de la Photographie*, 1983 : « On reconnaît, dans les taches

à l'indicialité de l'argentique passait sous silence le fait que dans la sémiotique de Peirce les signes ne sont pas exclusifs les uns des autres : rien n'empêche un *indice* de fonctionner simultanément comme une *icône*. La lecture sémiotique et métasémiotique de la photographie, comme réflexivité de sa nature indicielle et « écriture », ne garde rétrospectivement de pleine validité que dans le champ restreint de la photographie moderniste et elle apparaît aujourd'hui fortement réductrice.

De même, l'approche phénoménologique de Barthes, inlassablement reprise dans le domaine français, son effort pour saisir le « noème » de la photographie, ont été rendus pour partie caducs par l'apparition du numérique. On se souvient qu'il avait identifié ce noème en termes temporels, selon la fameuse formule du « ça a été », c'est-à-dire sous les espèces d'une référence mélancolique. Or cette modalité temporelle de l'accompli du passé ne « colle » plus vraiment aux formes digitales de la photographie. Ces dernières y ont ajouté une forme inverse d'accompli du futur, ou « futur antérieur » : les images numériques existent sur les écrans de visée des appareils photo *avant* d'être arrêtées par le déclenchement. Ce que nous y voyons, c'est non pas un fragment du monde réel contemplé à travers des lentilles, mais un flux vidéo qui contient déjà l'image que nous choisirons de fixer. Barthes, bien sûr, ne pouvait prévoir un tel bouleversement phénoménologique. Pour autant, il ne croyait pas à l'intemporalité de son « noème ». La photographie lui apparaissait à la fois comme le vecteur le plus fort de la mélancolie et le support le plus prédestiné, par sa caducité, à l'oubli de la mélancolie elle-même. Il écrivait ainsi : « Et sans doute, l'étonnement du "Ça a été" disparaîtra, lui aussi. Il a déjà disparu. J'en suis, je ne sais pourquoi l'un des derniers témoins (témoin de

foncées et claires d'une photo figurative, des formes qui ont des proportions (analogies) avec celle d'un spectacle extérieur signalé indirectement par les photons empreints : ces taches sont donc *analogiques*. Mais, en même temps, elles sont obtenues par la conversion de grains d'halogénure d'argent, selon, pour chacun le choix noirci / non noirci, c'est-à-dire le choix oui / non, ou 0 / 1 : elles sont donc également *digitales* (chiffrables). Et cette digitalité, déjà manifeste dans toute épreuve photographique, devient presque ostentatoire dans les tirages agrandis, où le grain est flagrant. Encore une fois, ce qui pourrait être naïvement concret, est travaillé d'abstraction » (p. 20).

l'Inactuel) et ce livre en est la trace archaïque⁶. » Au caractère inguérissable de sa mélancolie s'ajoutait ainsi une mélancolie de la mélancolie. Le référentialisme de Barthes, son attention exclusive portée à la photographie comme trace passée, lui ont sans doute fait manquer la temporalité *fictive* dont est porteuse toute photographie (mais qui apparaît aujourd'hui plus manifeste dans sa forme numérique).

C'est dans ce contexte d'obsolescence théorique qu'il faut considérer le relativisme déclaré du livre d'Arnaud Claass. Pour sa part, il est moins sensible aux effets de la mutation numérique qu'à de multiples symptômes contemporains de l'indéfinition de la photographie : il souligne combien son lieu et ses contours sont instables, notamment sur un plan institutionnel. Il fait ainsi remarquer que l'enseignement de la photographie se partage aujourd'hui entre Écoles des beaux-arts et Écoles de photographie ; or, de ces deux types d'institution, la plus spécialisée n'est pas celle que l'on pense : la photo « artistique » enseignée aux Beaux-Arts est en effet moins généraliste que celle des écoles spécifiquement vouées aux techniques photographiques dans leur ensemble. Mais d'autres paradoxes témoignent de la fluctuance « ontologique » de la photographie. Claass observe, par exemple, un chassé-croisé d'intentions contradictoires entre le musée et la photographie : « Pour beaucoup de photographes, le territoire de l'art "en soi" est aujourd'hui devenu l'objet d'une convoitise immédiate obsédante. Leur production rêve de l'abri vénérable du musée, au moment même où ce dernier, lui, cherche à se défaire de sa seule noblesse patrimoniale, s'ouvre à l'idée d'expérimentation, s'interroge sur l'inaliénabilité de ses collections et tend à l'animation culturelle, pour le meilleur et pour le pire. Une partie de la photographie s'est ainsi, si l'on ose dire, *banalisée en intention d'art*, tandis que le sérieux de l'art, de son côté, cherche de nouvelles forces dans la violence de son autonégation » (p. 117). C'est ce qui explique que le musée d'aujourd'hui se montre le plus accueillant aux productions photographiques qui étaient au départ le moins animées par une intention d'art. Claass propose ainsi une

6. R. Barthes, *La Chambre claire* [1980], *Œuvres complètes*, nouvelle éd. revue, corrigée et présentée par É. Marty, Paris, Éd. du Seuil, 2002, t. V, p. 685.

analyse très frappante du déplacement de statut du reportage de guerre lorsqu'il migre vers l'espace muséal : « Le photographe est un autocrucifié poussant son désir de témoignage jusqu'au bord de la mort, mais déduisant de cette manière de vivre une *valeur d'exposition* : littéralement comme si le code muséal faisait de son intimité avec le risque de sa propre mort violente, quelle que soit la sincérité de ses intentions, une forme spéciale d'attitude artistique – voire une "attitude devenue forme" » (p. 203). L'engagement sacrificiel au nom de l'information se trouve ainsi transmué malgré lui en une sorte de performance actionniste. Et que dire de l'œuvre de photographes pervers, comme Boris Mikhaïlov, qui, délibérément, brouillent les frontières du témoignage empathique sur la misère sociale (postsoviétique) et du scandale artistique calculé, payant des « acteurs » pour qu'ils exhibent leurs corps délabrés dans des poses obscènes et manipulant numériquement les images obtenues ? On pourrait en conclure que toutes les différences génériques entre photo documentaire et photo « artistique » se sont effondrées, happées par la voracité postmoderne d'une esthétisation généralisée du monde.

Mais c'est plutôt vers une conclusion contraire qu'oriente la réflexion de Claass. Il se pourrait en effet que ces différences génériques n'aient jamais existé, si ce n'est dans un imaginaire défensif qui a toujours peiné face au réel de la photographie, s'efforçant en vain de la ranger dans des catégories inadaptées à sa nature. « La "faiblesse" de la photographie – son "essence" – tient dans sa formidable indifférence aux usages que l'on peut en faire (réputés artistiques d'emblée ou non) [...] », écrit Claass (p. 119). Du coup, et dialectiquement, son indéfinition catégorielle devient son propre et sa contingence une essence. Introuvable, la photographie est pourtant Une. Et l'on touche ici dans le livre de Claass à ce qui fait l'intérêt d'une pensée : non pas exactement qu'elle soit en contradiction avec elle-même, mais qu'elle soit en lutte avec elle-même. C'est par là qu'elle aussi devient « réelle ». Or tel est bien le cas du *Réel de la photographie*. Tout en déniait à la photographie une « essence », l'ouvrage ne cesse d'approcher ce qui en elle est susceptible d'advenir et qui ne peut advenir que par elle. S'il récuse une ontologie de l'image photographique, il fournit simultanément

ment tous les éléments pour en construire une phénoménologie esthétique.

Balayant tous les clivages entre documents, photos d'art, photos de rue, mises en scène autobiographiques, Claass ne cesse d'interroger ce qui fait la force d'une image photographique, *quelle qu'elle soit*. Il tourne autour d'un indicible qu'il reformule inlassablement. Dans ce qu'il décrit de l'acte photographique, il y a quelque chose de l'ordre d'une époque mécanique : « L'univers capté par la photographie est en somme une image de l'univers tel qu'il se présenterait *au seuil de la pensée*, au moment où celle-ci le ferait naître comme monde » (p. 72). Mais il ne s'agit en rien d'un accès à une virginité des apparences, telles qu'elles existeraient si nous n'étions pas au monde. D'une part, parce que toute photo forte comporte une dimension réflexive ; son objet n'est pas la chose mais « le moment de la constitution du regard comme regard ». Cela ne va pas sans aliénation de la chose à elle-même, ni sans commotion temporelle. Pour être plus exact, il faudrait peut-être parler d'une aliénation de la chose *en* elle-même. Il se produit bien quelque chose de l'ordre d'une fission de la chose, mais cette fission a lieu dans l'accès de la chose à la plénitude de son être-image : « Dans la stupeur de l'image, l'objet représenté est *semblable à lui-même* et pourtant *extirpé de sa semblance* » (p. 140). Soit telle photographie d'arbre (pris par Watkins en 1861) : « [il] vient à notre regard dans sa "mêmeté". Et pourtant, c'est depuis cet état idéal de son identité à lui-même que l'arbre donne le sentiment d'une déclaration qu'il nous adresserait » (p. 114). Le sentiment de surcroît de présence, et presque d'avancée des choses vers nous, répond évidemment à notre regard. Mais rien ne peut faire que nous ne le vivions sur le mode d'une quasi intentionnalité, arrêtée au seuil de l'expression. Aux photographies qui nous touchent, *il ne manque que la parole*, mais elle leur manque *radicalement* et aucune paraphrase ne pourra venir combler ce mutisme. Par là, la photographie montre son affinité avec un autre « réel », pris cette fois au sens lacanien du terme. Chacun de ses déclics est l'instrument d'un *satori* qui suspend la signification qu'il convoque. Et cet entrechoc n'est pas seulement sémiotique, mais aussi temporel, condensant dans l'instant le conflit entre stase et flux : « d'une manière générale, toute photogra-

phie directe est un défi à la conscience parce qu'elle oscille entre la coulée et la butée temporelles. Elle est à la fois la trace d'un instant passé et d'un écoulement de durée qui "contenait" cet instant [...]. Ce sont précisément ce *présent contenant* et cet *instant contenu* qui donnent naissance à un *présent de l'image* offert à mes yeux » (p. 230). Cependant la photographie n'atteint à aucune transcendance du temps à travers les « instants uniques » qu'elle nous propose. Elle ne fait qu'exposer l'aporie du mouvement et de l'arrêt qui ne trouve de solution que dans le temps fictionnel de l'image, pour notre joie et notre étonnement.

Jean-Marie Schaeffer, il y a plus de vingt ans, parvenait à des conclusions assez semblables dans son essai intitulé *L'Image précaire* (Éd. du Seuil, 1987). Pour lui aussi, la photographie était une forme de monstration à vide, et les « instants uniques » qu'elle offre parfois ne devaient pas être compris comme des dépassements sublimes. À vingt ans de distance, ce qui a changé, c'est le paysage de la photo contemporaine : ses frontières de genre se sont effondrées, sa cohérence technologique est devenue problématique. Mais ce qu'Arnaud Claass montre avec talent, c'est que l'ontologie faible de la photographie n'en demeure que plus valide et doit être paradoxalement réaffirmée.

Laurent JENNY