

ANTHROPOGENIES LOCALES – SEMIOTIQUE

PHILOSOPHIE DE LA PHOTOGRAPHIE

Première partie – TEXTURE ET STRUCTURE DE LA PHOTOGRAPHIE

Chapitre 4 - La non-scène : de l'obscène aux stimuli-signes et aux figures

La prise de vue comme telle est de nature surréaliste.

SUSAN SONTAG, *On Photography*, 1973.

Somme toute, la photographie ébranle la scène. La *scène* est d'abord un certain lieu assez marqué, qui se trouve à bonne distance de notre œil et de notre corps, ni trop près ni trop loin, pour que nous puissions embrasser du regard ce qui s'y passe. Ensuite, ce sont les objets, les personnages et les actions qui se manifestent dans ce lieu avec l'évidence souhaitée. La scène ne se retrouve pas dans toutes les civilisations, l'africaine par exemple. Mais die a été si fortement introduite chez nous par les Grecs, puis elle a si intensément pénétré toute l'histoire de l'Occident, qui fit consister l'immortalité bienheureuse dans une vision béatifique, que, dans l'esprit de beaucoup, la photographie fut sans doute inventée pour mettre des choses en scène, et présenter des scènes dramatiques ou touchantes encore mieux que la peinture.

Or, en raison des caractères de l'empreinte lumineuse, Une photo figurative propose une sorte de *non-scène*. Sa profondeur (minceur) de champ fait qu'une grande partie du spectacle évoqué est visiblement trop près ou trop loin pour être embrassé, et du reste se spatialise par rapport à un plan abstrait (le plan de plus haute définition) plutôt qu'il n'occupe un véritable lieu. De même, le cadre-limite et le cadre-index font intervenir des bords sans relation organique avec l'ensemble ou du moins avec une partie de la structure des objets visés. L'isomorphisme des objectifs contribue à plaquer et donc à annuler le lieu. La synchronie écrase semblablement la durée. Le battement du négatif de négatif secoue la stabilité attendue de la scène, tandis que la digitalité fait apparaître tout trait comme présent et absent, et que le mélange de surcharge et de sous-charge d'informations renverse les rapports habituels à l'environnement. Dès que nous essayons de les étreindre réellement comme scènes, même les photos les plus glorieuses,

prenons les racines de cyprès de Weston, provoquent ce sentiment d'absurde que donnait à Sartre, dans *la Nausée*, la vue hors-scène de la racine du Jardin des Plantes. On ne choque même pas en disant qu'il y a par là dans toute photo quelque chose *d'obscène*, par une étymologie malheureusement forcée, puisque ob-scaenus vient sans doute non d'ob-scaena (à côté de la scène), mais d'ob-scaevus (gauche, de mauvais augure).

Mais en même temps, et toujours à partir des mêmes caractéristiques de l'empreinte lumineuse, la photographie offre ses objets de spectacle avec une évidence extrême dans la publicité, la pornographie, la photo industrielle ou familiale, au point de nous inviter à introduire le mot nouveau de stimuli-signes. On connaît bien les *stimuli-signaux* du monde animal, ces signaux qui, atteignant le cerveau de l'organisme récepteur, y déclenchent des comportements complexes de nourrissage, de nidification, de fuite, d'accouplement, etc. Ce sont des déclencheurs (releasers). Impérieusement indexées, certaines photos parviennent, grâce à leur minceur de champ, leur cadrage, leur isomorphisme et synchronie, leur battement, leur sous-charge et surcharge, à présenter une stature, un geste, un organe, une action dans un prélèvement et une intensification tels que le spectateur est littéralement déclenché. On a donc envie de parler, dans ce cas aussi, de stimuli-signaux. Mais, comme cet effet n'est obtenu que par une indexation très forte, et que les index appartiennent au domaine conventionnel, intentionnel et plus ou moins systématique des signes, nous parlerons de *stimuli-signes*. Est-ce une scène ? Mais, ce coup-ci, ce qui nous est présenté l'est de façon si immédiate, si non-médiate, qu'il y a dans le choc une non-maîtrise, et ainsi une non-scène contraire.

Enfin, les romans-photos invitent à se demander si la photographie ne ressuscite pas avec force la notion de *figure*, au sens où le mot était très actif au XVIIe siècle. Une figure alors ce n'est ni un objet, ni une action, ni une forme. C'est une certaine façon d'occuper l'espace, de se tenir seul ou avec d'autres, immobilement, mais de manière significative : « faire figure de » c'est *occuper une certaine place, être dans une position signifiée par l'épithète*, dit Littré. La Bible est peuplée de figures, et Pascal use à ce propos du terme de « figuratives ». Chantal Akerman, juive, fait un cinéma des figures, à caméra frontale immobile. Le roman-photo travaille de même. Les personnages n'y sont pas des individualités, ils ne font pas d'actions véritables, ni même des gestes. Ils sont inexpressifs et morts. Mais ils occupent des places, et cela suffit au sens : se profiler dans un couloir, être tourné vers un angle d'une pièce, se tenir entre deux bêtes, attendre devant une porte, être assis le regard au loin, dépasser quelqu'un de la tête, se dresser sur une estrade. Autant de figures. Les qualités de texture et de structure dont nous venons de voir qu'elles permettent à la photo d'être porteuse de stimuli-signes font qu'elle est susceptible de porter aussi l'immobilité de figures. Ses forces de mort deviennent là consécatoires. Dans le roman-photo, dans certaines publicités, dans des séquences-photos à volonté artistique, comme chez Duane Michals, et aussi dans plus d'un tableau de famille.



Weston : Cyprès à Point
Lobos, 1929

Nous revenons de la sorte à ce qui nous avait frappés d'entrée de jeu : que la photographie a deux effets opposés, ce qui rend difficile tout discours à son propos. Elle est, à certains égards, ce qu'il y a de plus vague et, à d'autres, ce qu'il y a de plus clair. Non-scène pourtant, pourrait-on dire, dans les deux cas. Tantôt parce qu'elle reste en deçà des évidences de la scène. Tantôt parce qu'elle les rend aveuglantes, dans l'abstraction inverse.

Henri Van Lier

Philosophie de la Photographie

in *Les Cahiers de la Photographie*, 1983