

ANTHROPOGENIES LOCALES – SEMIOTIQUE

LE NON-ACTE PHOTOGRAPHIQUE

1. Nous envisageons la photographie traditionnelle, c'est-à-dire en *noir et blanc*, parce qu'elle a régné presque exclusivement pendant un siècle, et qu'elle reste le fondement des autres. Cependant, il faut prévenir que la photo couleur et surtout le polaroid en estompent et parfois en retournent certains caractères.

2. Nos *langues*, latines ou autres, développées il y a environ deux mille cinq cents ans, sont aptes à parler de peinture, de sculpture, d'architecture. Elles supposent un monde fait de forces et de substances, auxquelles se réfèrent des signes, élaborés par des sujets humains supposés en position de maîtrise. Tout cela forme un réservoir de référents que le sujet humain imite et interprète, parfois compose et cadre. Ce qui donne lieu à de véritables actes. Avec des intentions et des finalités. Avec le sentiment que les opérations procèdent d'une source intime : de l'âme à la main. Alors que l'action est visible, l'acte peut être aussi bien invisible, note Littré. Or, beaucoup de processus depuis un siècle et demi entrent mal dans ce vocabulaire des langues classiques. Ainsi de la sélection naturelle, où l'Evolution ne poursuit pas de buts, et se contente de retenir des hasards utiles. Ainsi de nos politiques informatisées, devenues des comptabilisations-comptabilités nationales et planétaires. Ainsi du son, qui a remplacé la musique, et où les déphasages, les bruits, sont aussi fructueux que les phasages, les sons purs. Ainsi de la photographie.

3. Presque aucun des termes habituels des langues classiques ne convient en rigueur au *fonctionnement* photographique. Sinon ce mot « fonctionnement » lui-même, que Littré considérait comme un néologisme. Sont suspects : acte, objet, sujet, matière, forme, objectivité, réalité, événement, existence, référent, modèle, image. Et même des termes appartenant à la technologie photographique : objectif, fenêtre, cadrage, coupure. Nous y reviendrons.

4. Ce porte-à-faux du vocabulaire a des conséquences *pédagogiques* considérables. On peut se demander s'il n'est pas en partie responsable des milliers de photos inutilisables qui produisent chaque année des centaines d'écoles de photographie de par le monde. Et ne joue-t-il pas aussi un rôle dans le fait que les photographes à l'opposé des peintres, se taisent souvent, lisent peu ou rien dans leur domaine, ou font des déclarations intempestives? Surtout, n'a-t-il pas l'inconvénient de dissimuler la *révolution épistémologique* et ontologique impliquée dans une photo si quelconque soit-elle, et si grossièrement qu'elle soit reproduite? Parmi les termes incriminables, il se pourrait que le mot « acte » ait un rôle important.

Empreintes, indices et index

5. La photographie est une graphie par la lumière, n'est pas une graphie par l'homme au moyen de la lumière. C'est une *graphie de et par la lumière même*, que l'homme peut seulement recueillir et provoquer. Mais alors ce n'est pas une *graphie du tout*. Celle-ci est un acte, l'acte d'écrire et de dessiner, qui fut pour les Grecs un acte unique, l'acte humain par excellence ; la graphie est délibérée, intentionnelle. La lumière, elle, ne délibère rien. Elle est capable d'action, et donc de réaction, au sens des physiciens, mais non d'acte. La photographie est une *action* physico-chimique, autour de laquelle peut seulement s'affairer plus ou moins efficacement un acte humain. Cela vaut pour l'épreuve négative, qui est la photo même. Cela vaut aussi bien pour les épreuves positives et tous les autres tirages, qui en sont les dérivés.

6. Donnons une définition suffisante. Une *photo*, épreuve négative ou positive, est une *empreinte photochimique* d'un *volume de sources lumineuses distantes et localisées*, empreintes qui peuvent être *éventuellement* saisies comme des *indices* d'objets et d'événements, surtout si elles ont été munies *d'index* à cette intention.

7. On le voit, le français nous est ici d'un grand secours. Il nous permet d'exprimer fermement quelle est la structure de la photographie. Nous disposons en effet de deux mots, *indice et index*, très différents, et cela dès le latin. *L'index* est un signe, il montre du doigt, de l'index, intentionnellement et conventionnellement (selon les cultures), il *désigne* au sens strict, et indique au sens fort. C'est ce que font les index éventuels (non obligatoires) d'une photo que sont certains cadrages, des choix particuliers de focales, de temps d'exposition, de répartition et de direction de lumière et d'ombre, lors de la prise de vue, certaines insistances des révélateurs, le *burning in* et le *dodging*, quand on développe ou imprime. Par contre, les *indices*, que peuvent être éventuellement (non obligatoirement) les empreintes lumineuses, ne sont pas des *signes*, ce sont des effets physiques perçus comme tels, et pour autant renvoyant à leur cause. L'empreinte-indice ne désigne pas au sens strict, elle *signale*, comme le fait tout autre effet physique, elle indique au sens faible. Un indice sans index n'a pas de *réfèrent*, il n'est pas « ce à quoi renvoie un signe (linguistique) dans la réalité » (Larousse), ni « a thing that a symbole (a sign) stands for » (Webster). Le signe a un réfèrent, il se réfère ou est référé avant coup, du dedans. Un indice ne peut être référé (et jamais se référer) qu'après coup, du dehors. Le signe a un destinataire. L'indice ne peut avoir qu'un destinataire, quand celui-ci s'en est fait le destinataire. Peirce n'a pas établi ces distinctions. On pourrait dire que la langue anglaise, qui n'a que le mot « index », ne favorisait pas son attention sur ce point. Mais la raison, pour un esprit comme le sien, est évidemment plus fondamentale. Il n'avait pas besoin de la distinction, pourtant frappante, car son réalisme médiéval lui faisait considérer l'univers comme un réservoir d'intentions divines, où donc les indices étaient originairement des signes. Nous n'avons pas les mêmes raisons que lui de ne pas voir cette articulation fondamentale de la photographie, qui déjà inquiète l'acte photographique. L'acte ne se meut jamais aussi bien que dans les signes qu'il fait, et les réfèrents, qu'il vise, intentionné. L'empreinte-indice de la photo induit moins de maîtrise et de décision.

8. C'est donc presque trop de dire qu'une photo, négatif ou positif, est une image. Au sens spontané, *image* vient d'imitation, et renvoie d'abord à *l'acte* de sculpter (les imagos des

ancêtres) ou dessiner, ce qui nous situe bien dans la catégorie du signe, non de l'indice. L'empreinte-indice qu'est la photo ne saurait être une image dans ce sens-là. Elle est bien image, mais au sens des mathématiciens quand ils disent que, dans *une application*, *b est l'image de a par f*. Et en effet, le grain d'halogénure virant au noir (b) est une image d'un photon (a) par un objectif (f). Mais qui voit cela, et seulement cela, quand il dit qu'une photo est une image? Pour ne pas faire d'erreurs épistémologiques considérables, il vaudrait mieux s'imposer d'éviter le mot « image » et parler d'empreintes, éventuellement indicielles, parfois indexées. De même, il serait préférable de ne pas parler sans précautions de métaphores et de métonymies, mots qui renvoient d'emblée à l'image et à des actes de signification, mais plutôt *d'indices de similitudes* et *d'indices de contiguïtés*. Mais là qui consentira à ces lourdeurs? Surtout, qui consentira à ce nouveau décentrement de l'acte de signification?

9. Du reste, les empreintes-indices de la photographie déroutent également l'acte de *perception*, où l'ensemble de notre organisme globalise l'ensemble de son environnement. Les indices de la photo renvoient à leur cause à partir d'un résultat monoculaire (cyclopéen), obtenu par une focalisation rigoureusement isomorphique qui est le contraire de la vie, et selon une profondeur de champ, laquelle est plutôt une *minceur de champ*, dont on ne peut même pas dire que les choses s'y situent selon un plan abstrait, mais qui plutôt établit une *coupe* arbitraire de tout environnement *selon ce* plan abstrait, qui est le plan de meilleure définition. D'autre part, les indices photographiques sont datés du passage du dernier photon, excluant toute sédimentation successive, sinon sous la forme d'un bougé. Ainsi la photo a bien un espace et un temps précis. Mais elle n'a ni lieu ni durée. Rien là ne correspond aux conditions de la perception et de la motricité humaines, que la peinture ou la sculpture anciennes s'efforçaient au contraire d'intensifier. On perçoit le noir et blanc d'une photo mais il est malaisé de percevoir le spectacle dont elle est éventuellement l'effet.

10. L'acte de perception est encore troublé, dans la photographie, du fait que les indices éventuels y sont *aussi digitaux qu'analogiques*. En effet, les indices peuvent être analogiques et digitaux comme les signes. C'est-à-dire que les uns signalent positivement leur cause par une présence de quelque chose de celle-ci, comme le font les signes images, qui sont analogiques, tandis que les autres signalent négativement leur cause par un choix exclusif, comme il convient à des mots ou des chiffres : il y a, en cette région, un nombre de points noirs (1), excluant les points blancs (2), qui ne répond pas à la distribution attendue en cette région des bits 0-1, et qui signale donc une singularité : ainsi raisonne-t-on à peu près sur un cliché du ciel pour détecter une nouvelle étoile. En général, les signes sont assez clairement ou analogiques ou digitaux. Les empreintes photographiques sont d'habitude à la fois analogiques et digitales et la présence ostensible du grain de pellicule et du grain de tirage fait que même l'analogie s'y montre comme un résultat de la digitalité. Ce qui fait un nouveau trouble pour l'acte de perception.

11. Bref, la photo est une *non-scène*. Même quand elles sont indices, ses empreintes ne signalent rien qui se situe dans cette distance moyenne qui fait que notre perception puisse embrasser une situation, du regard ou de l'ouïe. On ne choque même pas quand, dans une étymologie qui est probablement forcée, on dit que toute photo est oto-scène. Obscénité de la flatulence de ce qui est trop près ou trop loin par rapport au plan privilégié de la minceur de champ. Obscénité inverse de ce qui est infiniment aminci dans ce plan, selon une évidence de stimulus-signes, qu'exploité l'image publicitaire et pornographique. Peinture, sculpture, théâtre anciens mettaient en scène des actes et des acteurs. Ils promettaient le tact, l'intentionnaient intensifié, même s'ils ne le donnaient pas. La photo ne le donne ni ne le promet, ni ne le permet.

Cadre-index et cadre-limite

12. Parmi les index photographiques, il y en a un qui est très ambigu, c'est le cadre. Pour y voir un peu clair, il faut absolument distinguer le *cadre-index*, choisi délibérément comme un signe, et le *cadre-limite*, qui appartient matériellement à toute photographie, intentionnelle ou non, fruit d'un cadrage ou non, du seul fait que l'empreinte a des bords, et des bords nets. On le voit d'emblée, ces deux cadres sont très différents, le premier est sémiotique, le second indiciel ou simplement empreint, et parler de « cadrer » en théorie ou en pédagogie de la photographie est donc redoutable.

13. Considérons d'abord le *cadre-limite* des *photos non intentionnelles*, ou peu intentionnelles. Je dispose dans un fourré un appareil qui se déclenche une fois par minute. Sont ainsi obtenues des empreintes de photons réfléchis ou émis par du ciel, du terrain, des animaux grands et petits, entiers ou partiels en raison des bords. Ces empreintes, que je peux traiter en indices, me fournissent des renseignements sur leur cause directe, les photons, et sur leur cause indirecte, des objets et événements du monde. Mais de plus, il arrive plus ou moins fréquemment que parfois telle tache et telle autre tache, tel angle et tel autre angle, tel signe ou tel stimulus-signal et tels autres (car il y a des empreintes de signes et de stimuli-signaux) provoquent un rapprochement inattendu de deux séries habituellement hétérogènes, ou de n séries : *coïncidences*. Ou bien aussi que, par rapport à ce bord, ou simplement en raison de ces limites, l'espace se tend, se courbe, s'intensifie, donnant lieu à des effets de *champ perceptifs*, moteurs, sémiotiques. Il n'y a même pas eu cadrage. Ni coupe. Simplement effet d'une limite sur tout ce qui se trouve au-dedans d'elle. Dans son indifférence parfaite à tout ce qui se trouve en dehors d'elle. C'est un effet de cadre pur. Il n'y a pas de *hors-cadre* d'un cadre-limite, sinon par rapport à une intention particulière d'un regardeur lui-même particulier. L'effet de cadre pur est plus fréquent qu'on ne le dit. L'appareil manié à bout de bras par-dessus les têtes par un reporter acrobate n'use pas plus du viseur que l'appareil à déclencheur automatique disposé par le zoologiste dans un fourré. Dans les deux cas, les photos peuvent être très fortes, avec de remarquables effets de cadre-limite, sans cadre-index, et donc sans cadrage intentionnel.

14. Dans le cas des photos *intentionnelles*, cet effet du cadre-limite est plus difficile à situer. Car il y a le *cadrage du touriste*, qui s'efforce de l'absorber. Le touriste, comme le photographe de famille, repère un lieu ou une scène qui le touchent dans ses perceptions, sa motricité, ses systèmes sémiotiques personnels. Il braque son appareil sur l'arbre avec la gentille bergère en dessous. Il cadre mal ou bien, et il tire. Ainsi a-t-il d'abord obtenu un cadre au sens *oratoire* : il a tenté de ramasser dans une nasse une scène, comme Bossuet, qui aime beaucoup les mots « cadrer », « cadrer avec », « cadrer à », écrit le Discours sur l'Histoire Universelle. Et il a sans doute obtenu aussi un cadre au sens *pictural* il est parti des bords de son viseur pour y mettre un certain nombre de choses importantes pour lui, des gens, des actions, des lumières, des couleurs, voire un espace général. Dans les deux hypothèses, il a, au sens propre, composé. Son *cadre-index* s'est assimilé le *cadre-limite* de l'appareil.

15. *Le photographe tout court*, celui qui pratique ce que Gilles Mora a joliment appelé l'esprit de voyage, fonctionne tout autrement. Il a le cadre *baladeur* (comme on dit : il a la tête près du bonnet). Ce cadre peut être celui de son viseur avec lequel il joue, mais ce peut être

équivalamment celui, tout aussi joueur, de son œil formé à la prévisualisation, laquelle tient principalement dans une saisie constante par bords et angles droits. Donc ce cadre nonchalant se déplace sur l'environnement lumineux, ou plutôt il nage dans l'océan des photons qui nous entourent, généralement sans y trouver rien qui le concerne (lui le cadre, et sans doute aussi le cerveau du photographe), jusqu'à ce que tout à coup et tout d'un coup, entre ces quatre bords, et à cause de ces quatre bords, quelque chose se tende peut-être déflagre. Le doigt a poussé (ou a été poussé sur) le bouton. Le *cadre-limite a absorbé le cadre-index*. Ou plus exactement il s'est dispensé de lui. *Action* de la technique, autant ou plutôt qu'acte de l'homme.

16. Cette initiative du cadre-limite est si féconde et si impérieuse qu'il vaut la peine de mettre les choses au concret. Robert Capa marche sur une route d'Italie. En face, une colline avec des chemins comme des bras ; un paysan qui agite les bras ; un soldat américain qui suit son geste, accroupi comme une colline. Sous la lumière, des convections générales d'espace. *Il y a de l'éventuel dans l'air*, pas tant pour le spectacle, qui va passer, que pour la pellicule, qui seule subsistera. L'appareil se charge, se dispose pour des distances et pour des lumières possibles. L'éventualité incernable s'agite davantage. On marche toujours. Le viseur, ou l'œil-viseur, s'anime. On n'avance plus, mais l'appareil et le corps se meuvent maintenant sur place, ou presque. Brusquement, on ne sait si c'est le viseur qui a bougé devant la scène, ou la scène qui a bougé devant le viseur, mais à une fraction de seconde près, entre les quatre bords et angles stricts, cela s'est produit. Il y eu un déclic. Capa a entendu un déclic. Il y a sans doute une photo dans la boîte. Une photo d'un événement? Non. Une photo qui est un événement. Cartier-Bresson a parlé de cette danse des dernières secondes. Les photographes de mode n'en ont même pas parlé, puisque pour eux il est évident que l'événement qu'est la photo comporte une *coaptation* convulsionnaire et même orgasmique. Weston avait des gestes plus calmes, mais n'eût pas désapprouvé ces propos. Laissons le contemplatif Walker Evans le dire aussi : *What an exciting thing to see !* Trois lignes plus haut, il avait prononcé le mot photographique par excellence : *fascination*. Et Evans précise bien que le fascinant c'est ce qu'il y a entre les bords de 8 et 10 pouces, pas la scène, qui s'y voyait bas pour haut et gauche pour droite. Ce fascinant-là, comme celui du serpent qui fascine, n'est pas très favorable à l'acte, et au réfèrent, qui est l'affaire de l'acte.

17. Et qu'est-ce donc qui se tend et déflagre ainsi? Des *dénotations* simples ou multiples? Quelle misère ! Des *connotations*? Plus misérable encore ! Non, comme toujours depuis l'âge des cavernes, des effets de *champ perceptifs*, une *courbure d'espace-temps perceptive* (et motrice, voire sémiotique), dans laquelle alors et secondairement des dénotations et des connotations prendront, elles aussi et ancillairement, une intensité. Et, répétons-le, ce n'est pas l'effet de champ du spectacle, guillotiné par l'infinie minceur spatiale et temporelle de l'épreuve, mais celui de l'épreuve elle-même. Les cinéastes ont une expression terrible, qui peut nous servir ici, et qu'il faut prendre au pied de la lettre : « *C'est bon dans l'image* ».

La réalité et le réel

18. Ainsi la photographie impose très vivement la distinction de la réalité et du réel. La *réalité* c'est le réel en tant qu'il est ressaisi par un système de signes, et pour autant distribué en objets et en événements entre ces objets. Inversement, le *réel* c'est la réalité en tant qu'elle s'échappe à elle-même, en tant qu'elle est toujours là avant ou après elle-même. La photographie déjoue radicalement l'illusion de la réalité, tout en étant absolument réelle. Rien de plus réel que cette empreinte, où de vrais photos ont vraiment rencontré une vraie pellicule sensible, pour donner un résultat lui aussi réalissime que nous avons sous nos yeux et dans nos mains. Mais en même temps, la réalité est soustraite. Car ce n'est pas le sourire de ma mère. C'est l'action photochimique de photons émis par le visage de ma mère, sélectionnés à partir d'une minceur de champ, et focalisés en vue de cette action. Le sourire a été, et n'est plus. L'empreinte a été, et est encore. Mais le sourire photographiquement vu par moi maintenant n'a jamais été.

19. Pourtant, la photographie nous a livré des *faits* qu'aucun autre moyen ne nous aurait livrés pareillement : la décomposition du pas du cheval par Muybridge, les profondeurs américaines du Geographical Magazine, le secret des pistils et des pollens, la vie du fœtus humain, les fonds marins et les cratères de la Lune. Mais ici elle favorise une autre distinction, celle du savoir et de la science. Le *savoir*, sécurisant, a trait à la réalité. La *science*, déroutante, a trait au réel. La photo est proche de la science, non du savoir, et il est prophétique que ce soit un scientifique, Arago, qui en ait fait la première présentation. Les photos de Yosemite par Ansel Adams, dans l'édition monumentale, ne sont pas objets de savoir, mais de science. Cela n'est pas Yosemite, comme sans doute aucun paysage, mais une rencontre réelle entre une minuscule pellicule conditionnée par l'homme et l'immensité de Yosemite. Cette rencontre est formidable, et dérouté tout savoir et toute parole. Nos clichés d'Io de *Voyageur 2* fournissent des faits réels; comme effets et signaux quant à leurs causes lointaines. Quelqu'un d'entre nous a-t-il jamais pu les insérer dans sa réalité et dans son savoir? Mais il ne faut pas aller si loin. Une photo de ma table ou de mon fauteuil est aussi troublante.

20. Semblablement, toute photo met en question l'idée de Cosmos-Monde et nous ouvre à l'idée d'Univers. Le Cosmos, le bien-propre (cosmétique), que les Latins ont traduit littéralement par *Mundus*, le bien-nettoyé, (non immonde) est distinct de Chaos, la non-information, le bruit. C'est le réel en tant que ressaisi dans la réalité, et dont l'homme peut être vraiment le dominateur et le résumé, le *Microcosme*. Tout cela est, de diverses manières, le milieu naturel des arts anciens. La photo nous précipite dans (vers) l'Univers, où rien de commun et de généralement organisateur ne peut être dit de rien, sinon que tout, ordre et désordre, information et bruit, néguentropie et entropie, improbabilité et probabilité, continu et discontinu, mise au point et obscurité, appartient à l'influence du tourné-vers-l'un, du versus-unum, de l'Univers. Toute photo est extraterrestre pour les extraterrestres. Ce que nos enfants sont déjà largement...

21. Ce qui jette décidément le photographe dans le réel et dans la science, par-delà les conforts de la réalité et du savoir, c'est son commerce incessant avec les deux conditions fondamentales du Cosmos-Monde et de l'Univers, les deux constantes cosmiques, *c* et *h*. La *constante c*, vitesse constante de la lumière, symbolise bien cette propriété des ondes

électromagnétiques de se transmettre sans guère de déformations, et de faire en sorte qu'à un mètre de nous, mais aussi à des années lumière, il y ait des formes identifiables, nos ustensiles, nos congénères, nos constellations et les nébuleuses spirales : le photographe touche littéralement du doigt ce moyen par lequel il y a un monde et un univers visibles dans le choix de ses *focales*. La constante *h*, quantum ou plus petit grain d'énergie, fait que tout ne soit pas qu'une continuité confondue mais qu'il y ait des choses avec des oppositions et des découpes, pourtant en même temps elle rend toute apparence aléatoire et statistique : le photographe touche à nouveau cette condition déréalisante dans son *grain* de pellicule et son grain de tirage. Certaines expérimentations scientifiques mises à part, il n'y a pas, dans la pratique quotidienne, d'occasion plus vive de se frotter au fond des choses, ou à leur absence de fond, aux actions du monde avant, après et en dehors de tout acte.

La non-maîtrise

22. De ce qui précède on peut déduire la *hiérarchie des initiatives* dans les démarches photographiques. Il y a d'abord et avant tout le processus technique mondial appelé Photographie, de quoi tout le reste dépend. Puis, au sein de ce processus, les initiatives canalisées de la Nature, et en particulier les ressources et les surprises liées aux deux constantes cosmiques, *c* et *h*. Puis viennent les initiatives du Spectacle, naturel ou culturel. Enfin, celles du Photographe. Par opposition au peintre, au sculpteur, à l'architecte, qui l'ont précédé, celui-ci se trouve donc dans une situation de *non-maîtrise* et, en bonne partie, *d'après-coup*. En cela il ressemble au musicien contemporain qui travaille à ses côtés, et qui, quand il se trouve devant ses générateurs de son et ses tables de montage à vingt-quatre pistes, se rend bien compte lui aussi qu'il ne pourra qu'influencer très partiellement des processus largement indépendants de lui, et ayant leur logique propre, alors que ses prédécesseurs étaient au sens fort des maîtres de chapelle.

23. Et ceci entraîne ce qu'on pourrait appeler le *chevauchement* des différents usages de la photographie : usage scientifique, usage pragmatique (pornographie, publicité, mode), usage sentimental (Barthes), usage artistique (art quotidien, confirmant les codes, art extrême, les subvertissant), usage testimonial. Une photo a une telle indépendance à l'égard de nos actes et de nos intentions, qu'elle les déplace toujours, et qu'un cliché prétendument scientifique est aussi artistique, sentimental, testimonial, comme la photo pornographique la plus élémentaire se retourne en science ou en art. Et cette situation hors de nos prises fait sans doute que, parmi ses lectures, celle qui se réimpose sans cesse, malgré les précautions pour ('écarter, est la *testimonial*. Le témoin est celui qui n'a aucune prétention, aucun message, et dit seulement : voici l'empreinte reçue, à vous de savoir ce que cela veut dire, et si ça dit quelque chose. On a compris que, dans notre cas, ce n'est pas le photographe qui est le témoin, mais une épreuve négative et les épreuves positives qui en seront tirées. Dorothea Lange savait bien qu'elle n'avait pas « fait » la figure de Migrant Mother, et son modèle non plus.

24. Y a-t-il quelques termes positifs qui conviennent au peu d'acte du photographe? *Affairement* ne décrit pas trop mal les opérations du touriste et de l'amateur, qui faute d'oser vivre une situation se donnent bonne conscience en l'enregistrant pour la revivre après. *Professionnalisme* ne sera guère refusé par les professionnels, qui se rassurent des critères

objectifs de lisibilité et d'équilibre. Restent les photographes tout courts qui, sans être toujours Robert Capa, Cartier-Bresson, Avedon ou Hiro, font les photos des quelques grandes agences dont les produits, bien qu'inégaux, ne sont cependant jamais en contradiction avec l'insolite et l'insolence de la photographie comme telle. Songeant à eux, Weston parlait de modestie, d'humilité, de disponibilité, termes un peu généraux. Chasse et chasseur d'images sont certainement détestables, tandis que *trappe* et *trappeur* marquent un peu l'attention flottante et la nécessaire complicité avec le gibier. On songe alors à Saint Paul ou aux Indiens : agir comme n'agissant pas. Mais c'est peut-être les Japonais qui sont le moins mal lotis avec leur acte humain aussi peu réflexif qu'une action physique, plus émotion que sentiment. C'est dommage que le mot *grâce* fasse vieux jeu, car il pourrait servir.

25. Comment alors concevoir un *écolage* des photographes tout court? Cela ne semble pas impossible, puisque Brodovitch y a bien réussi. Assurément pas en parlant technique. Ni en parlant d'avance. Mais en parlant parfois après. Et pas pour louer. Mais surtout pour refuser. *Refuser* tout ce qui restait sans doute d'acte voulu, et donc humain. La photographie, pour finir, est toujours inhumaine. Pré ou post-humaine. Pourrait-on imaginer des conseils? Peut-être s'ils sont négatifs. Si vous voyez dans votre viseur une scène reconnaissable et bien en place, ne tirez pas. Si vous voyez plusieurs séries homogènes se comptabiliser, ne tirez pas. Si se rejoignent deux séries hétérogènes, ne tirez pas non plus. Si tout dans la structure se répond, fuyez à toute jambe. Si ça ne peut pas se feuilleter, si ça souffre au moment où la page précédente commence à découvrir, où la suivante commence à recouvrir, ne tirez pas. Si vous voyez de riches dénnotations et de non moins riches connotations, même si elles s'habillent décevantement d'un effet de champ perceptif, ne tirez pas. Par contre, si d'abord ça se tend peut-être déflagre, s'il y a d'abord un effet de champ perceptif puissant (et aussi moteur, et éventuellement sémiotique), et que dénnotations et connotations n'en sont que des particularités locales, alors...

26. Somme toute, n'importe quelle photo est, dans notre environnement, *l'objet le plus philosophique* qui soit. Aucun objet ne pose autant de questions aussi radicales sur ce que sont la réalité et le réel, l'actuel et le possible, l'événement et l'éventuel, l'indice et l'index, les implications épistémologiques et pratiques de *c* et *h*, le rapport de l'information et du bruit, du probable et de l'improbable, de l'entropie et de la négentropie, de l'agir et du non-agir, du cosmos-mundus et de l'univers.

27. On doit s'attendre à ce qu'un objet aussi perturbateur que la photo provoque un refoulement, qu'on pourrait appeler le *refoulement photographique*. L'homme est *l'animal signé* ; de cette proposition on peut déduire toutes les propositions fondamentales de l'anthropologie. Il est donc normal qu'il soit plus à l'aise, quelle que soit sa culture, dans les signes (au sens courant de désignants), qui sont les éléments saillants de la signification, plutôt que dans les *indices*, qui s'y dissimulent dans leur complicité avec les *schèmes mentaux*, lesquels en sont l'élément le plus secret et le plus chevauchant de tous, eux aussi se mouvant entre réalité et réel. Mais la photo suscite un refoulement particulier à nous, hommes occidentaux, soucieux que nous sommes de demeurer comme des sujets au principe de nos actes. Aussi n'en finirons-nous sans doute pas de sitôt, parlant d'elle, de dire qu'elle se réfère à un référent, que « cela » a été, qu'elle est une image au sens naïf, qu'elle est la chambre claire, alors qu'elle est bien la chambre noire, et même très exactement la botte *noire*, ou tout au plus la boîte grise, celle dont nous voyons l'entrée et la sortie, mais sans savoir jamais trop ce qu'elle nous ménage dans l'entre-deux. Du reste, le mal n'est pas bien grand, sauf peut-être dans les écoles. Ailleurs, des millions de photos, avec leurs millions de redécoupages et de remontages incessants, sont assez

fortes pour n'avoir pas besoin de la pertinence de nos commentaires. Le gigantesque pêle-mêle où elles nous roulent, les innombrables feuillements où elles nous effeuillent, leur distance infinie à l'égard de nos prises, ne nous laissent même pas l'honneur de nous être trompés, mais la déconvenue de nous retrouver, selon l'expression brutale, à côté de *la plaque*.

Henri Van Lier

in *Les Cahiers de la Photographie*, n°8, 1982