

vient se loger l'énigme d'une absence rendue visible, réapparaît dans la photographie sous l'aspect de cette distance temporelle avec laquelle elle se présente *post factum* à nos yeux. Dans la photographie, nous passons il est vrai - d'une logique de la *mimesis*, de l'analogie (de l'ordre du métaphorique, donc), à une logique de la trace, du contact, de la contiguïté référentielle (de l'ordre de la métonymie) ; d'autre part, elle est inséparable de l'acte qui la fait être, elle est image-acte, c'est donc une sorte de coupe spatiale et temporelle<sup>13</sup> :



13. Maxime Iho Camp, Colosse de Kumbi II, temple d'Abou-Sambel, calotype, 1870.

### La photographie dans le monde

Si la photographie est un lieu d'images ambiguës, elle constitue elle-même un lieu incertain pour les images. Nous ne savons jamais quoi faire ni où mettre les photos une fois que nous les avons développées. Faut-il que nous les exposions, que nous les accrochions ou que nous en fassions collection dans un album, comme un journal ? Rosalind Krauss rappelle que dans les premiers temps de la photographie, la stéréographie était un médium de masse qui permettait à un large public de contempler des « vues » photographiques grâce à des appareils stéréoscopiques<sup>14</sup>. Dès 1857, la « London Stereoscopic Company » avait vendu un demi-million d'appareils et deux

ans plus tard, ses inventaires proposaient plus de 100 000 sujets à ses clients. À l'époque, des campagnes photographiques furent entreprises pour produire non de l'art, mais des documents. Dans le cas des photographies commerciales, les catalogues étaient des articles de luxe qu'on vendait. Il fallut attendre le XX<sup>e</sup> siècle et les progrès de l'imprimerie pour assister à la diffusion massive des images photographiques, encore qu'il ne s'agissait en l'occurrence que de leurs reproductions à travers un autre médium. Le magazine illustré devint le lieu de la photo publique, l'album celui de la photo privée. Dans l'espace public, on ne rencontrerait plus désormais la photographie que sous une forme secondaire, comme image imprimée ou cinématographique<sup>15</sup>.

Par sa pratique du photojournalisme, le « grand magazine américain » *Life*, fondé en 1936, marqua de son empreinte le regard photographique de toute une génération. S'il atteignit un tirage de huit millions d'exemplaires, il fut néanmoins contraint de suspendre sa publication en 1972, lorsque, face à la guerre du Viêt-nam, il ne se trouva plus en mesure de concurrencer un médium plus récent, la télévision<sup>16</sup>. L'impression des images était devenue trop lente et coûtait trop cher. En tant que lieu où l'on fait en permanence provision d'images pour les mettre tout aussi vite au rebut, la télévision a modifié par contrecoup la perception de chaque image particulière, considérée pour elle-même. Devenue la galerie des images éphémères, elle n'a de cesse de faire place nette à des images toujours nouvelles, que nous ne sommes pas obligés de conserver ni d'acheter, puisqu'elles nous sont fournies à forfait pour être aussitôt écartées et remplacées par d'autres. Par le processus de leur diffusion et leur abondance, les informations en images, qu'on a pris l'habitude de regarder gratuitement tous les soirs et qui n'ont pas tardé à se dérouler en temps réel, ont ôté son statut et son sens à la photographie, en tant que document sur le monde qui concentrait jusqu'alors en une seule image une totalité d'informations. Côté spectateur, on ne dispose tout simplement plus du temps nécessaire à identifier et évaluer une photographie particulière, en y reconnaissant la marque de tel ou tel reporter célèbre<sup>17</sup>.

En conséquence de cette modification de la perception, il était inévitable que la photographie se transformât en art muséal — ce qu'il faut bien se garder de confondre avec l'ambition de faire de l'art que les photographes ont toujours montrée. Dans cette évolution, on verra plutôt une régression de la photographie, qui cherche à s'abriter sous une aura qui pourrait la soustraire à la concurrence des *mass media*. Les photos, nous les regardons comme nous regardions autrefois les peintures. Elles en adoptent d'ailleurs le format, accrochées aux murs des musées ou reproduites dans les catalogues d'exposition. Or ce qui est prépondérant ici, ce n'est pas la « forme tableau » dont parle J.-F. Chevrier<sup>18</sup>, mais bien davantage, en tant que représentant de la photo, le tirage lui-même, sur lequel nous faisons si volontiers l'impasse, ne serait-ce qu'en lui donnant des dimensions monumentales. À travers cette métamorphose, la photo disparaît elle-même sous l'apparence du fétiche qu'elle est devenue en réalité. En tant qu'objet (tirage papier), elle a besoin d'un lieu où elle puisse être placée ou accrochée, un lieu de conservation. Non contents de voir se dissoudre l'ancienne corrélation entre le négatif et le tirage, comme preuve d'infailibilité de la référence technique, nous contribuons en outre à faire disparaître la photo de jadis en l'exposant en grand format dans les musées ou en la reléguant dans les nouvelles archives constituées par stockage de données, où elle « repose » désormais, toujours prête à être rappelée et à reprendre du service. Seul l'écran paraît ainsi avoir résolu le problème de l'entreposage et de la présentation des photos. Ce n'est donc pas seulement que les photos ne reproduisent plus le monde : nous ne voulons même plus les y laisser et nous nous appliquons à les enfouir dans la mémoire de la boîte noire de nos ordinateurs, comme si cette mémoire se situait hors du monde<sup>19</sup>.

Ce qui se manifeste ainsi, c'est le rapport symbolique et parfois magique que nous entretenons avec la photographie. Nous dissimulons l'existence physique des images techniques comme si nous voulions reporter sur elles l'activité de notre imagination. Puisqu'il est d'usage aujourd'hui de se méfier du réel, nous prétendons faussement pouvoir annuler la barrière qui séparait traditionnellement leur visibilité de l'invisibilité de nos

propres images. En outre, nous continuons à craindre que l'image photographique, en tant que pièce à conviction (indice) du monde, ne sache nous persuader de plus de réalité que nous ne voudrions l'admettre. La photographie a été et demeure une vitrine et un lieu d'échange des images : de nos propres images et des images du monde. On comprend dès lors qu'y soit maintenue l'indépassable équivoque entre le regard et ce qui est regardé. Aucune technique, aussi objective soit-elle, ne pourrait d'ailleurs l'abolir, aussi longtemps que nous nous servons nous-mêmes des appareils. Si nous avons généralement cessé de nous demander « c'est quoi ? » à propos de ce que nous montrent les photographies, c'est parce que le « quoi » est devenu l'apanage exclusif des images en mouvement, des images *live*.

Dans la photographie, nous préférons découvrir un monde dont l'image nous est présentée et mise en scène avec raffinement. Il ne s'agit plus seulement, en l'occurrence, d'une stratégie artistique : au contraire, une telle évolution repose fondamentalement sur le type de perception auquel le spectateur fait désormais appel devant une photo qu'on soumet à son examen. Il souhaite y découvrir une énigme qui se dérobe à la perception rapide et superficielle à laquelle il est habituellement livré. Ainsi l'image photographique n'est-elle plus tant un document que le souvenir d'un sens secret et déjà presque disparu. Elle satisfait à cette nouvelle fonction de deux manières opposées, soit en apparaissant comme un acte théâtral ou une performance, soit en présentant un motif aléatoire et anodin sous un jour inhabituel. C'est donc la photographie elle-même qui finit par adopter la forme d'un souvenir. Elle rappelle la peinture, le cinéma ou le théâtre – et sa propre histoire, quand elle était encore « dernier cri » dans le champ des images.

#### Images intermédiaires

La photographie a non seulement plagié ou assimilé la peinture (ce que d'ailleurs la peinture a fait elle aussi en sens inverse), mais elle lui a également emprunté son regard, pour conférer plus de profondeur et un sens