

Extrait de :

Laurent JENNY,

La Brûlure de l'image.

L'imaginaire esthétique à l'âge photographique.

Paris, éd. Mimésis, novembre 2019

(pp. 9-12).

Au lendemain de l'argentique

Un âge de la photographie est révolu, celui qu'on désignait en anglais par *still photography* et qui recouvre en gros celui de la photographie argentique tirée sur papier. L'expression prenait son sens par opposition aux images animées, aux *movies* du cinéma, mais on ne peut s'empêcher d'y entendre la pertinence d'un apparent contresens : c'étaient aussi des photos « tranquilles » dans leur fixité. Elles participaient lointainement, en dépit de leur automatisme, de l'immobilité des *still lives* (si malencontreusement désignées en français par l'expression « natures mortes »). L'un des premiers clichés attribués à Niépce¹ était d'ailleurs une nature morte connue sous le nom de « La table servie ».

¹ Selon André Rouillé, (*La Photographie en France, Textes & Controverses : une Anthologie 1816-1871*), cette photographie, héliographie sur plaque de verre, publiée et attribuée à Niépce en 1839 par Davanne, aurait été prise vers 1826, c'est-à-dire à peu près à la même époque que le fameux *Point de vue d'après nature pris d'une fenêtre de la maison du Gras à Saint-Loup de Varenne*, généralement considérée comme la première photographie connue.

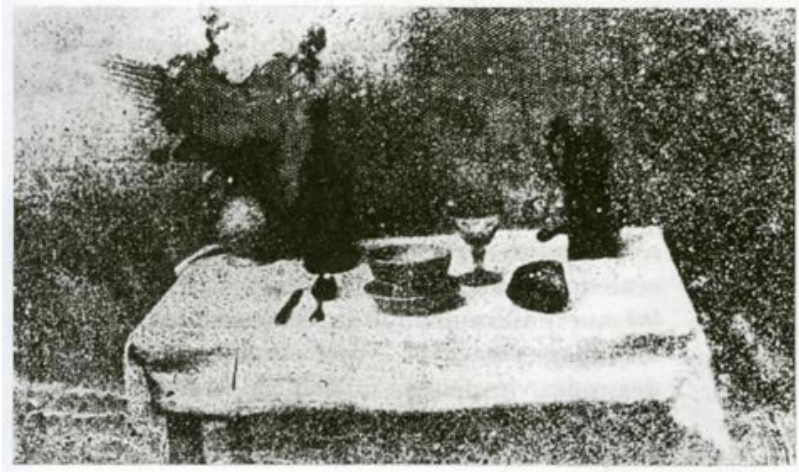


Fig. 1, Niépce, *La table du déjeuner*, ca. 1826

Avec Niépce, voici donc que la table était mise, une nouvelle table du visible, granuleuse comme un futur dessin au fusain de Seurat, brûlée par la lumière, simple et dépouillée comme un Morandi. Elle promettait d'être une table d'abondance. Bien au-delà des genres picturaux, qui s'étaient si longtemps limités à des catégories d'objets et de situation, elle conviait tout le visible, même le plus humble, le plus insignifiant et hasardeux à son festin visuel.

Ces images figeaient les apparences dans une forme de repos que la peinture avait su saisir sur un mode moins mécanique et plus méditatif. Il a fallu s'habituer à cette fixité automatique qui a d'abord frappé les esprits par son artificialité et souvent sa laideur. Mais mieux maîtrisée, l'immobilité photographique est devenue à son tour un havre pour les apparences. Vernies dans l'abstraction du noir et blanc, elles se laissaient saisir dans leur arrêt, et offraient au regard un nouveau visage de l'être suspendu et silencieux. On ne le mesure bien qu'à être sortis de cette époque.

A l'âge du numérique, les photographies, qui ressemblent à s'y méprendre à des *still photographs* sont pourtant d'une tout autre espèce. Elles ne seront plus jamais « tranquilles », parce que leur lien est intrinsèque avec cette autre forme de *movies* qu'est le flux vidéo. Prélevées sur ce flux, on sent qu'elles pourraient à tout instant y retourner. L'image pixelisée est offerte à toutes les circulations. De fait, photographes et vidéastes partagent désormais les mêmes instruments et passent aisément d'une pratique à l'autre. Le *web* a accoutumé le public à voir toute photo virtuellement s'animer et se prolonger en clip. L'irrévocable de la fixation photographique se trouve comme magiquement annulé dans le monde digital. Certes, on peut toujours imprimer les photographies, en hommage rétrospectif à la vieille alliance de l'argentique et du papier. Mais, techniquement et ontologiquement, les images issues du numérique sont d'une autre espèce que celles qu'on a appelées « photographies » durant

un siècle et demi². Leur mode d'existence et de diffusion s'éloigne de plus en plus du monde du papier, qui en faisait des héritières lointaines de la gravure et de l'estampe : elles vivent l'essentiel de leur vie sous formes de pixels dans les mémoires des téléphones portables ou des appareils numériques, elles circulent à travers SMS et emails sans jamais se déposer ailleurs que sur des écrans, ni s'arrêter en formes concrètes. Elles défilent en albums diaporamiques dans des cadres-écrans posés sur des consoles.

Leur temporalité est aussi d'une autre espèce, elles ont bouleversé les rapports de l'avant et de l'après, de la « prise » et de la « vue ». « Vues » sur écran avant d'être « prises », elles constituent des coupes dans le temps déjà représenté d'un présent simulé, là où la *still photography* était toujours « prise » avant d'être « vue », en un acte d'aveugle confiance et d'anticipation. Comme si, dans les deux cas toutefois, la photographie avérait qu'un regard ne peut jamais coïncider avec lui-même.

Il faudrait aussi déployer tout ce que portait avec lui d'aujourd'hui révolu cet adjectif « argentique », tout ce qu'il étendait sur les apparences de doux, précieux et terni. Comme si la nouvelle technologie n'avait pas voulu rompre brutalement avec l'âge des mines de plomb et du fusain, voire de la sanguine. Comme si elle avait tenu à sauvegarder du dessin au moins la douceur de l'estompe. Il faut d'ailleurs se souvenir du progressif relais par lequel nombre d'artistes-peintres, ruinés par la photographie vers 1850, ont choisi de se muer en retoucheurs, demeurant ainsi fidèles à la brosse et à la gomme par-delà le naufrage du dessin et du tableau. Par-là, je n'idéalise pas en idylle un « âge » historique dont aussi bien la photo a fixé la brutalité et l'horreur, les aggravant même par la prolifération de leurs images. Je n'ignore pas non plus l'impression de laideur agressive et mortifère dont se sont très vite plaint ses premiers spectateurs. Je veux seulement parler d'une texture objective des matériaux, d'un « grain » particulier.

Ce n'est pas dire que la photo argentique ait pu s'imposer en toute clarté dans le monde des images. Son caractère de trace a introduit un très grand malaise dans les rapports qu'on croyait clairs et distincts entre choses réelles et choses représentées. Son automatisme a fait éclater l'unité de ce qu'on appelle l'« intention ». Sa situation aux marges de l'art n'a cessé de souterrainement influencer les procédures de l'art sans pourtant qu'elle n'y prenne jamais pied avec certitude. Sa valeur de vérité a été âprement débattue, donnant lieu à des positions antagonistes, depuis la foi naïve en son objectivité documentaire jusqu'à la dénonciation de l'information lacunaire et manipulée qu'elle délivre. C'est donc un ensemble de valeurs éthiques,

² C'est pourquoi, dans les pages qui suivent, « photographie » sera quasiment toujours pris au sens de « photographie argentique » (avec de rares incursions vers des exemples de clichés numériques prolongeant des problématiques photographiques).

psychologiques et esthétiques qu'elle a ébranlées. Il se pourrait que l'invention de la photographie ait été le plus troublant des événements culturels du 19^e siècle.

Maintenant que son histoire est à peu près révolue, peut-on tenter de comprendre un peu mieux ce trouble ? Peut-on s'efforcer de définir ce qu'elle a été et ce qu'elle a « fait » non seulement aux arts mais aussi aux discours, en subvertissant les catégories les plus tranchées ? Il me semble que l'une des principales difficultés à la situer dans son être et dans ses effets tient à l'impureté de son dispositif. Plus qu'une invention à proprement parler, la photographie procède d'un bricolage, de la conjonction hétérogène d'un mécanisme optique et de processus de réactions chimiques. Cela est bien connu, mais aucun « art » n'avait été jusqu'à elle pensé dans cette composition hasardeuse. On n'avait d'ailleurs jamais pensé qu'un dispositif puisse faire art. La tentation a donc été grande de réduire la photographie à l'une seule de ses composantes. La traitant comme trace on a oublié ce qu'il y avait en elle de construction visuelle. La traitant comme art, on a négligé ce qui traînait de réel dans ses images. On a cherché à tout prix à fuir l'inconfort de son ambivalence. Peut-être est-il temps de mesurer la puissance de cet ébranlement et sa fécondité pour une compréhension des arts représentatifs en général.

TABLE DES MATIERES

Au lendemain de l'argentique	9
Pensées de la photographie	13
<i>Une esthétique mortifère ?</i>	14
<i>Photographie et réification</i>	18
<i>Une « nouvelle objectivité » ?</i>	20
<i>La « rédemption de la réalité »</i>	22
<i>Palinodie de Kracauer</i>	26
<i>Le désenchantement photographique</i>	31
<i>Hasard et dissociation</i>	32
<i>Les ambivalences du « réel » photographique</i>	35
<i>Vers l'impureté photographique</i>	36
Les photographies sont-elles des « images » ?	43
<i>Baudelaire et l'esthétique de l'image</i>	45
<i>Animer les images</i>	47
<i>L'exclusion réaliste et la thèse de la « transparence »</i>	49
<i>Parenthèse sur le photoreportage</i>	52
<i>Critique de la transparence</i>	53
<i>L'exclusion fantasmatique</i>	57
<i>Une lecture imaginaire de la photographie</i>	62
Le temps composé de la photographie	69
<i>L'historicité de l'instant</i>	75
<i>Temps machinique et fictions temporelles</i>	54
<i>L'explosion de l'instant</i>	79
<i>Les esthétiques de l'instant</i>	83
<i>Le temps du regard</i>	90
L'ombre d'un sujet	95
<i>Entrer dans l'image</i>	96
<i>D'un style sans geste</i>	99
<i>Photographie objective, photographie subjective : retour sur un débat</i>	101
<i>Monstration et trace</i>	105

<i>Les lieux du sujet photographique</i>	109
Des mots pour voir, des images pour lire	115
<i>Photographies en quête de sens</i>	118
<i>Un prototype de photo-littérature</i>	120
<i>Photographie et révélation</i>	125
<i>Photo-littérature et mémoire</i>	130
<i>Apocalypse de l'argentique</i>	134
Ce que la photographie nous a appris	139
Crédits photographiques	143
Index	145