Acta fabula
Revue des parutions
vol. 21, n° 7, Juillet-août 2020
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.13027

Révéler la photographie argentique par la voie de l'impureté esthétique

Revealing silver photography through aesthetic impurity

Khadija Benfarah

Laurent Jenny, *La Brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique*, Paris : Éditions Mimésis, coll. « Esprit des signes », 2019, 150 p., EAN 9788869762017.

Pour citer cet article

Khadija Benfarah, « Révéler la photographie argentique par la voie de l'impureté esthétique », Acta fabula, vol. 21, n° 7, Notes de lecture, Juillet-août 2020, URL : https://www.fabula.org/revue/document13027.php, article mis en ligne le 29 Juin 2020, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.13027

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

Khadija Benfarah, « Révéler la photographie argentique par la voie de l'impureté esthétique »

Résumé - La photographie est foncièrement hétérogène. C'est ce que défend Laurent Jenny dans son essai intitulé *La Brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique* paru en 2019 aux Éditions Mimésis. Divisé en cinq parties, *La Brûlure de l'image* pose les jalons d'une réflexion approfondie sur la photographie argentique, et ce jusqu'à l'irruption du numérique. L. Jenny se propose de réfléchir, après bien d'autres, sur sa nature et sur ses effets révolutionnaires sur la pensée de l'art. Sans perdre de vue l'ensemble des critiques qui se sont « dépensé[s] », selon l'expression de Walter Benjamin, pour contester sa légitimité artistique, l'auteur présente un regard singulier en défendant la profonde exigence ontologique de la photographie en tant que *medium* impur qui se laisse difficilement penser dans sa complexité. L. Jenny s'oppose ainsi au purisme de la théorie et nous convie à une réflexion large et riche sur le procédé photographique en le replaçant dans un nouveau cadre, sans chercher à « fuir l'inconfort de son ambivalence » (p. 12).

Mots-clés - Image, Impureté, Instant photographique, Photographie, Photographie argentique, Photolittérature, Photo-textualité, Style, Style photographique

Khadija Benfarah, « Revealing silver photography through aesthetic impurity »

Summary - Photography is inherently heterogeneous. This is what Laurent Jenny defends in his essay entitled *La Brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique* published in 2019 by Éditions Mimésis. Divided into five parts, *La Brûlure de l'image* lays the groundwork for an in-depth reflection on silver photography, right up to the irruption of digital. L. Jenny proposes to reflect, after many others, on its nature and on its revolutionary effects on the thinking of art. Without losing sight of all the critics who have "spent themselves", according to Walter Benjamin's expression, to contest its artistic legitimacy, the author presents a singular view by defending the profound ontological requirement of photography as an impure *medium* that is difficult to think in its complexity. L. Jenny thus opposes the purism of theory and invites us to a broad and rich reflection on the photographic process by placing it in a new framework, without seeking to "escape the discomfort of its ambivalence" (p. 12)

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

Révéler la photographie argentique par la voie de l'impureté esthétique

Revealing silver photography through aesthetic impurity

Khadija Benfarah

On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie devait être ou non un art, mais on ne s'était pas demandé si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art[1]

W. Benjamin.

La photographie est foncièrement hétérogène. C'est ce que défend Laurent Jenny[2]ditions du Seuil respectivement en 1967 et 1971), il s'est tourné vers le champ théorique. Ses travaux portent notamment sur la théorie stylistique et poétique, et sur l'idéologie littéraire aux xixe et xxe siècles.3 Voir *Frankfurter Zeitung*, 28 octobre 1927, cité dans Siegfried Kracauer, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2014, p. 27-43. dans son essai intitulé *La Brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique* paru en 2019 aux Éditions Mimésis. Divisé en cinq parties, *La Brûlure de l'image* pose les jalons d'une réflexion approfondie sur la photographie argentique, et ce jusqu'à l'irruption du numérique. L. Jenny se propose de réfléchir, après bien d'autres, sur sa nature et sur ses effets révolutionnaires sur la pensée de l'art. Sans perdre de vue l'ensemble des critiques qui se sont « dépensé[s] », selon l'expression de Walter Benjamin, pour contester sa légitimité artistique, l'auteur présente un regard singulier en défendant la profonde exigence ontologique de la photographie en tant que *medium* impur qui se laisse difficilement penser dans sa complexité. L. Jenny s'oppose ainsi au purisme de la théorie et nous convie à une réflexion large et riche sur le procédé photographique en le replaçant dans un nouveau cadre, sans chercher à « fuir l'inconfort de son ambivalence » (p. 12).

[1] *Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in* Essais2,*Paris, Denoël/Gonthier, 1973, p. 102.*

[2] Professeur honoraire à l'Université de Genève, Laurent Jenny a depuis longtemps forgé une œuvre remarquable dans le champ de l'esthétique et de la théorie littéraire. Après avoir emprunté brièvement la voie du romanesque (avec deux romans, *Une saison trouble et Off*,parus aux É

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La photographie au cœur d'une théorie critique

L'invention de la photographie est « le plus troublant des événements culturels du xixe siècle » (*ibid.*), compte tenu de « [l']ensemble de valeurs éthiques, psychologiques et esthétiques qu'elle a ébranlées » (*ibid.*). En étant la copie exacte du réel, ou mieux, son immobilité automatique, elle a suscité un long débat et a bouleversé de fond en comble les codes du champ des arts représentatifs. Pour nous replonger au cœur de cette polémique, L. Jenny propose, dans un premier temps, une riche synthèse des deux positions antagonistes qui ont longtemps accompagné l'histoire de la photo, ainsi que les divers motifs qui les régissent.

Des artistes de différents domaines ont attaqué cette nouvelle invention sur le plan esthétique, moral ou ontologique. L. Jenny se réfère évidemment à Baudelaire qui a réprouvé le « culte idolâtre » de la photographie, en lui déniant le statut d'œuvre d'art, car en se contentant de reproduire aveuglément le réel, elle ferait obstacle à l'imagination, « reine des facultés » selon le poète (*Salon de 1859*). En effet, au lieu de donner vie et de ranimer les apparences, la photo est considérée comme mortifère dès lors qu'elle « cadavérise » ses objets, non seulement en les figeant définitivement mais aussi en anticipant leur « mort » à travers le long temps de pose qu'elle exige. Son caractère réifiant et sa prétendue vacuité ont également été la cible de nombreuses attaques. On a souvent condamné son incapacité à rendre compte convenablement du réel puisqu'elle ne serait dépositaire que d'une pure extériorité ; elle serait de fait inapte à véhiculer une signification et donc hostile à l'esprit. C'est justement en ce point qu'intervient la réflexion de Kracauer[3] qui, bien avant Barthes, a opposé images mémorielles et images photographiques, voire « corrélations significatives » et « juxtapositions insignifiantes » (p. 19). De manière générale, la plupart des critiques ont scruté la photographie d'un œil méfiant en exprimant vertement leurs craintes et en les transmettant à leurs contemporains[4]. On trouve notamment un rapport de ce type au *medium* sous la plume de Susan Sontag, qui soulignait dans les années 1970 que la photographie n'atteste pas forcément d'un témoignage ou d'un sauvetage du monde, mais plutôt d'une mise à distance de ce dernier. Autrement dit, elle ne cherche pas à unir ou à rédimer, mais à séparer et à éloigner. D'après Yves Bonnefoy, la photographie se révèle intrinsèquement « dangereuse » et conduit « à la fin du monde[5]», vu qu'elle favorise

3

4 À l'époque, c'était un « sentiment catastrophique diffus » (p. 14) et donc partagé, comme l'explique L. Jenny.

5 Yves Bonnefoy, « Igitur et la photographie », in *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002, p. 239.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'effraction d'une vision du « non-être » dans le « champ jusqu'alors clos de l'image[6]».

A contrario, c'est plutôt la valeur rédemptrice et salvatrice de la photographie qui a servi d'argument à ses défenseurs. En embrassant avec enthousiasme son arrivée prometteuse, ils y voyaient un nouveau lieu de (re)découverte du monde, voire même une épiphanie du réel. C'est le cas du mouvement de la « Nouvelle objectivité », né dans l'Allemagne des années 1920. Albert Renger-Patzsch, considéré comme le chef de file de ce mouvement, célèbre le réalisme de la photographie et s'élève contre ceux qui dénoncent en elle, une forme de déshumanisation :

> Ce que ses partisans, du moins ceux qui s'accrochent à un style « pictural », lui imputent comme une tare, à savoir son rendu mécanique de la forme, la rend supérieure ici à tous les autres moyens d'expression. La reproduction absolument exacte de la forme, la finesse de l'étalement des nuances allant de la lumière à l'ombre la plus absolue donne au cliché photographique techniquement réussi la magie du vécu[7].

Cette prise en compte de l'objectivité du *medium*, débarrassant ce dernier de toute forme d'esthétisation, apparaît comme la préoccupation première de la *straight photography* (photographie pure) développée aux États-Unis par Paul Strand. Cette dernière se veut la reproduction fidèle et sans artifices du réel et « constitue » ainsi « un chemin vers un horizon partagé : la Vie[8] ». Autrement dit, elle est la révélation de la vie : en évitant les retouches, la *straight photography* se libère de l'emprise du pictorialisme et permet à l'appareil photographique de conserver son « innocence[9] » en renouant avec le réel dans toute sa diversité, qui peut inclure une dimension sociale. Le contexte plutôt positif dans lequel baigne la photographie aux États-Unis a conduit Kracauer, en 1945, à revenir sur ses positions énoncées en 1927 : il se défait du plumage de ses précédentes analyses et reconnaît au cliché une sorte de positivité ambiguë, une « positivité paradoxale » (p. 28). Kracauer estime en fin de compte que la photo détient malgré tout une valeur de révélation, étant donné qu'elle véhicule un *estrangement* de son référent. Pour le dire simplement, elle est « seule capable de nous faire apercevoir l'informe, l'insensé et la mort à l'œuvre » (p. 27).

---

6 Yves Bonnefoy, *Poésie et photographie*, Paris, Galilée, 2014, p. 24.

7 Cité par Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne, Anthropologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997, p. 139.

8 Paul Strand, « Photography », *Seven Arts 2*, août 1917, p. 525, repris dans Beaumont Newhall éd., *Photography : Essay and Images*, New York, the Museum of Modern Art, 1980, p. 209. Nous reprenons la traduction réalisée par L. Jenny.

9 Nous empruntons le terme d'Alan Trachtenberg dans « Camera Work : Notes Toward an Investigation », in Jerome Liebling (éd.), *Photography : Current Perspectives*, Rochester, The Massachusetts Review, 1978, p. 207.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Quels que soient les mérites qu'on a pu attribuer à la photographie ou les critiques émises par les chantres d'une lecture négative du *medium*, L. Jenny souligne qu'elle a longtemps été accueillie non pas en tant que telle, mais à l'aune de la peinture. Plus globalement, ses détracteurs l'ont constamment jugée à la lumière du pictorialisme et sans s'intéresser à sa singularité, à sa portée impure. C'est dans une tentative de dépassement de ces perspectives à tout le moins restrictives que s'inscrit la suite du présent essai.

La complexité du dispositif photographique : le parti pris de l'impureté

Venons-en maintenant à l'ambivalence de la photographie. En focalisant son attention sur son hétérogénéité, L. Jenny la pense autrement et affirme qu'elle « peut se composer sur un *mode impur* » (p. 37). Ainsi, dans un second temps, il s'attarde longuement et plus directement sur les ressorts disparates, voire contradictoires qui se trouvent conciliés au sein même du dispositif photographique, afin de donner à voir son impureté foncière.

De l'intentionnel & du non-intentionnel

Si Yves Bonnefoy tient au fait que l'intrusion d'un détail incongru dans la photo entraîne des conséquences délétères[10] et dénie l'éventuelle coexistence de l'intentionnel et du non-intentionnel au sein d'une représentation, Jerry L. Thompson insiste, quant à lui, sur l'importance de cette part incontrôlée de hasard et pense que l'écarter revient à s'abriter sous l'aile du pictorialisme, lequel se veut la traduction d'une intentionnalité maitrisée (*un disegno*)[11]. Il tire argument de la réflexion de Talbot déclarant dès le départ que l'opérateur n'est pas censé tout voir au moment du déclenchement et qu'il risque de se rendre compte après-coup que certains détails ont échappé à son regard en s'imposant de toute évidence, et ce de manière inconsciente et furtive – c'est d'ailleurs le sens que l'on doit donner à l'idée benjaminienne d'un « inconscient optique ». Rejoignant les analyses de Thompson, L. Jenny estime que la particularité de la photographie réside bel et bien dans sa manière de « donner à voir son propre écart entre regard volontaire et incidence du réel » (p. 39) et de bloquer ainsi le moment figé en l'inscrivant dans un point de non-retour qui ne rend possible aucune amélioration technique par la

10 Yves Bonnefoy, *Poésie et photographie*, *op. cit.*, p. 21.

11 Jerry L. Thompson, *Why Photography Matters*, The MIT Press, 2013.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

suite. Contrairement à la peinture, la photo s'ouvre au hasard et procède d'un « abandon » et d'un « lâcher-prise ». C'est pour cette raison que l'auteur lui reconnaît une composition hétérogène — impliquant à la fois du sens et du non-sens — et inscrit son geste à mi-chemin entre intention et contingence, car c'est justement « là que se situe le propre de la photographie » — « c'est ce vacillement qui en fait l'attrait et l'énigme » (p. 37). Le *medium* s'éloigne ainsi de toute maîtrise idéale, dans la mesure où il se trouve dans une sorte de déviation de l'intention qui peut s'opérer à tout moment. Cette dernière s'avère, pour l'auteur, incontestablement liée à la représentation photographique.

À la fois trace & représentation

L'impureté de la photographie vient également du fait qu'elle a forgé une nouvelle conception des images. Reste à comprendre quand et comment elle peut « faire image » et, avant tout, ce qu'est une image. L. Jenny définit ce terme de deux manières différentes et affirme que, paradoxalement, la photo correspond aux deux sens à la fois :

> Par « image », au sens « pur », on entend des représentations intentionnelles et construites, comme celles que la peinture a proposées au cœur des siècles. Mais se donnent aussi pour « images » des traces de réalités (ombres ou empreintes par exemple) qui ont toutes les apparences de représentations sans pourtant en être. (p. 44)

Le fonctionnement d'une représentation comme « image » est l'un des axes sur lequel portent les réflexions de Baudelaire et de Hans Belting. Tous deux s'accordent sur le rôle pivot de l'imagination et du spectateur dans ce passage de l'une à l'autre : le premier par l'esthétique du *non finito*[12] qu'il promeut, et le second avec l'« acte d'animation[13] » qui consiste à investir imaginairement une image tout en lui faisant quitter l'aspect matériel de son « medium-support ». Toutefois, L. Jenny signale deux préjugés qui ont interdit l'accès de la photographie à l'imagination pendant une bonne part de son histoire. Il évoque en premier lieu la thèse de la « transparence », qui restreint la photo à la seule apparition du réel qu'elle dégage — un préjugé notamment à l'œuvre chez Greenberg et dans le photoreportage qui la résument à sa valeur documentaire, ou chez Ernst Kállai,

[12] Dans le « Salon de 1845 », Baudelaire note que toute œuvre ne peut s'accomplir que dans le creuset de son inachèvement et distingue ainsi le fait du fini en avançant qu'« il y a une grande différence entre un morceau fait et un morceau fini – qu'en général ce qui est fait n'est pas fini, et qu'une chose très finie peut n'être pas faite du tout » (Charles Baudelaire, « Salon de 1845 », *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1976, p. 390).

[13] Voir Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, trad. J. Torrent. À la p. 44, il écrit : « Pour qu'une image se réalise comme telle, il faut un acte d'animation qui la transporte dans notre imagination en la détachant de son medium-support ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

lorsqu'il qualifie la photo de « miroir pur et perméable [14]» afin de mieux faire ressortir son manque de « facture » et donc de résistance. L'auteur évoque ensuite un deuxième préjugé qu'il nomme « fantasmatique », rivant la photographie aux fantasmes subjectifs qu'elle déploie — c'est par exemple ce qu'on peut voir à l'œuvre dans *La Chambre claire* de Barthes, texte révélateur d'une approche subjective et purement personnelle de la photo. L. Jenny résume ces deux préjugés tenaces de la manière suivante :

> Aveuglés du réel et amoureux du fantasme sont ainsi retrouvés dans une même cécité face aux images photographiques (p. 49).

L. Jenny s'applique ensuite à reprendre les idées — qu'il juge d'ailleurs mal fondées — sur lesquelles repose la thèse de la « transparence ». Il affirme que toute prolongation imaginaire ne peut se faire arbitrairement et qu'elle doit partir de ce que l'image dévoile au premier abord. Autrement dit, le « voir » ne consiste pas à « projeter sa fantaisie sur des formes » mais à « répondre à ce à quoi elles disposent » (p. 48). Selon lui, c'est par une mise en forme et en pensée que le spectateur rentre en dialogue avec la représentation, donnant ainsi naissance aux images. Selon L. Jenny, la photographie possède une texture qu'il qualifie de « granulaire » (p. 54) et qui, en s'associant à celle des papiers de tirages, compose un effet de tactilité qui requiert une tout autre « éducation de l'œil » (*ibid*.). Avec cette texture, la photo revêt une « facture » qui lui permet de résister au regard du spectateur, ce qui la rend apte à stimuler son imagination. Toute photo comprend en outre un cadrage qui cumule deux fonctions différentes, comme le faisait remarquer Hervé Bazin dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*: le cadrage cadre tout autant qu'il cache dans la mesure où, en prétendant limiter son champ de vision, il ouvre sur un hors-champ qui est inscrit dans la surface du visible.

La photographie est ainsi dotée d'une double nature en fonction de laquelle elle accède au rang d'image : elle est à la fois une figuration partielle du réel et une brèche permettant de basculer vers un ailleurs qui demande à être reconstitué et reconstruit à travers l'expérience imaginative. On passe donc, très concrètement, d'une simple capture à une restitution, à une construction. Et si l'on posait la question dans l'autre sens, en s'interrogeant sur ce qui est lié au photographique dans une image, la réponse se trouverait sans doute au sein de la part de réel qu'elle représente et qui brûle « [son] caractère d'image[15] ». En effet, en réfléchissant à ce qui fait d'une photo une « image » et à ce qui l'empêche de l'être, L. Jenny questionne également ce qui, dans l'image, est destiné à renvoyer aux photographies.

---

14 Olivier Lugon, *op. cit.*, p. 47.

15 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), trad. M. de Gandillac, *Essais I*, Paris, Gonthier, « Médiations », p. 153.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Une temporalité « feuilletée » de l'instant photographique

Parce qu'elle combine plusieurs temps à la fois, la photographie est peut-être plus à même de témoigner de l'impureté de son dispositif. L'auteur montre qu'elle restitue un instant lointain au sein duquel s'inscrivent trois temporalités non exclusives l'une de l'autre : la temporalité historique, la temporalité proprement photographique ou machinale et la temporalité esthétique. Si les deux premières sont « passives » dans la mesure où elles n'admettent aucune modification, du fait qu'elles sont dépositaires du résultat d'une époque, la troisième relève plutôt d'une « intentionnalité voulue, d'une liberté, d'une invention et souvent d'une ruse » (p. 70).

En « donn[ant] l'heure » de son référent, la photo détient un aspect historique irrévocable du fait de sa valeur de témoignage. On le sait, cette référence au passé, corrélative à chaque cliché, est au cœur de l'approche de Barthes. À cet égard, L. Jenny évoque l'hésitation de ce dernier quant au régime temporel apte à exprimer au mieux cette référence historique située entre le parfait et l'aoriste. Plus encore, l'auteur met en parallèle ces deux temps verbaux et deux valeurs aspectuelles qu'il définit et qu'on ne peut distinguer qu'à travers le regard extérieur qu'on porte sur eux. Selon lui, l'aoriste qui « saisit le passé comme pure événementialité détachée de nous, absolue et solitaire sur la scène de l'Histoire » (p. 72) relève du *studium*, et le parfait qui manifeste plutôt une acception liée à l'affect se rattache au *punctum* en produisant « le retentissement jusqu'à nous de l'événement passé » (*ibid*.). De plus, l'instant photographique est également le fruit d'un temps machinal contre lequel L. Jenny nous met en garde puisqu'il risque « par excès de lenteur ou de rapidité » de « nous donner à voir des coupes temporelles qui ne renvoient à aucune durée vécue » (p. 76). Autrement dit, il ne transmet pas le réel tel que perçu par l'œil humain, mais oblige plutôt ce dernier de se soumettre à sa propre vision, voire à son « œil artificiel » (p. 77). Pour expliquer ce point, l'auteur évoque la photo du boulevard du Temple prise par Daguerre en 1838. Ce cliché surprend d'emblée par sa vacuité puisqu'on n'y distingue que la silhouette d'un client se faisant cirer ses chaussures. Doit-on tout de même croire qu'à ce moment-là il n'y avait personne d'autre que lui ? Certainement pas. Ce sont les nécessités de l'opération qui ont décidé de cette visibilité, en plus bien sûr de l'immobilité de ce monsieur qui l'a sauvé de l'invisible dans lequel a sombré tout le reste. Comme chacun sait, à l'ère du daguerréotype, un sujet en mouvement ne pouvait qu'être invisible car la photographie s'accrochait à « un temps d'une amplitude bien différente du nôtre où les instants se mesuraient en heures et en minutes » (p. 76). Ainsi, elle mettait en

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

avant un monde « irréel » et, bien plus, un monde dont elle a « remodelé provisoirement l'habitation du visible » (p. 77). Ce n'est que grâce à ses avancées techniques qu'elle ait pu faire intégrer ce qui auparavant ne trouvait pas place dans son champ de vision. L. Jenny explique la démarche de ce temps photographique en avançant que :

> Cette temporalité opérant des soustractions ou des additions dans les apparences n'est autre que celle du dispositif, elle varie avec le perfectionnement de la technique et s'émancipe de la perception. Elle suggère que des mondes visuels coexistent qui, selon leur vitesse, ne sont pas tous peuplés tout à fait des mêmes êtres. Sans répondre à aucune autre intentionnalité que celle — passive et partiellement involontaire — des possibilités techniques de l'appareillage, elle a fait émerger une temporalité non pas fictive mais irréelle. (p. 79)

Un autre temps, en dernier lieu, complète cette liste : il s'agit du temps esthétique portant sur la construction de l'image. L'auteur le qualifie de « calculé et fictif » (p. 83), étant donné qu'il provient d'une intention délibérée de la part des photographes, que ce soit pour apporter son correctif au caractère « passif » des autres temporalités ou pour contrebalancer la portée tragique du cliché. En interrogeant cette temporalité, L. Jenny cite à la fois Régis Durand et Arnaud Claass qui ont réfléchi, chacun à sa manière, à une possible classification de ces temporalités esthétiques. Pour ce faire, Claass s'est appuyé sur leurs différentes visées aspectuelles en distinguant ainsi quatre « moments photographiques[16] » : le moment crucial, le moment subitiste, le moment fluvial et le moment de validation. Néanmoins, il affirme qu'une même photo peut appartenir à plusieurs visées, tout comme le photographe peut basculer aisément de l'une à l'autre sans contrainte. Régis Durand, quant à lui, fonde sa classification sur la manifestation qu'investissent formellement ces temporalités dans l'image[17]. Il distingue ainsi les éléments qui relèvent de la nature de la trace comme par exemple le flou du bougé qui a longtemps été considéré comme un défaut de l'image photographique ; ceux qui relèvent de la composition de l'image, comme l'étagement des plans dans la profondeur de champ, lorsque l'instant se diffracte en une pluralité de temporalités clairement perceptibles dans l'arrangement de la photo ; enfin, ceux qui se rattachent au dispositif même de présentation, comme la séquentialité photographique qui tente de décliner les phases du mouvement. Notons toutefois que L. Jenny ouvre cette triple temporalité sur un autre moment consacré au temps du regard. Ce dernier est censé investir et prolonger l'instant figé en dehors de lui-même. « Son temps de développement tient à la culture visuelle du spectateur, à

16 A. Claass, *Du temps dans la photographie*, Trézélan, Filigranes, 2014, p. 12.

17 R. Durand, *Le Regard pensif : lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 2002.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sa sensibilité plastique », ce qui fait qu'il n'est pas « essentiellement photographique » (p. 93).

Entre objectivité & subjectivité

Une photographie qui est supposée reproduire automatiquement le réel peut-elle être « subjective » ? La présence du photographe peut-elle se manifester autrement qu'en appuyant sur le déclencheur au moment venu ? Faut-il mettre en doute l'impartialité même de ce *medium* ? L. Jenny revient sur le débat qui a opposé les partisans de la photographie documentaire et les artistes photographes afin de démontrer que les uns comme les autres l'ont restreinte à un seul aspect sans jamais envisager la possibilité de combiner les deux. Ainsi, les premiers ont prôné une objectivité absolue de la photo, et les seconds ont plutôt cherché à subjectiver leurs clichés. On le sait la photographie en tant que nouvelle technique, s'est avant tout singularisée par son objectivité frappante dans la mesure où elle reproduit fidèlement le réel. C'est donc « [l'] objectivité » (inaugurée par Talbot et plusieurs autres) qui précède nettement la « subjectivité », historiquement parlant. Ce constat n'empêche toutefois pas ces deux idées d'aller de pair puisque, d'après L. Jenny, « le réalisme objectif de la photographie n'est jamais vraiment parvenu à éradiquer la subjectivité photographique du point de vue » (p. 103). Cela s'applique également pour les photographies documentaires auxquelles Olivier Lugon semble reconnaître un « style documentaire[18]» qui leur est propre. De là, il estime que même en se plaçant sous l'égide d'une apparente objectivité, ces photographes ne font que se ranger du côté d'un « style » particulier, révélateur de leur point de vue et donc de la portée subjective de leurs compositions. Cette dualité insécable objectivité-subjectivité n'est pas sans lien avec le mécanisme même du dispositif photographique que L. Jenny décrit comme étant un « collage d'homme et de machine » doté d'une « instance photographique corps-machine » (p. 97). Il ne fait ainsi que placer la subjectivité sûrement du côté de l'opérateur et l'objectivité du côté de l'enregistrement mécanique de l'appareil qui n'est censé opérer que sur commande du premier. Si l'on suit André Rouillé, « subjectivité » et « artistisation » se sont souvent trouvées rattachées ; c'est ce que soulevaient les partisans de la subjectivité photographique, pour qui

> le rapport n'est ni direct, ni automatique entre l'objet et son image photographique ; loin d'être liés par la chaîne rigide de la mécanique et de la chimie, l'objet et l'image sont au contraire séparés par la série des choix subjectifs de l'opérateur doté de qualités personnelles et artistiques : son « goût », son « sentiment de l'art[19] ».

18 Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Pourtant, la portée subjective des photos a longtemps été contestée. En témoigne plus particulièrement la réflexion de Rosalind Krauss qui réduisait la photographie à sa valeur indicielle en lui déniant toute forme d'expression subjective[20] — notons qu'en 1976, Krauss a fondé la revue *October* qui se veut anti-subjective. L. Jenny critique cette thèse qui lui semble restrictive. Il pense en revanche que, chimiquement parlant, la photo est impure et ne peut être cantonnée à son statut de pure trace. Pour appuyer sa thèse, il s'appuie sur la réflexion de Henri Van Lier qui soulève que le processus chimique à l'origine de chaque photographie est de nature « indicielle » et « digitale[21] » à la fois. Toujours selon L. Jenny, la photo semble relever de l'« indice » et de l'« index », dans la mesure où elle n'ouvre pas uniquement sur une trace mais aussi sur une monstration qui est, à son tour, régie par un « sujet photographique » (formule que l'on doit à Henri Van Lier) présent/absent à travers le cadrage, les thèmes choisis, la profondeur de champ appliquée, etc. Une trace ne peut donc se donner à voir, c'est-à-dire « devenir indexicale », que lorsqu'elle « est l'objet d'une focalisation sur un fond indifférencié » (p. 108). Et forcément, « focalisation » renvoie à un regard qui œuvre, malgré son invisibilité concrète, à piloter son spectateur dans « un champ contrastif qui renvoie non pas seulement à l'empreinte de la nature mais à [sa propre attention] » (p. 109). C'est ce qui conduit l'auteur à parler d'une sorte d'« énonciation » ou de « style » propre à la photographie : quelle que soit la neutralité apparente d'une photo, elle sera inévitablement subordonnée au point de vue unique et singulier du photographe[22] qui nous est délivré en creux dans et à travers toutes les particules du cliché sans pour autant se donner entièrement à voir.

La photo-textualité : la rencontre des mots & des images

En élargissant le regard, les considérations de L. Jenny aboutissent, dans la dernière partie, au rapport que la photographie entretient avec le discours. L'ouvrage s'éloigne ici des paradoxes propres au procédé photographique lui-même, pour se pencher sur l'ambivalence de la relation qu'entretient le *medium* avec un autre art. « Pas de photographie, pourtant, qui demeure à l'état sauvage » (p. 117), affirme

19 André Rouillé, *La Photographie en France. Textes & controverses : une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 14.

20 Rosalind Krauss, « Notes sur l'index » in *L'Originalité des avant-gardes et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

21 Voir Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la Photographie, Hors série, 1983.

22 On retrouve la même idée chez Denis Roche. Selon ses propres mots : « on se photographie soi-même quand on prend une photo. On photographie ce qu'on a regardé, donc on se photographie soi-même » (Denis Roche, *La Disparition des Lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, L'Étoile, 1982, p. 73).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

L. Jenny. Pour appuyer cette assertion, il affirme que pour se donner entièrement à voir et pour échapper tout à la fois à « l'insignifiance » et « l'indétermination », la photographie nécessite un habillage verbal qui permettra d'encadrer les errements de ses *qualia* et de diriger le regard du spectateur. Pour L. Jenny, ce compagnonnage de la photo avec les mots apparaît moins comme une trahison de sa propre essence que comme un témoignage de l'intention de sens, à savoir des prémices de discours qui germe en elle-même, une idée que l'étymologie du terme laisse deviner, *photo graphein* signifiant « écrire avec la lumière ». L. Jenny évoque le cas de la photo-textualité[23]

En interrogeant ce dispositif hybride, l'auteur revient aux premières manifestations de cette confrontation texte/image en s'appuyant sur des études de cas dont les contextes et finalités diffèrent. Il tend ainsi à saisir les effets de l'imaginaire argentique sur le discours littéraire qui l'a modestement accueilli et à en dégager une sorte de « jeu de révélations réciproques » (p. 125). Cette forme de « révélation réciproque » se laisse deviner par le biais des différents aspects relatifs à la photographie, remontant aux origines de son invention et qui rayonnent sur le dispositif littéraire. D'un point de vue synthétique, on pourrait dire que les quatre œuvres évoquées reprennent à leur service des thèmes « latents » de la photographie mettant ainsi en avant sa « puissance figurale » (p. 141). D'abord, *Bruges-la-Morte*, qui est une œuvre symboliste de Rodenbach et l'un des premiers textes photolittéraires, reprend à son compte le noir et blanc, voire la grisaille des clichés ainsi que les thèmes du reflet et du vide afin de mettre en avant la mélancolie et le deuil qui imprègnent le récit et l'état d'âme de son héros. C'est ainsi qu'une sorte de redondance, voire un « miroitement » se crée entre ce que dit le texte et ce que dévoilent les photos, étant donné que ces dernières projettent leurs propres caractéristiques sur le texte et contribuent par la même occasion au remodelage de sa réception :

> Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la Ville orientant une action ; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre[24].

[23] On peut peut-être voir dans ce choix de clôturer sa réflexion sur la photo-textualité une volonté de L. Jenny d'inscrire et d'ouvrir son texte sur la photolittérature qui est un champ de recherche qui anime encore l'attention critique contemporaine. Voir à ce sujet, entre autres, *Littérature et photographie*, sous la dir. de J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux et Ph. Ortel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008 ; Paul Edwards, *Soleil noir, photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008. qu'il définit comme un « état de liaison ordinaire entre des images et des mots indispensables à leur circulation culturelle » (ibid.) et qui peut se conjuguer différemment. Dans le cas de la légendarisation, la photo précède le texte qui vient l'extraire de son mutisme mécanique en lui fournissant un complément d'explication. Cet enveloppement sert à rendre compte de ce qu'elle présente en limitant son champ de vision ou en l'ouvrant à la fabulation. Or, dans le cas de l'illustration, le texte préexiste aux images et demande à être renforcé par des photos qui viendraient assurer son propos et garantir sa véracité. L. Jenny aborde et analyse ce dispositif photo-textuel comme étant une expérimentation percutante de l'impureté du *medium* photographique qui ne se referme pas sur lui-même mais qui s'ouvre pleinement sur d'autres territoires aussi différents soient-ils.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Cet empiètement de l'imaginaire photographique sur le texte littéraire prend une autre direction avec l'esthétique surréaliste qui est d'ailleurs l'une des seules grandes idéologies à s'être intéressée à la photo, et ce dès le départ. L. Jenny prend l'exemple de *Nadja* de Breton dans lequel on retrouve largement exploité le thème du hasard, à savoir l'automatisme « inconscient » de l'appareil, en l'occurrence à travers les clichés de J.-A. Boiffard qui prennent amplement place dans le texte. L'auteur corrobore cette idée en soulignant que c'est particulièrement cet aspect-là qui a permis de tisser et de renforcer l'affinité incontestable entre le paradigme photographique et le mouvement surréaliste. Il note :

> Si le surréalisme a une conception « photographique » de l'expression, la photographie, de son côté, est d'essence surréaliste en tant qu'elle ne peut éviter d'accueillir dans son cadre des éléments de hasard susceptibles de prendre un sens imprévu ou de demeurer dans l'indétermination. (p. 129-130)

Pour ce qui est de la « dimension mélancolique et archivistique » de la photographie, c'est dans les écrits de W. G. Sebald que l'on retrouve ses meilleurs accomplissements. Son roman *Austerlitz* en est un excellent exemple : texte et photos se rejoignent dans une quête mémorielle dont ni l'un ni l'autre ne semble apporter d'issue. Là encore, le caractère énigmatique et incertain des photos participe activement à cette enquête mémorielle qu'instaure le récit et cherche à l'intensifier. Dans ce cas, photos et texte vont de pair et ouvrent ainsi sur une « reconstitution lacunaire d'un passé opaque » (p. 134). Cependant, L. Jenny estime que le travail de Denis Roche constitue la manifestation « la plus radicale » (*ibid*.) de cette révélation photo-textuelle. Tout en s'attachant à dévoiler l'acte photographique sous toutes ses formes, ce dernier entraîne par le même coup la littérature vers ce qu'il nomme le « surlendemain du style ». Pour illustrer cette forme de « matérialisme » de la littérature, il cite *Notre Antéfixe* qui comprend, en plus des antéfixes (qui sont une sorte de dépôts textuels), des autoportraits photographiques. Ces deux techniques se rapprochent dans leur manière de témoigner, découper et rapporter différentes traces du couple portraituré afin d'en reconstituer l'histoire. Si la photographie est par nature dépôt d'une trace (une empreinte), l'écriture de Denis Roche procède également par dépôt de traces purement matérielles, réalisées par la machine à écrire.

---

*

24 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, présentation par J.-P. Bertrand et D. Grojnowski, GF-Flammarion, 1998, p. 50.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Pour conclure, l'essai de L. Jenny concourt *in fine* à asseoir l'idée que la photographie est fondamentalement impure et que toute tentative de la réduire exclusivement à l'une de ses particularités est un leurre. Laurent Jenny plaide continûment en faveur de cette thèse en repensant et en replaçant le procédé photographique dans un positionnement d'entre-deux révélateur à la fois des diverses discontinuités qu'il a engendrées et de la complexité de sa propre essence. Selon lui, il n'est pas d'autre façon d'affirmer la valeur de la photographie que de faire valoir son épineuse impureté. Il remet ainsi en cause le canon moderniste qui visait à saisir la photographie (ou tout autre art de façon générale) comme un medium pur. L'intérêt de cet ouvrage réside dans le savoir qu'il dispense au sujet de la photographie ainsi que dans la variété d'angles d'approche qu'il détaille au plus près. Hasard et intentionnalité, subjectivité et impartialité, devenir-image et fragment du réel, figement et flux temporels se superposent et adhèrent l'un à l'autre faisant ainsi de la photo un dispositif équivoque, ou pluriel. Son pouvoir tient au fait qu'elle a franchi les limites en ouvrant plusieurs voies qu'elle a mis en relation. La photographie reste donc indomptable et échappe à toute délimitation.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- La photographie au cœur d'une théorie critique
- La complexité du dispositif photographique : le parti pris de l'impureté
    - De l'intentionnel & du non-intentionnel
    - À la fois trace & représentation
- Une temporalité « feuilletée » de l'instant photographique
- Entre objectivité & subjectivité
- La photo-textualité : la rencontre des mots & des images

AUTEUR

Khadija Benfarah
Voir ses autres contributions

Courriel : benfarahkhadija@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.