

Indéterminations de la photographie¹

Carl havelange
Maître de recherches FNRS
23 avril et 28 mai 2010

Alors qu'il évoquait la création de l'agence Magnum, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, et l'extraordinaire intensification de ses activités de photographe, Henri-Cartier Bresson ajoutait, dans *l'instant décisif*, presque en guise d'excuse ou de justification : « Je suis toujours un amateur, mais plus un dilettante ».

Voici tout un temps que, dans mes réflexions à propos de la photographie, je rencontre, fugitivement, obstinément, une idée qui a finit par s'imposer à moi comme une évidence : celle d'*indétermination*, qui me paraît, à force d'insistance, à force de ressurgir si souvent, et dans des contextes pourtant très contrastés, mériter maintenant d'être élaborée et explorée plus avant. C'est ce que je voudrais commencer à faire maintenant, avec le projet, dans les mois qui viennent, d'éprouver la pertinence, la validité de cette idée et de voir si, comme j'en ai l'intuition, elle pourrait servir de fil conducteur à une relecture utile et, je l'espère, féconde, de la photographie sous le jour de l'histoire culturelle. C'est un projet un peu vaste et encore embryonnaire, mais dont je voudrais vous soumettre – avec tous les risques que cela comporte - quelques premiers éléments.

Et ceci, en commençant donc, par le commencement...

¹ Ce texte a été présenté au colloque *Médias et médiations culturelles au Luxembourg. Penser et étudier la communication autrement*, Université du Luxembourg, 28 mai 2010 et, sous une forme sensiblement différente, dans le cadre des Journées d'étude *L'image réinventée. Cinéma, film d'animation, photographie, vidéo, télévision, nouvelles images*, Université de Lille 3, Centre d'Etude des Arts Contemporains, 23 avril 2010.

Qu'est-ce que la photographie ? Un dispositif nouveau de représentation qui, après une lente maturation, surgit brusquement sur la scène collective lorsque, en août 1839, Louis Arago, à Paris, révèle et offre libéralement au monde le procédé dont Jacques-Louis-Mandé Daguerre se dit le principal inventeur. En très peu de temps, la photographie essaime et se répand dans le monde entier, multiplie ses usages dans toutes les directions – documentaires, scientifiques, artistiques, domestiques -, et devient l'un des emblèmes les plus couramment et les plus rituellement célébrés de la modernité. Un procédé de représentation, une image, donc, mais dont la nature et l'extraordinaire diffusion déterminent un profond bouleversement des cultures visuelles à l'époque contemporaine.

La divulgation officielle du daguerréotype, le 19 août 1839, a fait l'objet de très nombreux commentaires. Evoquée par toutes les histoires de la photographie, elle apparaît à juste titre comme l'événement fondateur par excellence. François Brunet², il y a quelques années et, plus récemment, Paul-Louis Roubert³, en ont scruté les significations avec une toute particulière attention. Je ne veux pas rouvrir ce dossier, ni relater encore les circonstances complexes qui ont conduit à cette *invention* culturelle de la photographie : l'annonce du 19 août acquiert le statut d'un mythe fondateur où se trouvent d'emblée associées bien des dimensions – politique, scientifique, artistique - qui orientent en profondeur le destin de la nouvelle image.

Un mythe, dont on trouvera l'un des premiers récits canoniques sous la plume de Louis Figuier, dont le volume des *Merveilles de la science* consacré à la photographie inspira très durablement les historiens du nouveau medium :

« Ceux qui eurent le bonheur d'assister à cette séance, en conserveront longtemps le souvenir. Il serait difficile, en effet, de trouver dans l'histoire des compagnies savantes, une plus belle, une plus solennelle journée. L'Académie des beaux-arts s'étaient réunies à l'Académie des sciences. Sur les bancs réservés au public, se pressait tout ce que Paris renfermait d'hommes éminents dans les sciences, dans les lettres, dans les beaux-arts.

² François BRUNET, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

³ Paul-Louis ROUBERT, *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, Paris, Monum/Éditions du patrimoine, 2005.

Tous les yeux cherchaient l'heureux artiste qui avait conquis si vite une renommée européenne ; on espérait l'entendre prononcer lui-même la révélation si désirée. Lui, cependant, s'était modestement dérobé à ce triomphe si légitime ; il avait déféré cet insigne honneur à Arago, qui avait pris l'invention nouvelle sous son savant et bienveillant patronage [...] Au bout de quelques jours, sur les places de Paris, on voyait des daguerréotypes braqués contre les principaux monuments. Tous les physiciens, tous les chimistes, tous les savants de la capitale, mettaient en pratique, avec un succès complet, les indications de l'inventeur »⁴.

Un mythe et qui, comme tout mythe, conserve sa part d'obscurité puisqu'en effet le contenu de cette séance mémorable de l'Académie des sciences ne nous est connu qu'indirectement. Daguerre s'est dérobé à la présentation et c'est Arago, on le sait, qui a assuré la divulgation à lui seul, sans le support d'une démonstration que chacun, pourtant, attendait. Ce n'est pas faute d'avoir insisté auprès de Daguerre, explique Arago en début de séance : « Ce matin encore [...] j'ai prié, j'ai supplié l'habile artiste de vouloir bien se rendre à un vœu qui me semblait devoir être partagé par tout le monde ; mais un violent mal de gorge ; mais la crainte de ne pas se rendre intelligible sans le secours de planches ; mais un peu de timidité, ont été des obstacles que je n'ai pas su vaincre »⁵. Arago dut alors se lancer dans une « improvisation animée »⁶ et le rédacteur des Bulletins de l'Académie s'en remettre à la retranscription du rapport écrit déposé par Arago, le 3 juillet, à la Chambre des Députés, rapport augmenté de notes relatives au procédé lui-même qui, en juillet, était encore tenu secret.

Tout ceci – la dérobade de Daguerre et l'ignorance relative en laquelle nous nous trouvons du discours d'Arargo – est sans doute secondaire : l'on dispose, en amont et en aval de la séance du 19 août, de suffisamment de témoignages, d'Arago, de Daguerre et de bien d'autres, en ce compris les querelles d'antériorité qui, aussitôt, se font jour (Talbot, Bayard), pour reconstituer les enjeux qui soutiennent le processus de divulgation du daguerréotype tout au long de l'année 1839. Secondaire, peut-être, mais cependant, du point de vue qui est le mien, suggestif. Il y a là, en effet, en plein cœur du

⁴ Louis FIGUIER, *Les merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*, vol.3, Paris, Jouvot, 1869, p.44.

⁵ François ARAGO, *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype. Lu à la Chambre des Députés le 5 juillet 1839 et à l'Académie des Sciences séance du 19 août*, Paris, Bachelier, 1839, p.5-6.

⁶ *Gazette de France*, 21 août 1839, cité par Paul-Louis ROBERT, *op.cit.*, p.33.

dispositif, comme une hésitation et un silence, une difficulté à dire, à montrer, à inscrire : quelque chose qui flotte, au moment même, pourtant, où s'affirment, et avec quelle force, l'importance et la radicale nouveauté de l'image photographique.

Quelque chose qui flotte... Qui flotte, dès les origines et le temps des premiers récits rétrospectifs, malgré le lyrisme de Figuiet et sa prose édifiante où tous – artistes, savants, officiels, politiques, hommes de lettres et curieux -, paraissent soulevés par le même enthousiasme, emportés par la même ardeur célébrative... pour s'essayer ensuite, avec le même succès, à l'expérimentation photographique. L'histoire, on le sait, est bien plus complexe que cela. La déception l'emporta d'abord auprès d'un public confronté au coût et à la difficulté d'une opération photographique dont on lui avait pourtant vanté, pendant les mois qui précédèrent sa divulgation, l'extrême simplicité. L'image pour tous fut d'abord perçue comme celle de quelques-uns... Les caricaturistes s'en prirent à cœur joie... Par ailleurs, l'enchaînement merveilleux des découvertes qui, depuis la Renaissance, de la chambre obscure à l'image latente, rend intelligible l'avènement de la photographie est une vue de l'esprit que Figuiet, notamment, après Arago, et dans sa foulée, impose en une sorte de rationalité généalogique et, bien entendu, puissamment légitimante : la photographie est le couronnement d'un effort savant pluriséculaire. Mais les usages scientifiques de la photographie furent très lents à se déployer et se heurtèrent à bien des limites bientôt très tangibles et qu'Arago n'avait pas même entrevues. Quant aux relations entre l'art et la photographie, elles furent particulièrement conflictuelles et d'abord, pour tout dire, à peu près inexistantes : « L'Académie des beaux-arts, écrit Figuiet, s'était réunie à l'académie des sciences » ! C'est là, tout aussi bien, une vue de l'esprit, puisque le monde artistique officiel n'était guère représenté à la séance du 19 août et manqua ainsi plutôt l'occasion de se saisir d'emblée de la nouvelle image. La critique d'art, d'ailleurs, fut longtemps muette à propos de la photographie et ce n'est pas avant les années 1850 que la question des relations entre art et photographie commencera à être véritablement posée. Encore sera-ce, et pour longtemps, en qualité de contre-modèle que la photographie sera invoquée dans le débat artistique⁷.

⁷ Paul-Louis ROBERT, *op.cit.*

La photographie ne fut d'abord, en ses usages, ni scientifique, ni artistique, ni même documentaire. Elle pénétra la société du dix-neuvième siècle par une toute autre voie : la pratique commerçante du portrait, production, bientôt universalisée, d'une *image de soi* qui n'avait d'aucune manière été anticipée par Arago, ni par Daguerre, et qui constitue pourtant, à n'en pas douter, la première et véritable « révolution culturelle » induite par la diffusion de l'image photographique. Quoi qu'il en soient, ultérieurement, des développements spécialisés de la photographie – scientifiques, artistiques, documentaires –, cette première inscription sociale et culturelle de la photographie revêt évidemment une importance décisive et qui engage très profondément le devenir du médium : « l'image commune », en toutes ses déclinaisons – de la photographie de studio à l'universalisation des pratiques domestiques de l'image –, constitue l'un des axes principaux qui structurent tout au long de son histoire l'ensemble du champ du photographique.

Comprenez-moi bien. D'aucune manière je ne veux ici minimiser l'importance fondatrice des événements de l'année 1839 ni l'intérêt, bien sûr, des discours qui les soutiennent et les accompagnent. Au contraire ! Les discours qui escortent le processus de divulgation du daguerréotype – ceux des acteurs et de leurs commentateurs –, constituent les témoignages irremplaçables qui permettent de mesurer la manière dont l'image photographique s'invente et se dépose dans la culture du dix-neuvième siècle. C'est à eux, d'ailleurs, à ces discours d'annonce, d'accompagnement et de mémoire que je voudrais revenir – mais en suivant, sous l'écorce de la transparence et de l'évidence, le fil de cette hésitation, de ce trouble, de ce bougé dont l'esquive de Daguerre m'apparaît comme une sorte de métaphore ou de signe. Curieusement, - et c'est là l'hypothèse que je voudrais défendre -, l'image photographique, qui paraît d'emblée *surdéterminée* par la masse des discours qui accompagnent le processus de sa divulgation, se caractérise en fait par ce que j'appellerais son énigmatique indétermination.

C'est une hésitation native, peut-être, à définir le *statut* de la nouvelle image. Tout le travail, opéré par Arago, de légitimation institutionnelle et d'importation du daguerréotype dans l'univers de la science constitue, sans aucun doute, un des éléments majeurs du processus d'institutionnalisation culturelle du daguerréotype, mais n'enlève rien cependant à son pouvoir originaire d'inscription dans bien d'autres univers

symboliques ou pratiques, ni à la pluralité de significations qui, d'emblée, sont susceptibles de lui être indexées.

Ce n'est pas, bien entendu, la seule question des usages qui est ici en cause : ceux-ci sont d'emblée rêvés dans la perspective de leur multiplicité, dont Arago avait en quelque sorte proposé un premier inventaire, essentiellement, mais pas exclusivement, dans le registre des applications scientifiques, en invoquant, auprès de la chambre des députés, l'intérêt du daguerréotype « sous le quadruple rapport de la nouveauté, de l'utilité artistique, de la rapidité d'exécution et des ressources précieuses que la science lui empruntera »⁸. Inventaire d'emblée ouvert, prend soin de préciser Arago : « Au reste, quand les observateurs appliquent un nouvel instrument à l'étude de la nature, ce qu'ils en ont espéré est toujours peu de chose relativement à la succession des découvertes dont l'instrument devient l'origine. En ce genre, c'est sur l'*imprévu* qu'on doit particulièrement compter »⁹.

La multiplicité des usages, ainsi, devient l'un des leit-motiv des discours célébratifs. Surdétermination, ici aussi, d'une image d'emblée appelée à occuper tous les champs de la société et de la culture. La plupart des commentateurs se soumettront à ce rituel qui consiste à évoquer l'extension des usages de la photographie pour ainsi donner la mesure de son empire sans cesse croissant. La photographie écrit par exemple Ernest Lacan en 1856, « en se prêtant chaque jour à des applications nouvelles, est devenue un auxiliaire [très] puissant pour les sciences et les arts. Elle est descendue peu à peu de la terrasse du faiseur de portraits dans l'atelier du peintre, dans le laboratoire du savant, dans le cabinet de l'homme du monde, et jusque dans le boudoir de nos élégantes. Elle a passé les mers, franchi les montagnes, traversé les continents [...] ; et puis, chacun l'appliquant à ses goûts ou à ses besoins, elle est allée, avec l'artiste et le touriste, dans les musées, dans les cathédrales, au fond des bois silencieux, aux sommets escarpés des Alpes ou des Pyrénées ; elle s'est introduite avec le savant dans les collections précieuses de la science ; avec le médecin, dans les hôpitaux ; avec le

⁸ Louis ARAGO, *Rapport lu à la séance du 3 juillet 1839 de la chambre des députés*, dans DAGUERRE, *Historique et description du daguerréotype et du diorama*, Paris, Alphonse Giroux et Cie, 1839 (reprint La Rochelle, Rumeur des Ages, 2003), p.27.

⁹ *Ibidem*, p. 24.

magistrat, dans les prisons ; avec l'industriel, dans les manufactures : elle s'est montrée nécessaire partout, et partout elle a tenu plus qu'elle n'avait promis »¹⁰.

En désignant la photographie comme une découverte et un instrument scientifiques de première importance, Arago, d'aucune manière, n'avait suggéré d'en restreindre l'usage au seul domaine de la science. Quoi qu'il en soit de l'imprévisibilité relative de sa diffusion et des chemins inédits qu'elle emprunte, elle n'en répond pas moins, très largement, aux perspectives ouvertes par son premier divulgateur. Mais justement, toute la question, précisément, est là : car comment assigner un statut clair à une image qui, fût-elle légitimée symboliquement et institutionnellement dans le registre de la science, n'en est pas moins promise à étendre sans cesse le champ de ses applications et de ses usages ? L'ubiquité de la photographie n'est pas secondaire : elle est native et trouve d'emblée à s'exprimer dans le processus d'invention et de divulgation qui, de Daguerre à Arago, trace comme une ligne de tension que le dispositif d'inscription mis au point par Arago ni l'apparente clarté des premières définitions ne peut résoudre. La photographie, d'emblée, est plurielle. Et cette pluralité de la photographie ne tient pas seulement à la multiplicité, aussitôt rêvée, de ses usages, car chacun de ces usages en appellent à des significations différentes de l'image, qui sont toujours et comme impossiblement co-présentes dans une définition unifiée de la photographie et de son statut d'objet culturel.

C'est cette ambiguïté ou cette indétermination culturelle de la photographie que je voudrais interroger, cette indétermination que la plupart des théories de la photographie ont pour projet, cependant, de réduire. Il y a bien des registres, me semble-t-il, où cette indétermination se manifeste. Elle me paraît en vérité commander toute l'histoire de la photographie. Indétermination relative des pratiques et des statuts de l'image, depuis les origines, donc, et jusqu'à la révolution technologique de l'image numérique qui, depuis quelques années, trouble à nouveau en profondeur les territoires de la photographie. Mais, je le répète, indétermination native et qui confère à la photographie, peut-être, cette énergie particulière dont, depuis près de deux siècles, elle ne cesse d'être porteuse.

¹⁰ Ernest LACAN, *Esquisses photographiques. A propos de l'exposition universelle et de la guerre d'Orient*, 1856, p.21-22.

Indétermination native sous l'écorce de la transparence. Indétermination que n'induit pas, mais que révèle et ne cesse de déployer la multiplicité des usages ou l'ubiquité photographique. On n'a aucune peine à repérer, chez les premiers commentateurs, les indices de cette indétermination, constellation d'éléments culturels épars qui permettent de caractériser l'image photographique et d'en expliquer la genèse : la peinture, le dessin, la gravure, la lumière, le soleil, la nature, la mémoire, le hasard, l'art, la science, la magie, l'alchimie, le Progrès... Quoi qu'il en soit de la hiérarchie des significations imposée par Arago, quoi qu'il en soit de cette première organisation symbolique du champ photographique, quoi qu'il en soit du régime des dépendances ainsi ouvert, le « phénomène photographique » semble constamment échapper aux déterminations qui le révèlent.

Quelques mots encore, avant de conclure. Ce principe d'indétermination qui me paraît caractériser l'histoire de la photographie trouve aussitôt bien des champs d'application. J'en évoquerai seulement quelques-uns. D'un point de vue anthropologique, tout d'abord, la photographie, image à la fois technique et a-technique s'installe sur l'exacte et poreuse frontière qui sépare l'ordre de la nature et l'ordre de la culture. D'un point de vue phénoménologique, ensuite, le portrait photographique, entre présence et absence, entre icône et index, renouvelle en profondeur le sens et l'usage de l'image de soi à l'époque contemporaine. D'un point de vue sociologique, également, l'ambiguïté des processus de professionnalisation de l'acte photographique ne cesse de réunir, et à la fois de séparer, les territoires de l'amateur et du professionnel. D'un point de vue esthétique, enfin, c'est l'ambivalence même du médium – instrument d'enregistrement et/ou d'expression –, qui se fait génératrice, depuis les origines et jusqu'à aujourd'hui, d'un inépuisable débat sur les conditions et le statut de l'œuvre d'art.

Ainsi ne s'agit-il évidemment pas, en invoquant l'indétermination de la photographie, de « noyer le poisson », mais au contraire, au départ de cette constellation dynamique et complexe de significations et d'ancrages, de favoriser une lecture critique de l'image et de proposer des outils d'analyse adaptés à l'étude de corpus singuliers.