



Bruxelles ^{Brussels} | Rome | Budapest

LE REGARD LUCIDE. UNE ÉDUCATION À L'IMAGE PAR L'IMAGE.

CLEAR VIEW. AN EDUCATION IN IMAGES USING IMAGES.

1/ L'EXPÉRIENCE DU REGARD

«Nul ne peut dire de quels fils l'expérience du regard est vraiment tissée, sauf à y reconnaître, dans nos cultures, l'expérience même, l'expérience la plus générale de la relation. Voir, être vu ; regarder, être regardé : jeux d'échanges, de réciprocitys, de miroirs. Le regard, d'abord, est relation : il est dominé par le désir et toujours partiellement insatisfait...».

Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998, p. 8

1/ THE EXPERIENCE OF LOOKING

"No one can say what threads are really used to weave the experience of the eye, except to recognize in them, in our cultures, the experience itself, the most general one of the relationship. Seeing, being seen; looking at, being looked at: games of exchanges, of reciprocities, of mirrors. Looking is first and foremost a relationship: it is dominated by desire and always partly unsatisfied..."

Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998, p. 8

PHOTOS DE FAMILLE. BRÈVES REMARQUES À PROPOS DE LA JONCTION DE L'ŒIL ET DES CHOSES.
Carl Havelange, historien, université de Liège; maître de recherches au FNRS.

Voyez aujourd'hui comment on regarde. Allez chez un ami, dimanche, qui vous montrera son dernier achat, une vidéo ou un appareil photographique, merveille de technologie numérique tenant dans le creux de sa main. Vous ne résisterez pas à l'envie d'y porter le regard. Et vous verrez sur le minuscule écran apparaître et se figer les images digitales, étonnantes de précision, qu'une imprimante aussitôt reproduit et dégorge à l'envi. Rien à dire ! C'est aussi «bon» qu'une «vraie» photo (meilleur, même : des millions de pixels à votre service pour la représentation idéale). Vous connaissez la chanson, vous vous effrayez peut-être un peu des possibilités décuplées de prise de vue que permettent de tels appareils. Vous savez combien la nouvelle arme est redoutable : chaque jour elle gagne plus de parts du marché de l'imagerie domestique et de l'auto-célébration familiale. Mais rien, vous semble-t-il, d'absolument neuf. Vous avez, plus jeune, subi tant de soirées dias, contemplé à satiété les images plus rares de votre enfance, ramené vous-même d'innombrables souvenirs photographiques de vos voyages – la plupart heureusement sont perdus –, vu tant de photos de vos proches et de leurs enfants – en maillot sur la plage, jeunes mariés heureux, devant les colonnes du Parthénon, levant le verre à une table, chez eux, au jardin, à l'école, en promenade. Tout est question de degré et, de ce point de vue tout au moins, les «nouvelles technologies» ne font qu'élargir encore et renouveler un peu le phénomène photographique dont l'étendue et la popularité comptent parmi les traits sociaux et culturels les plus remarquables du XXe siècle¹.

Les usages privés de la photographie font voir, et jusqu'à la caricature, à quel point le geste photographique et les rituels qui l'accompagnent déterminent, non seulement les codes contemporains de la représentation, mais aussi la manière si singulière dont nous habitons le regard. Quelque chose est installé entre notre œil et le monde : un appareil photographique, depuis 1839, toujours plus présent et bientôt à ce point familier qu'il en est devenu invisible – comme par excès de visibilité. C'est le propre de toute institution culturelle : plus grande est son extension, plus profond son ancrage, et plus elle est perçue comme «naturelle». Un processus de naturalisation est à l'œuvre en toute forme du devenir. Ce qui d'abord paraît effarant tend avec l'usage, sa généralisation et sa diversification, à devenir banal². Nous ne voyons plus, dès lors, l'artifice qui consiste à poser notre œil sur l'oculaire d'un appareil photographique et à authentifier ainsi les événements que nous jugeons remarquables. Les livres d'heures aujourd'hui sont des albums de famille. Ils nous montrent ce que nous sommes, disent nos visages et ceux de nos proches, nos réseaux d'appartenance, les lieux qui nous importent, nos souvenirs, ce sont des mausolées où l'on voit les passages du temps.

La photographie est magique. Elle sème un trouble dont la conscience est émoussée par l'usage, mais qui est toujours agissant au plus profond de nos manières de voir et d'ainsi comprendre et saisir le monde. En 1877, Gaspard Marnette, modeste ouvrier de la région liégeoise, fait réaliser le portrait photographique de ses parents. Chacun s'extasie. On ne se lasse pas d'admirer les visages si bien reproduits : «L'émotion à la vue des traits si bien faits de ma mère gagne ma sœur qui se met à fondre en larmes de joie et de tristesse ; je fais de même. Ne serait-on pas bien triste de les voir devenir vieux ? me dit ma sœur. Et nous étions là en extase devant les portraits de nos vieux parents, vivant encore à quelques pas de nous et que nous aimions tant.»³

Un siècle avant Barthes, le journal de l'ouvrier armurier traduit quelque chose d'évidemment essentiel : les larmes de joie et de tristesse de Gaspard et de sa sœur, le télescopage émotionnel dont elles sont l'écho, disent, mieux que bien des analyses théoriques, les «fondements mélancoliques» de l'expérience photographique. Entre la fraîcheur et l'intensité presque originaires du regard de Marnette – c'est la première fois que de tels portraits entrent dans sa maison – et l'extrême facilité, l'apparente décontraction, la familiarité avec laquelle nous feuilletons nos albums de famille, la différence est moins de contenu que de forme. Elle tient à la nature des processus d'institutionnalisation des phénomènes culturels. Ce qui émeut Marnette est à la fois la «ressemblance» des portraits de ses parents et l'extraordinaire effet de «présence» dont ils sont porteurs. Mais la présence photographique, trouble, ambiguë, aussitôt anticipe et figure l'absence.

¹ Reste très utile : Pierre BOURDIEU et al., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, les éditions de Minuit, 1965.

² C'est pourquoi, en une très heureuse formule, Louis Dumont assigne aux sciences humaines la mission première de «prendre conscience de ce qui autrement va sans dire : le fondement implicite et familier de nos discours ordinaires».

(Louis DUMONT, *Essai sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 34).

³ Le journal de Gaspard Marnette, qui constitue un document ethno-historique de toute première importance, est partiellement publié par René LEBOUTTE, *L'archiviste des rumeurs*, Liège, Édition du musée de la vie wallonne, 1991 (p. 61 pour la citation donnée ici). Pour une analyse plus détaillée de ce texte voir notre article : *L'invention de la mélancolie. Note sur l'ancienneté de la photographie*, *Journal Français de Psychiatrie*, automne 2000.

FAMILY PHOTOS. BRIEF COMMENTS ON THE INTERSECTION OF THE EYE AND THE OBJECTS.
Carl Havelange, historian, University of Liège, Senior Researcher at FNRS.

Look at how people look at things today. Drop by a friend's house on a Sunday who will show you his latest purchase, a video or camera, a palm-sized marvel of digital technology. You won't resist the temptation to take a look at it. You will see amazingly accurate digital images appear and freeze on the tiny screen, which a printer can immediately reproduce and run off in as many copies as you want. What can one say? It's as "good" as a "real" photograph (in fact, better: millions of pixels at your service to create the ideal representation). You've heard it all before, you're possibly frightened somewhat by the multitude of shots made possible by such devices. You know the fearsome power of the new weapon: each day it conquers new segments of the home coloured-print business and the family's celebration of itself. But it seems to you that this is nothing entirely new. When you were younger you suffered through so many evenings watching slides, looked at the rarest images of your childhood ad nauseum, you yourself brought back countless photographic memories of your travels – fortunately, most have been lost – saw so many pictures of your relatives and their children – in a bathing suit at the beach, happy newlyweds, in front of the Parthenon's columns, raising a toast at the table, at home, in the garden, at school, taking a walk. It is all a question of degree, and at least from this standpoint the "new technologies" have only once again widened and somewhat revived the photographic phenomenon whose extent and popularity rank among the most noteworthy social and cultural traits of the 20th century¹.

The private uses of photography reveal, to the point of caricature, the degree to which the picture-taking gesture and its attendant rituals determine not only the contemporary codes of representation but also the very unusual way in which we occupy our sight. Something is placed between our eye and the world: a camera, since 1839, increasingly present and soon so familiar as to become invisible, as though by being too visible. This feature is peculiar to every cultural institution: the greater its extension, the deeper it is established, and the more it is perceived as being "natural". A process of naturalization is at work in every form of the future. With use, as it becomes widespread and diversifies, the thing that at first astounds tends to become commonplace². From then on, we no longer see the trick of putting our eye to the camera's viewfinder and thus authenticating the events we deem remarkable. The family album is today's Book of Hours, showing us what we are, recounting our faces and those of the people close to us, the networks we are part of, the places of importance to us, our memories: these are the mausoleums where the passage of time can be seen.

Photography is magic. It sows discomfort, the awareness of which is blunted by use but which is always active in the depths of how we see, and thus how we understand and grasp the world. In 1867 Gaspard Marnette, a humble worker of the Liège region, had a photographic portrait done of his parents. Everyone was enraptured, ceaselessly of admiring the faces so well reproduced: "The emotion upon seeing my mother's features rendered so well overcomes my sister, who dissolves in tears of joy and sadness; I do the same. "Wouldn't it be quite sad to see them grow old?" my sister says to me. And we stood there in ecstasy before the portraits of our elderly parents, still alive a few steps away, whom we loved so much"³.

A century before Barthes, the gunsmith's journal conveys something obviously essential: the tears of joy and sadness of Gaspard and his sister, the conflicting emotions they reflect express better than many theoretical analyses the "melancholic foundations" of the photographic experience. The difference is less of content than of form between the almost native freshness and intensity of the way in which Marnette looks at the photographs – this is the first time such portraits have entered his home – and the extreme ease, the seeming relaxed attitude, the familiarity with which we leaf through our family albums. This difference has to do with the nature of the processes of institutionalizing cultural phenomena. What moves Marnette is both the "likeness" of his parents' portraits and the extraordinary effect of "presence" they convey. But the photographic presence, blurred and ambiguous, immediately anticipates and represents absence.

¹ It is still very worthwhile to read Pierre Bourdieu et al., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, les éditions de Minuit, 1965.

² This is why Louis Dumont, in an elegant turn of phrase, assigns to the human sciences the primary function of "becoming aware of what otherwise is taken for granted: the implicit and familiar foundation of our everyday speech".

(Louis Dumont, *Essai sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 34).

³ The journal of Gaspard Marnette, an ethno-historical document of supreme importance, has been partially published by René Leboutte as *L'archiviste des rumeurs*, Liège, Edition du musée de la vie wallonne, 1991 (p. 61 for the quote cited here). For a more detailed analysis of this document see our article *L'invention de la mélancolie. Note sur l'ancienneté de la photographie*, *Journal Français de Psychiatrie*, Autumn 2000.

Elle bouscule les temps : la photo, même a posteriori, est toujours prémonitoire ⁴. Présence, absence, jonction et disjonction du monde, les temps de nos vies et les temps de l'histoire, figés, éclatés dans la multitude des fragments photographiques et cependant, ainsi, unifiés, à la fois perdus et réconciliés dans la cohésion chimérique des albums de famille, la trace photographique et son évanescence, saisir et perdre, la tension constitutive de toute photographie entre icône et index ⁵, métaphores toujours reprises de l'irréparable. Chaque photographie est un musée mélancolique qui borde nos vies d'un étrange liseré de tristesse et de joie. C'est tout cela qui nous lie à Marnette. Les mots sans fard de l'ouvrier armurier donnent voix aux émotions secrètes qui troublent notre œil familièrement posé sur les photos qui nous entourent et qui nous accompagnent. Photos de famille, bien sûr, mais également photos de presse ou de reportage qui balisent notre lecture du monde et de l'histoire, photos publicitaires, photos d'art, pour les esthètes, les discours qui en soutiennent et qui en commentent aujourd'hui la production, leur position paradoxale dans la réflexion sur l'art contemporain – à la fois centrale et toujours périphérique –, l'idée, fondamentalement, de dualité qui structure notre rapport à la photographie, paradoxes de la temporalité et des relations incertaines que nous entretenons avec le visible, l'abîme qui nous sépare du monde et que nous ne cessons d'enjamber, toujours déçus, toujours récompensés, dans le geste du regard : la photographie en est le témoin.

La photographie : miroir de notre œil. Les choses, bien entendu, auraient pu être différentes. Il n'est pas dans la «nature» de la photographie de suggérer à la fois la présence et l'absence, la saisie et la perte, la certitude et l'incertitude. Il n'est pas dans l'ordre des choses que Marnette ait versé des larmes de tristesse et de joie en découvrant les portraits de ses parents ⁶. Il n'est pas nécessaire que toute photo vraiment regardée ouvre cet espace d'indétermination mélancolique, ce vertige qu'elle révèle, entre nous et les choses, cette étrange relation de connaissance où la simple apparence est aussitôt débordée par l'inconnu qu'elle paraît à la fois dissimuler et contenir. Il n'est pas nécessaire qu'une photo, vraiment regardée, irréductible à autre chose qu'elle-même, à ce dont elle est la trace, muette, pousse notre œil au dedans, se mêle aussitôt à toutes les traces qui nous habitent, nous fabriquent et nous défont. Car cette mélancolie, écrit Denis Roche, «n'est rien d'autre qu'un chef-d'œuvre de notre esprit» ⁷, c'est-à-dire l'œuvre de notre culture, des relations au monde et à nous-mêmes qu'elle institue et nous permet d'inventer. Tout cela aussi qui est en jeu dans le geste infiniment répété, aujourd'hui, de poser son œil sur l'oculaire d'un appareil photographique, de voir, de saisir et de perdre. Tragédies minuscules, entre amis, à Florence, en promenade, et joliment consignées dans les albums de famille.

(Chaque photo, lorsqu'elle nous «pointe», est une énigme. Elle ouvre au silence où les mots prennent naissance : la photographie, si réelle, est toujours du domaine du rêve. «Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit» ⁸. Je revois constamment cette ancienne photo, détachée du plus vieil album que je garde. Je ne sais pas qui y sont représentés. Peut-être des amis de mes grands-parents dont le souvenir est perdu. Un homme, une femme, la cinquantaine, et leur fille, sans doute : photo de famille. Elle est de facture commune, obéissant aux conventions les plus rigides de la pose dans les années vingt. Les tonalités ont passé, laissant doucement venir, au centre, le corps et le visage de la jeune fille. Les détails du guéridon, baigné d'une lumière presque métallique, détournent et reposent le regard. Ils font figure d'anecdote. L'œil du père est violent, sans concession, il me regarde et me juge. Je lui échappe sans peine. La mère aussi me regarde, austère et soumise à autre loi que la sienne.

⁴ Principe très général que Walter Benjamin explorait en commentant un ancien autoportrait de Karl Dauthendey et de sa fiancée qui, bien des années plus tard, se donnera la mort : «Malgré toute l'ingéniosité du photographe, malgré l'affectation de son modèle, le spectateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans une telle image la plus petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère de l'image – le besoin de trouver l'endroit invisible où, dans l'apparence de cette minute depuis longtemps écoulée, niche aujourd'hui encore l'avenir, et si éloquentement que, regardant en arrière, nous pouvons la découvrir» (Walter BENJAMIN, *Petite histoire de la photographie* (1931), dans *Etudes photographiques*, novembre 1996, 1, p. 11).

⁵ Les notions d'icône et d'index, empruntées aux théories sémiologiques de Peirce et appliquées à la photographie, ont récemment été analysées de manière particulièrement convaincante par François BRUNET, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 305 et sv.

⁶ «... Nous considérons la photo, l'image accrochée au mur, comme l'objet même (l'homme, le paysage, etc.) qui y est représenté. Il n'était pas obligatoire qu'il en soit ainsi. Nous pourrions facilement imaginer des gens qui n'auraient pas eu ce type de relations à ce genre d'images. Des gens qui, par exemple, auraient été dégoûtés par des photos, parce qu'un visage sans couleur, voire un visage de dimensions réduites, les frapperait comme quelque chose d'inhumain» (Wittgenstein, cité par Susan SONTAG, *Sur la photographie* (1973), Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 229).

⁷ Denis ROCHE, *Le boîtier de mélancolie*, Paris, Hazan, 1999, p. 7.

⁸ Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 18.

It upsets time: the photograph, even after the fact, is always a forewarning ⁴. Presence, absence, junction and disjunction of the world, history's time and the time of our own lives, frozen, broken up into the multitude of photographic fragments, and yet thereby unified, at once lost and reconciled in the fanciful cohesion of family albums, the photographic trace and its evanescence, seizing and losing, the tension that comprises all photography between icon and index ⁵, metaphors always taken from the irreparable. Every photograph is a melancholic museum that places a strange edging of sadness and joy around the borders of our life. All this links us to Marnette. The natural words of the gunsmith give voice to the secret emotions that disturb our eye, familiarly resting on the photographs that surround and accompany us. Family photos, to be sure, but also press photos and photo-reportage that mark out our interpretation of the world and of history, advertising photos, art photos, for aesthetes, the remarks that support them and that these days comment on how they are produced, their paradoxical position in thinking about contemporary art – both central and always peripheral at the same time – the idea, fundamentally, of duality that structures our relationship to photography, paradoxes of the temporal nature and uncertain relationships we have with the visible, the gulf that separates us from the world and that we continually traverse, always disappointed, always rewarded, in the gesture of looking: photography is the witness to this.

Photography: the mirror of our eye. Of course, the situation could have been different. It is not in the "nature" of photography to suggest both presence and absence, capture and loss, certitude and uncertainty. It is not in the nature of things that Marnette shed tears of sadness and joy in discovering the portraits of his parents ⁶. Not every photograph genuinely regarded necessarily opens up this space of melancholic indecision, this dizziness, or reveals between us and things this strange relationship of knowledge where simple appearance is immediately overwhelmed by the unknown that it seems to both conceal and contain. A photograph genuinely regarded, irreducible to something other than itself, to that thing of which it is the remaining trace, silent, does not necessarily draw our eye inward, immediately blending with all the traces that inhabit us, that make and unmake us. For this melancholy, writes Denis Roche, "is nothing more than a masterpiece of our mind" ⁷, in other words the work of our culture, of the relationship with the world and ourselves which it establishes and which enables us to invent. And everything that is at stake in the gesture, today infinitely repeated, of putting one's eye to the camera's viewfinder, of seeing, of seizing and losing. Tiny tragedies, between friends, in Florence, going for a walk, and nicely consigned to the family albums.

(Each photograph when it "peeps out" at us is an enigma. It opens into the silence where words are born: photography, so real, is always the domain of the dream. "Whatever it makes us see and however it is done, a photograph is always invisible: it is not it that we see" ⁸. I am constantly looking at this old photograph again, taken out of the oldest album I have. I don't know who the people in it are. Maybe forgotten friends of my grandparents. A man, a woman, in their fifties, and their daughter no doubt: a family photo. The technique is ordinary, complying with the strictest conventions of posing in the 1920s. The tones have faded, allowing the body and face of the young woman to quietly emerge in the centre. The details of the pedestal table, bathed in an almost metallic light, divert and soothe the eye. They look as though they are anecdotal. The father's eye is harsh, uncompromising, he looks at me and judges me. I easily escape him. The mother looks at me as well, stern and subject to a different law than his. Her right hand I find delightful, the only relaxed and nonchalant point in a body

⁴ A very general principle explored by Walter Benjamin in his commentary on an old self-portrait of Karl Dauthendey and his fiancée who took her life some years later: "Despite all the ingenuity of the photograph, despite the affectation of his model, the spectator feels the irresistible need to seek in such an image the faintest glint of chance, of the here and now, by means of which reality has, so to speak, burned straight through the image's character – the need to find the invisible place where, in the appearance of this minute so long since past, the future still nestles today, and does so so eloquently that, looking back, we can discover it". (Walter Benjamin, *A Small History of Philosophy* (1931), in *Etudes photographiques*, November 1996, p. 11).

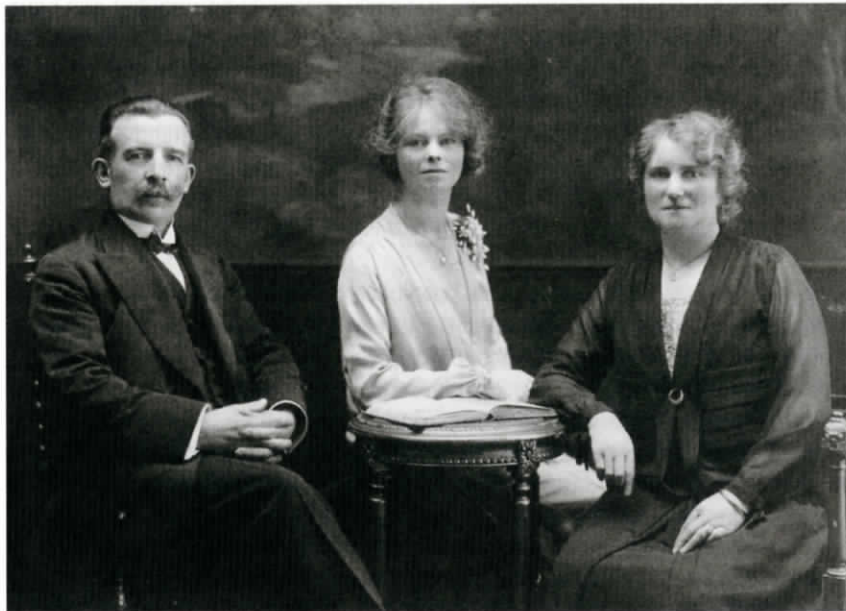
⁵ The ideas of icon and index, borrowed from the semiological theories of Peirce and applied to photography, have recently been analysed in a particularly persuasive fashion by François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, pp. 305 et seq.

⁶ "... We regard the photograph, the picture on our wall, as the object itself (the man, landscape and so on) depicted there. This need not have been so. We could easily imagine people who did not have this relation to such pictures. Who, for example, would be repelled by photographs, because a face without colour and even perhaps a face in reduced proportions struck them as inhuman" (Wittgenstein, quoted by Susan Sontag, *Sur la photographie* (1973), Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 229).

⁷ Denis Roche, *Le boîtier de mélancolie*, Paris, Hazan, 1999, p. 7.

⁸ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 18.

Sa main droite m'enchante, seul point d'abandon et de nonchalance dans un corps tout entier contrit par la pose. Et puis cet autre regard qu'encadre l'œil fixe et sans mystère des parents. Peut-être que la jeune fille louche très légèrement (mais c'est plutôt l'effet de l'ombre). L'œil droit semble perdu dans des lointains, au-delà ou à côté de moi, ailleurs. Et l'œil gauche est rivé à mon œil. Il me blesse, il me soigne et jamais ne se ferme. Indique des secrets que la main droite, posée sur le cahier ouvert, à la fois désigne et recouvre. Entre le visage et la main, l'échancrure de la robe elle aussi révèle et dissimule. Je ne dirai rien de la bouche – pâle sourire, désespérance et détermination, mensonge, vérité. Eblouissement.)



Une photo nous regarde et s'absente. Eveille la nostalgie sans contenu qui parfois tient lieu d'existence. Dit l'incomplétude où se déploie le regard. La photo : miroir de notre œil et témoin de la mélancolie qui l'habite⁹. La photographie est tendue entre le régime de la représentation, qu'elle prolonge et exalte, et celui de la fascination dont elle rappelle étrangement l'actualité. C'est la tension qui fait sens : voilà peut-être ce qu'il est important de comprendre. La photo n'est jamais pure ressemblance ou pure présence. Elle est toujours à la fois l'une et l'autre, c'est-à-dire également jamais ni l'une ni l'autre. Dès le XIXe siècle, la nouveauté de la photographie consiste en cela dont nous sommes aujourd'hui les héritiers et les continuateurs. D'emblée, elle fait voir la double polarité de l'institution du regard : la jonction et la disjonction de l'œil et du monde. Ce n'est pas par nature, on l'a dit déjà, même s'il faut reconnaître que la photographie se prête tout particulièrement à ce double investissement sémantique. Elle est à la fois perfection mécanique de la représentation et mise en œuvre irréductible et toujours fantasmée de la trace. En même temps elle abstrait et concrétise, absente et présente, objective et subjective, appartient au régime de l'illusion et à celui de la fascination. Dans l'univers des signes : indissociablement icône et index. Ce dont témoigne indirectement, me semble-t-il, tout le discours sur la photographie et jusqu'à l'idée si profondément intériorisée qu'il n'est pas vraiment possible de parler de la photographie. Parce qu'elle nous place, regardant, exactement dans l'entre-deux mélancolique où nous a conduit l'Histoire.

Car toute l'histoire du regard et de la vision est construite autour de cette bipolarité que la photographie résume, qu'elle paraît assumer si concrètement. Qu'est-ce que regarder ? C'était, auparavant, saisir les choses en leur réalité, saisir le monde «à pleins yeux», comme on dirait à pleines mains. En témoignent toutes les conceptions pré-modernes de la vision, de l'homme, de la nature, les anciennes conceptions du monde aussi bien optiques, médicales, littéraires, physiognomoniques, magiques, démonologiques ou mystiques. La vision, anciennement, est d'emblée figure de la présence au monde, effective et charnelle. Le regard conjoint les êtres et les choses : l'œil était «dans le monde». Puis, très progressivement, entre XVe et XVIIe siècles, il tend à s'en détacher¹⁰.

⁹ On lira encore le très beau livre d'Alain BUISINE, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1994. Et l'on sera pleinement d'accord avec son acception de la notion de mélancolie et, bien au-delà de l'œuvre d'Atget, avec l'extension qu'il lui donne : «ce terme de mélancolie, fût-ce dans son acception la plus banale et la plus courante, fût-ce aussi dans sa désuète sentimentalité, est le seul qui convienne (au sens classique et fort de la convenance) à la tonalité si spécifique de l'œuvre d'Atget en tant que réflexion pratique sur l'acte photographique» (p. 12).

¹⁰ Carl HAVELANGE, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.

made entirely contrite by the pose. And then this other look that frames the fixed and straightforward eye of the parents. The girl might be slightly squinting (but that's more the effect of the shadow). The right eye seems lost in the distance, beyond or beside me, somewhere else. And the left eye is riveted on my eye. It wounds me, it cares for me and never closes. It points to the secrets that the right hand, resting on the open notebook, both points out and covers up. Between the face and the hand, the cut of her dress also reveals and conceals. I won't speak of the mouth – the pale smile, desperation and determination, a lie, the truth. Dazzling.)

A photograph looks at us and leaves. It awakens the unrestrained nostalgia that sometimes takes the place of existence. It voices the lack of fulfilment where the regard is cast. The photograph is the mirror of our eye and the witness to the melancholy that dwells within it⁹. Photography is held between the system of representation, which it extends and exalts, and that of fascination, whose relevance it strangely recalls. It is the tension that makes sense: that, perhaps, is what it is important to understand. The photograph is never pure resemblance or pure presence. It is always both at the same time, in other words it is likewise never one or the other. Since the 19th century the novelty of photography has consisted of this, of which we are today the heirs and upholders. From the outset, it reveals the dual polarity of the institution of looking: the junction and disjunction of the eye and the world. As has already been noted it is not inherently so, even if we must acknowledge that photography is particularly suited to this double semantic investment. It is, at one and the same time, mechanical perfection of representation and irreducible and always fantasized realization of the trace. At the same time, it renders both abstract and concrete, it is absent and present, objective and subjective, belonging to the realm of illusion and fascination. In the universe of signs it is inseparably both icon and index. It seems to me that this is evidenced indirectly by everything said about photography, extending to the idea, so profoundly internalized, that it is not really possible to talk about photography because it puts us, in looking at it, exactly in the melancholic intervening period where history has led us.

After all, the entire history of looking and of sight is built around this bipolarity which photography summarizes, which it seems to accept so concretely. What does it mean to look at something? Formerly, it meant grasping things in their reality, grasping the world "by the eye" the way one would speak of doing so "by the handful". This is attested to by all the pre-modern ideas about sight, man, and nature, the old ideas about the world, whether optical, medical, literary, physiognomic, magical, demonological or mystical. Formerly, sight was from the outset a figure of presence in the world, real and physical. Looking at something links together living things and objects: the eye was "in the world". Then, between the 15th and 17th centuries, it very gradually tends to break loose from it¹⁰.

⁹ There is also a wonderful book by Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1994. The reader will be fully in agreement with his sense of the idea of melancholy, and well beyond Atget's work, with the extension he gives it: "this term 'melancholy', even in its most ordinary and everyday sense, even in its quaint sentimentality, is the only one which suits (in the conventional and strong meaning of propriety) the so-specific tonality of Atget's work as a practical reflection on the photographic act" (p. 12).

¹⁰ Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.

Quelque chose peu à peu s'installe entre l'œil et le monde et se substitue aux anciennes médiations : la *tavoletta* de Brunelleschi, le pinceau des peintres et le scalpel des anatomistes, la chambre obscure, la lunette de Galilée, l'image rétinienne enfin, faisant synthèse, avec Kepler (1604) et instituant la vision en tant que phénomène purement optique, soumis aux lois communes de la propagation et de la réfraction des rayons lumineux. Aux fondements de ce qu'il est convenu d'appeler la modernité, le paradigme optique de la vision et de la représentation inaugure une relation culturelle au visible comme entièrement renouvelée. *Ut pictura, ita visio*, écrit Kepler, il en va de la vision comme de la peinture. La vision, comme la peinture, est pure apparence. Elle ne donne des choses qu'une traduction graphique et largement chimérique.¹¹

Entre le monde et sa perception, entre le visible et le vu, un fossé est creusé, analogue à celui qui sépare la représentation de ce qu'elle représente – un peu d'encre, quelques traits sur le papier, le jeu de l'image en perspective, «artificielle» à ce point qu'un cercle pour elle se doit d'être un ovale, un carré prendre la forme d'un losange. Raison classique, vertiges baroques : anamorphoses ! Un fossé est creusé entre l'homme et le monde : la naissance du sujet moderne, son amère et triomphante solitude que décrira Descartes. Voir n'est plus voir, puisque la vision est aveugle et qu'on ne voit pas ce que l'on voit – c'est l'âme qui sent et non le corps : aucune certitude, sinon celle de la pensée – *cogito ergo sum* ; aucun lien assuré entre moi et le monde, sinon celui que je reconstruis, du fond de ma solitude, par l'exercice de la pensée ; aucune similitude entre le monde et ce que je perçois, mais seulement le mouvement de la lumière qui me donne occasion de sentir, mais seulement l'image rétinienne en perspective, trompeuse, incertaine, et que l'âme ne «voit» pas mais se représente, derrière l'image, sous l'action d'un autre mouvement encore, celui des «petits filets» que contiennent les gros nerfs optiques.

Un fossé est creusé entre l'œil et le monde, qui nourrira à la fois l'enthousiasme et l'anxiété du XVII^e siècle. Il s'est ouvert dans le microcosme, basculant autour de l'œil, de l'image rétinienne, un abîme analogue à celui qu'a ouvert, dans le macrocosme, la «révolution» copernicienne et ses conséquences. Promesses de la science – télescopes, microscopes, visions de l'invisible –, vertiges de l'absence, de l'apparence et de l'aveuglement. Le regard au XVII^e siècle est devenu un geste pour envisager l'absence. Toute théorie ultérieure de la vision et toute culture du regard en sont héritières, auront peu ou prou pour vocation de restaurer les relations compromises entre l'œil et le monde, enjambant, comme à reculons, la coupure fondatrice de notre modernité et témoignant ainsi de son irréductible existence. En parvenant à «fixer les images de la chambre obscure», la photographie accueille cette tension du regard et paraît lui donner corps. Présence et absence des choses que la photographie donne à voir, icône et index, la ressemblance et la trace, saisir et perdre, voir et ne pas voir (dès l'origine Daguerre et Talbot ou Bayard¹², l'anthropométrie et les «spectres» de Balzac), les larmes de tristesse et de joie de Gaspard Marnette, le visible et l'invisible : c'est le vocabulaire même du regard tel que l'a inventé notre culture, et l'invisible incarnation de la photographie au cœur même de ce que, pour nous, regarder veut dire.

¹¹ «Nos yeux, écrit Malebranche, nous trompent généralement dans tout ce qu'ils nous représentent, dans la grandeur des corps, dans leurs figures et dans leurs mouvements, dans la lumière et dans les couleurs, qui sont les seules choses que nous voyons ; que toutes ces choses ne sont point telles qu'elles nous paraissent, que tout le monde s'y trompe, et que cela nous jette encore dans d'autres erreurs dont le nombre est infini» (Nicolas MALEBRANCHE, *De la recherche de la vérité* (1674), Paris, Gallimard, 1979, p. 54). Ou encore, chez le moraliste qui se complait, comme tant d'autres en son temps, à dénoncer les «impostures» des yeux : «L'aveuglement est préférable à leurs fausses lueurs, & il vaudroit mieux qu'ils nous laissassent dans notre ignorance, que de nous procurer des connoissances si malignes & si douteuses» (Jean-Baptiste SENAULT, *De l'usage des passions*, Leyde, Jean Elsevier, 1658, p. 80).

¹² François BRUNET, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, chapitres 2 et 3.

Something gradually establishes itself between the eye and the world and replaces the old mediations: the *tavoletta* of Brunelleschi, the painter's brush and anatomist's scalpel, the camera obscura, Galileo's telescope, and finally the retinal image, achieving a synthesis with Kepler (1604) and establishing sight as a purely optical phenomenon subject to the common laws of the propagation and refraction of light rays. At the foundations of what is conventionally referred to as modernity, the optical paradigm of sight and representation inaugurates a cultural relationship with the visible as something entirely renewed. *Ut pictura, ita visio*, Kepler writes; this applies to seeing as well as to painting. Seeing, like painting, is pure appearance. It provides only a graphic and largely fanciful expression of things.¹¹

Between the world and the perception of it, between what is visible and what is seen, a gap is created similar to the one separating the representation from what it represents – a bit of ink, a few lines on the paper, playing with the image in perspective, “artificial” to the point that for it a circle has to be an oval, a square must take on a diamond shape. Classical meaning, Baroque dizziness: anamorphosis! A gap is created between man and the world: the birth of the modern subject, its bitter and triumphant solitude which Descartes will describe. Seeing is no longer seeing, since vision is blind and we do not see what we see – it is the soul that feels, not the body: no certitude, apart from that of thinking – *cogito ergo sum*; no guaranteed link between me and the world, apart from the one I reconstruct, from the depth of my solitude, by the exercise of thought; no similarity between the world and what I perceive, only the movement of light which gives me the chance to feel, only the retinal image in perspective, deceptive, uncertain, and which the soul does not “see” but imagines, behind the image, under the effect of yet another movement, that of the “small filaments” contained in the large optical nerves.

A gap is created between the eye and the world, one which will nurture both the enthusiasm and the anxiety of the 17th century. It opened up in the microcosm, fluctuating around the eye, the retinal image, a gulf similar to the one opened up in the macrocosm by the Copernican “revolution” and its consequences. Promises of science (telescopes, microscopes, views of the invisible), dizzy spells of absence, appearance and blindness. The 17th century's regard has become a gesture for envisioning absence. Every subsequent theory of vision and every culture of the “look” is its heir, with more or less the purpose of restoring the compromised relationship between the eye and the world, stepping over, as though backwards, the founding break of our modernity and thus attesting to its irreducible existence. In managing to “fix the image of the camera obscura”, photography welcomes this tension of looking and seems to make it corporal. Presence and absence of the things which photography lets us see, icon and index, the likeness and the trace, grasping and losing, seeing and not seeing (from the very beginning Daguerre and Talbot or Bayard¹², anthropometry and the “ghosts” of Balzac), the tears of sadness and joy of Gaspard Marnette, the visible and the invisible: this is the very vocabulary of looking as invented by our culture and the invisible incarnation of photography at the very heart of what, to us, it means to look.

¹¹ “Our eyes”, Malebranche writes, “generally deceive us in everything they show us, in the size of bodies, in their figures and their movements, in the light and colours which are the only things we see; all these things are not at all what they appear to us to be, everyone is mistaken, and this casts us into other mistakes infinite in number” (Nicolas Malebranche, *De la recherche de la vérité* (1674), Paris, Gallimard, 1979, p. 54). Or again, with the moralist who, like so many of his day, takes pleasure in denouncing the “deceptions” of the eyes: “Blindness is preferable to their false lights, & it would be better for them to leave us in our ignorance than to procure for us such malicious & dubious knowledge” (Jean-Baptiste SENAULT, *De l'usage des passions*, Leyde, Jean Elsevier, 1658, p. 80).

¹² François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, chapters 2 and 3.

LE REGARD LUCIDE. UNE ÉDUCATION À L'IMAGE PAR L'IMAGE.
CLEAR VIEW. AN EDUCATION IN IMAGES USING IMAGES.



Monde d'images, images du monde, les images façonnent notre monde, intérieur comme extérieur. Comment apprivoiser l'image et son langage pour comprendre le pouvoir qu'elle exerce sur notre façon de penser, de regarder le monde et de le modeler en retour ? Le système éducatif, de l'enfance à l'âge adulte, mésestime l'image. Dans les médias, celle-ci est encore trop souvent considérée comme transparente, naturelle, simple réplique de la réalité.

World of images, images of the world : images shape both our interior and our exterior worlds. So how can the image and its language be tamed to understand the power it exerts over how we think of and view the world, and accordingly shape it ? Education systems, from childhood to adulthood, underrate the role of images. In the media they are still too often considered transparent, natural, a simple replica of reality.