

L'acte photographique

Sur ma table, devant moi, un tapuscrit, *trace* semi-mécanique d'une écriture, celle, en l'occurrence, de Philippe Dubois pensant la photographie et les aléas de sa théorisation. Objet d'intervalle (entre la main première et le plomb, *typographiquement parlant*), autant que *L'Acte* dont il entend décrire les modalités et les implications, ce presque-livre, en instance de passer dans le circuit éditorial (Nathan-Labor, coll. Media), atteste une virginité dont tout porte à croire que le rendre de comptes ne peut que la flétrir. *L'Acte photographique*, donc. Comme l'objet dont il traite, l'ouvrage de Ph. Dubois va dans tous les sens, s'étoile si bien qu'il est difficile d'en rendre compte en lui conservant, intacte, sa richesse, mais aussi d'exprimer en quelques lignes l'enthousiasme qu'il suscite. Ce serait une gageure vouée à l'échec que d'espérer pouvoir ici même rendre sensibles l'envergure étonnante du livre de Ph. Dubois, son pouvoir de persuasion, son attrait. Dès lors, plus modestement, je me bornerai à mettre au jour ce que je crois être la trame essentielle du livre, à savoir l'inscription d'un parcours intellectuel, et son inappréciable apport — j'allais écrire : urgence. L'urgence, d'abord. La photographie a vu naître récemment divers discours théoriques la concernant, en particulier la réflexion de R. Barthes (l'œil critique et voyeur) et celle de Denis Roche (le narcissique praticien), pour ne citer que les plus récentes et les

plus fécondes. Dans la diversité (toute relative) de ces approches, il fallait pointer l'essentiel, désigner l'incontournable de la photographie, rassembler dans un tout cohérent la mouvance des théories et des enthousiasmes. C'est ce qu'a fait Ph. Dubois, et plus encore : son livre m'apparaît non seulement comme un lieu crucial de convergence théorique mais aussi comme une tentative (à mon sens réussie) d'aller plus loin, d'aller jusqu'au bout.

Synthèse, *L'Acte photographique* l'est encore à un autre titre. Il constitue, sur le plan théorique, en quelque sorte le dépassement, l'*aufhebung* d'un conflit entre deux conceptions vivement antagoniques de l'image photographique. Dans un premier chapitre (« De la vérisimilitude à l'index »), Ph. Dubois s'attache à retracer les avatars d'une théorisation, avatars souterrainement travaillés par la question (crue inéluctable) du réalisme. Dès sa naissance, la photo suscite polémiques et discours d'escorte, institue d'emblée sa propre *doxa* : défenseurs et détracteurs du nouveau *medium* (arts vs industrie, réel vs imaginaire) s'accordent toutefois à ne voir dans l'image photographique qu'un *analogon objectif* du réel (discours de la *mimésis*). Du réel à l'image, rien n'intervient, aucune médiation, sinon celle, négligeable, d'une simple technique. Image « acheiropoïète », la photo se donne (est donnée) pour un miroir du réel, miroir fidèle où le monde docilement vient s'ins-

crire et se fixer. Dialectiquement, la *doxa* appelle une contre-*doxa*, tout aussi contestable parce que monolithique. Dans la foulée du structuralisme, un discours nouveau se développe : infidèle à ce qu'elle désigne, la photo exclut plus qu'elle n'inclut, elle est trahison, transformation, codification du réel (discours du code et de la déconstruction). Par ailleurs, des chercheurs tels H. Damisch ou P. Bourdieu s'efforcent à mettre au jour tout l'arbitraire, sur quoi la photo, « système conventionnel », se fonde, cependant que le discours anthropologique affirme qu'inséparable des usages que lui assigne notre culture, la photo exige un apprentissage des codes de sa propre lecture. Toutes réflexions visant à contester à la fois l'efficace mimétique de la photo, sa valeur empirique, sa neutralité idéologique. Dépassement de ce conflit *doxa/contre-doxa* — mais aussi *déplacement*

—, une nouvelle phase théorique semble aujourd'hui atteinte (dont participe *L'Acte photographique*), liée au reflux du structuralisme, au retour en force du sémioticien Ch. S. Peirce (trichotomie index/icône/symbole), et se manifestant, notamment, dans les écrits ultimes de Barthes, en particulier *La Chambre claire* (1980). Que la photo apparaisse comme un système conventionnel, qu'elle nécessite des codes de lecture, soit, mais il n'en reste pas moins qu'irréremédiablement fait retour la question cruciale du *référént*. C'est le « Ça a été » obsessionnel

de Barthes, bref le statut fondamentalement indicel de l'image photographique : « sa réalité première ne dit rien d'autre qu'une affirmation d'existence. La photo est *d'abord index*. C'est ensuite seulement qu'elle *peut* devenir ressemblante (icône) et acquérir du sens (symbole) ». Évitant l'obstacle épistémologique de la *mimésis* autant que celui de « la référence pour la référence », l'auteur déploie la question de l'index photographique d'une part dans une perspective ontologique (conséquences théoriques de cette question et spécificité de l'acte photographique), d'autre part dans une perspective plus historique (« L'index dans l'art contemporain et l'index des origines »). C'est *grosso modo* le propos du chapitre II que de détailler les implications théoriques de cette notion d'index (principe de *connexion physique* dont dérivent ceux de *singularité*, de *désignation* et de *attestation*). Mais l'enjeu de cette notion réside également et surtout dans un déplacement essentiel : l'accent passe du produit au processus, « la photographie, c'est la *nécessité absolue du point de vue pragmatique* », « l'image photographique (est) *impensable en dehors de l'acte même qui la fait être*. »

Le point de vue historique qui domine dans le chapitre III conduit l'auteur à questionner, à la lumière de la logique de l'index, à la fois l'art contemporain (la photo a-t-elle permis une relance des autres activités artistiques ?) et les

pratiques antérieures à son avènement. Ce regard rétrospectif permet notamment à Ph. Dubois d'avancer une thèse audacieuse mais dont les arguments et les exemples allégués emportent l'adhésion : « La photographie (serait) un dispositif qui renoue, en tant que pratique indicielle, avec le dispositif théorique de la peinture saisie dans son moment « originaire » et qui, par delà, affirme « la prégnance irréductible de la dimension pragmatique de l'œuvre d'art ». Lascaux, les histoires d'ombres de Plin : l'acte artistique même relève du calque, de l'empreinte, de l'index. Outre une évocation des origines de la photographie, le chapitre se clot par l'analyse de deux mythes fondateurs : Narcisse et Méduse, lesquels permettent à l'auteur d'aborder la cruciale « problématique du miroir ».

Un dernier chapitre, enfin, significativement intitulé « Le coup de la coupe » étudie tout ce qui se joue, dans la photographie, du rapport à la temporalité et à la spatialité. C'est dans ce chapitre qui consiste à maints égards le point d'orgue de l'ouvrage, que Ph. Dubois, comme un photographe qui ménage des points de fuite, des échappées (miroirs et fenêtres), ouvre le champ illimité des perspectives (théoriques, esthétiques) de l'acte photographique et revient une fois de plus sur la singularité, l'étrangeté totales de celui-ci.