

Identité de la photographie et actualité photographique

Cezary Kaczmarek

Il s'est tenu par le passé au musée lausannois de l'Elysée [1] une exposition qui, pour n'avoir fait montre d'aucune sorte de verve polémique, n'en mérite pas moins le détour. En effet, elle nous permet de dialectiser la question préoccupante de l'identité de la photographie à l'aube du troisième millénaire — question qui a revêtu toute son importance à la lumière de l'actualité du moment. Ce fut celle des «Gènes en culture», manifestation culturelle [2] dans le cadre de laquelle s'est inscrite l'«exhibition» photographique de Gary Schneider sous le titre générique d'«Autoportrait génétique». Soi-disant l'espèce d'autoportrait où «codification artistique et code génétique se confondent [...] totalement» [3]. Mais c'est sans compter qu'à défaut d'une connivence matérielle entre génome et sels d'argent, telle confusion justement brouille le rapport entre l'actualité historique et l'art photographique. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer que, relativement à la votation fédérale du 7 juin, dont l'enjeu fut bien la manipulation génétique*, pareille manipulation trouve son corrélat dans le champ visuel à l'avènement d'une nouvelle catégorie d'images, dites virtuelles. Or, l'impuissance qui caractérise les images de Gary Schneider à rendre compte des bouleversements survenus dans les arts de reproduction à la suite du plus récent progrès technologique va de pair avec cette façon insipide, qui y est à l'œuvre, d'esthétiser la science. Elle exclut d'emblée toute analyse scientifique de l'art ayant quelques prétentions à faire valoir sur l'actualité photographique.

La dialectique réside en ceci que cette actualité relève d'une éthique de l'image, à proprement parler d'une génétique de la photographie, puisqu'il y va de la disparition de son identité, de ce qu'elle a d'essentiellement à elle: le bien nommé photographique [4]. On assiste ainsi à l'émergence d'un discours inédit sur l'art de frapper en son cœur la photographie, à lui tirer son portrait mais, dira-t-on, à bout portant [5]. Lors, quel modèle photographique pourrait-il nous révéler ce portrait en l'état, *a fortiori* son autoportrait en l'an 2003? Certes pas un autoportrait moléculaire. Car, quoiqu'on puisse lui reconnaître quelque qualité à titre de pure curiosité [6], il ne livre du débat sur le génome tout au plus qu'une illustration platement thématique [7]. L'on y a vu «un nouveau type de portrait, envisagé de l'intérieur du corps», exécuté au moyen de «technologies modernes de l'imagerie scientifique» [8]. Fort bien. Mais c'est également ce en quoi l'on a passé à côté de l'incontournable, de ce qui fait l'essentiel de toute réflexion rigoureusement historique attachée au dedans des choses — ainsi la photographie — soit à la vie que les choses ont en propre [9]. En l'occurrence, elle énonce le cliché photographique comme un corps autonome [10]: «Qu'on n'ait pas le droit d'attribuer la vie à la seule corporalité organique, on l'a compris même au temps des plus grands préjugés intellectualistes [...]. C'est en reconnaissant bien plutôt la vie à tout ce dont il y a histoire, et qui n'en est pas seulement le théâtre, qu'on rend pleine justice à ce concept de vie» [11] — Mon exposé a pour dessein d'actualiser ce postulat de Benjamin, lequel postulat, résumé à sa forme élémentaire, présente la plus benjaminienne des histoires de la photographie comme celle confinant dans la vie du matériau son propre cours historique. De fait, je m'appliquerai dans ce qui suit à investir la matrice de la photographie telle qu'elle se doit de l'être, aujourd'hui plus que jamais à la faveur de l'impératif historique: *in articulo mortis*.

L'historien n'ignore pas que, si l'invention de la photographie précède sa naissance officielle, son essence anticipe la découverte officielle

au point où, à vouloir dater son origine, on se perdrait dans la nuit des temps. Si bien que l'on gagne à substituer à l'histoire des faits un épisode apocryphe, celui du voile de Véronique qui n'est rien moins que l'archétype du cliché photographique. Il est ainsi aisé de démontrer que ce qui fait la spécificité du médium ne réside nullement dans l'appareillage optique mais dans le dispositif chimique en tant que procédé de fixation de l'image [12]. S'avère de surcroît que sa qualité *sui generis* — c'est l'image *sine manu facta* — remonte bien au-delà du couplage de la camera obscura et de l'émulsion photosensible [13]. Peu importe donc que la physotypie semble parfaire dans le temps la redécouverte renaissante de la *mimesis* et que le système de perspective dite scientifique soit d'ores et déjà en quelque sorte mécanique [14]. Néanmoins, s'il fut une époque où l'effigie peinte prévalut contre le portrait daguerréotypé, il serait présomptueux d'alléguer que ce type d'image analogique lui préexistait tandis que la technique picturale échut autrefois elle-même de l'idée du photographique [15]. D'après Pline l'Ancien, par exemple [16], l'art de la peinture serait né du geste inaugural qui cerna le contour d'une ombre portée puis, à son tour, le bas relief de celui qui tira par moulage son signifié[†]. Et ainsi de suite, en ce sens où l'écrit Benjamin: «avec la trace nous nous emparons de la chose» (tout entière) [17]. Il faudrait alors pouvoir, à l'instar de Lucien Lévy Bruhl [18], révoquer le caractère iconique au profit de la nature indicielle d'une telle «image» en relief, et à plus forte raison d'une statue en ronde-bosse [19], voire d'une poupée en chair et en os [20]. De sorte que, rebroussant chemin de l'*analogon* le plus achevé à la plus rudimentaire des traces dont il est issu, l'on puisse ramener le point de fuite à son point de vue. À savoir: au premier nom de la photographie.

S'y profile l'idée d'une purification passant d'un extrême à l'autre, lesquels circonscrivent l'aporie de la reproduction selon l'évidence que le double n'est jamais «présent» et l'empreinte toujours «passé» du référent. Je reprends à mon compte l'affirmation de Gaston Fernandez Cassera:

Identité de la photographie et actualité photographique

le crime commis par la photographie envers la réalité serait parfait s'il ne laissait pas de trace [21]. Or, dans l'amorce de son mouvement, l'acte délictueux, à bien le prendre, ne fut qu'une impiété. C'est le péché d'avoir souillé la part d'indicialité dans la trace [22], de l'avoir rendue opaque dans une proximité excessive de l'*analogon* et que l'on sait accrocheuse du regard hypermétrope [23]. C'est bien que l'iconicité trahit littéralement l'incognito du référent, le faisant sortir de son ombre (*sic*) [24], elle rêve de pouvoir l'exhiber dans sa pleine présence sous les feux de la rampe. L'allemand dispose à cet effet d'une formule fort à propos: *im Licht der Oeffentlichkeit stehen*. Il faut comprendre par là la négation d'une perception qualifiée d'auratique lorsque Benjamin dit la reproduction photographique «dépouiller l'objet de son voile, en détruire l'aura» [25]. S'agissant de l'être humain, il y allait de son identification aux yeux du monde, cependant que les «premiers hommes reproduits entrèrent dans l'espace visuel de la photographie sans papiers d'identité» [26].

En particulier, la photographie d'identité judiciaire nous donnera toute la mesure du délit, comme si le corps policier lui-même, usant et abusant de la preuve par l'image photographique avait entamé son identité. Justement du fait d'avoir mis en échec la photographie en sa qualité de pièce à conviction requérant la plus grande ressemblance possible à son référent: l'«uomo delinquante». Mais ce qui, *a priori*, s'apparentait à un redoublement d'impiété était, en réalité, l'ébauche du crime. La traque de cet homme invisible que fut le criminel potentiel conduisit le service de l'identité judiciaire à parcourir l'espace fantasmagorique d'identifications multiples. On pourrait en détailler les étapes successives partant d'une anthropométrie signalétique dressée selon la méthode du «bertillonage» jusqu'à une classification morphologique de portraits tirés en surimpression. Et d'incriminer la photographie de lèse-réalité quelque part à mi-chemin, lorsque l'instance policière aspira à l'identification du «criminel-né». À défaut d'écrouer l'homme [27], elle en fit un mutant en même temps que la photographie d'identité se muait, dans le pro-

longement de théories physiognomoniques, en une entité virtuelle. Le portrait robot⁸ qui en résulta s'apparente trop au produit imaginaire de l'ingénierie génétique pour ne pas y voir ici, à la suite de ce que Benjamin nommait le «déclin de la photographie», le rudiment de sa dénaturalisation. Leur pierre de touche, à l'œuvre dans la touche pictoraliste, laisse rétrospectivement présager le coup de grâce porté au photographique par le pinceau numérique. Autant, parmi les artifices de la retouche, le gommage forçait la photo à l'iconicité, autant le portrait composite visait à conformer les présumés coupables à une codification de genre. Un type donné d'individu, à mille lieues du commun des mortels, s'ingéniait de la sorte à effacer toute individualité... à la gommer, précisément.

L'on conçoit à quel point ce fut inverser le juste ordre des choses que de vouloir, moyennant la ressemblance à outrance, réduire l'écart d'une pièce à conviction à son hypothétique référent. Tant il est vrai qu'on n'approche du quidam qu'en remontant à sa trace la plus fraîche [28]. Le problème soulevé par la question de l'identité longe bel et bien la courbe du modèle aporétique que dessine la reproduction de la réalité. Plus exactement, l'identité va en déclinant au long de sa circonférence; aussi y a-t-il un sens à ce qu'on décline son identité. Identifier, c'est en fin de compte nommer — on dit bien «je le connais mais je n'arrive pas à l'identifier». La trace faisant office du noème de la photographie, en elle nous nous «é-nom-çons» en direction de la matrice de ce que nous sommes. Mais à quoi tient le fait qu'on puisse nommer? Cela tient à ce qui se présente à nous identiquement, ce qui est toujours fidèle à soi, pas davantage une contradiction en soi qu'un sosie de soi. Ce qui donc est individuel, authentique, non point semblable, non plus pareil au même mais tout uniment. En somme, le caractère de l'identité se vérifie à sa constance ou, si l'on veut, à la continuelle déclinaison d'un et unique [29]. Tel est le patron de l'empreinte [30].

Lors, ce qui n'est pas tel est au moins double. Le schizophrène

offre, à l'échelle humaine, le cas le plus éclairant de la double personnalité; le polaroid manifeste le syndrome d'un dédoublement identique. Agent de la proximité analogique, il fait figure d'un agent double en ce qu'il tend quelque peu à abandonner la course effrénée à l'*analogon* [31] et semble progresser à reculons vers ce qu'il convient de nommer l'immaculé photographique [32]. Comprenez: l'indice pur de par sa négation du négatif. Ainsi, tandis que l'instantané parcourt une trajectoire courbe qui est une voie sans issue, le polaroid peine à remonter en un temps record un sens unique. S'il frôle à quelques secondes près l'instantané de l'instantané, la transmission en direct en constitue l'aboutissement avant la lettre. Le «live» c'est, à la lettre, le progrès en cours, c'est-à-dire en acte. Or, il n'est pas indifférent que le plus récent discours conceptuel sur la photographie ait réduit, ou plutôt ramené, la définition de son ontologie à la prise de vue elle-même. Ce faisant — faisant de l'acte l'actualité de la photographie — il ne fait que ratifier sa constante: la praxis thématographique [33] où s'étaient illustrés les incunables du portrait photographique. Rien ne caractérise mieux la distance qui nous sépare de l'âge d'or de cet art, quand les modèles refusaient encore de se livrer à l'exposition [34], ni même de l'époque où la visée prédatrice avait déjà transformé «l'expérience vécue en un butin de caméra» [35], que de nos jours l'avènement d'une nouvelle génération de pigmalions qui se passent sinon tout juste encore d'exhumer les corps du moins de pister le gibier puisqu'ils n'auront jamais eu à pratiquer la chasse à l'image [36]. Ici encore, d'ailleurs, se confirme la loi selon laquelle ce qui juge en définitive de la photographie, c'est toujours le rapport du photographe à sa technique [37].

Si donc, substituant l'objectif au sténopé, le péché originel fut l'œuvre d'un photographe avant la lettre [38], ce n'est que depuis une dizaine d'années seulement que nous mesurons l'ultime conséquence de ce geste. On le voit à ce que l'actualité des choses est à portée de main; nous la touchons du bout des doigts sur la toile du globe tissée en triple

«w». À l'ère du cybernétique, elle est en voie d'acquérir une proximité sans précédent, au point de devenir imminente pour notre perception sensorielle. C'est dire que l'actualité la plus immédiate d'entre toutes passe aujourd'hui par l'attouchement. On la saisit au mieux dans l'espace hybride du «cybersex» qui, du reste, correspond assez bien à cette réplique artificielle de l'être humain qu'est l'androïde. À dessein on s'est entendu affirmer que le phénomène du «cybersex» serait né à un âge de la sexualité polymorphe — celui du troisième corps, le corps virtuel —, à une époque où faire l'amour avec naturel porte désormais l'étiquette de pièce de musée [39]. Nous pouvons en dire autant de la reproduction au cinéma, ce fossile contemporain qui n'aura su opérer une telle pénétration que très approximativement, au niveau imaginaire. C'est pourquoi on parle volontiers d'hypnose, à défaut de réalité rêvée, de projection fantasmatique où les yeux seuls se voient doués de la faculté tactile. Et pourtant c'est bien au public des mains tendues qu'en dernier lieu la valeur d'exposition entend livrer son signifié. Comme avait pu l'écrire l'historien du cinéma P. Potoniée: plutôt que sous l'impulsion de la daguerréotypie, le goût de l'illusion serait davantage tombé sous le coup de la commercialisation de la carte stéréoscopique, très vite pornographique, peu de temps avant les premiers essais en 1851 de photographies animées.

Pour sa part, Benjamin avait déjà pointé sur ce trait saillant des méthodes modernes de reproduction qui sont «une technique de réduction et procure à l'homme un degré de maîtrise sur les œuvres <mais aussi sur les choses de la vie> sans lequel elles ne pourraient être à sa disposition» [40]. Qu'est-ce à dire sinon qu'à l'ère de la reproductibilité technique — sensée augurer «le rêve des monstrueuses inventions à venir dans le domaine de la technique de reproduction» [41] —, la présence a trouvé un substitut à sa proximité physique. Celui-ci finira tôt ou tard par éclipser l'original et à la longue s'imposer en parfait *analogon*. Aussi Benjamin avait-il raison de dire que la photographie contenait virtuelle-

ment le cinéma (parlant), et Bazin, en 1946, dans son Mythe du cinéma total: «le cinéma n'est pas encore inventé» [42] En fait d'invention, il ne le sera jamais vraiment: les tentatives successives orientées vers un plus d'iconicité [43] ayant toutes avorté [44], le cinéma demeure hier comme aujourd'hui mort-né. Il s'en suit désormais que même pour le plus analogique des spectacles profilmiques et filmiques, telle intégralité s'avère cinématographiquement et, partant, ontologiquement hors de portée. Dès lors, c'est à l'endroit distopique de cette dimension synthétique qu'est la réalité virtuelle [45] — où une distance infranchissable est à la fois d'une proximité exhaustive, celle de la porte d'à-côté —, que se laisse déceler de la manière la plus tangible la nature du crime en question. Dans l'inaccessibilité du double l'iconophile misanthrope entreprit tout bonnement de liquider son prochain, le référent. Selon l'acception où celui-ci incorpore la signification embryonnaire de la photographie, son homicide revient à trancher le cordon ombilical, ce lien existentiel, réellement vital, à son indice. D'où, en amont, l'absence d'empreinte, en quelque sorte le crime parfait.

Cette brève enquête historique nous aura permis de retracer l'intrigue en suivant à la trace le coupable du lieu de sa tentation première au théâtre du crime où nous nous tenons, en qualité de témoins privilégiés, à l'horizon de nouvelles virtualités techniques du XXI^e siècle. La photographie est morte, que vive la photographie [46]! Par conséquent, en guise de conclusion, observons ceci: il est notoire de l'évolution technologique qu'elle se soit évertuée à produire une toujours plus grande simultanéité, et qu'elle n'ait eu de cesse de réduire l'acte photographique à cette fraction de seconde qu'est l'instantané, cependant que c'est de la durée du vécu de l'image que dépend la fonction ontologique du médium [47]. On le spécifiera mieux en disant que, phénoménologiquement, le portrait ne commence à vivre qu'à la mort du référent. C'est, selon Barthes, «l'extension métonymique du *punctum*». Tels les rayons différés d'une étoile éteinte, son actualité aura été reportée à une date ul-

térieure de la saisie, mais ce n'est que par-delà sa propre agonie, à travers la vie posthume du matériau, que nous accédons enfin à l'actualité de la photographie [48]. En effet, il y a quelque chose de dialectique à ce que les portraits de la belle époque, qui ont si bien emblématisé l'ascension de cet art et qui ont tant œuvré en faveur de l'indicialité, se meurent à nos yeux à l'instant même où le noème de toute photo se voit menacé d'extinction, frappé qu'il est de rayons surgis *ex-nihilo* [49]. Au final, c'est l'ainsi nommé indice pur [50] qui, mieux que nul autre, portraiture l'état actuel de la photographie en ce que sa valeur d'ancienneté, à la pointe de l'actualité [51], boucle la boucle de l'aporie de la reproduction. En tant qu'exception il en confirme la sacro-sainte règle: l'actuel, «ce qui est en acte», n'est ici qu'en puissance [52].

Références

* De la vie et de l'environnement.

† Le signifié de l'ombre même, aussi approximatif qu'en fut le résultat: une sculpture par moulage d'ombre humaine.

§ L'allemand est encore plus explicite parlant de «Phantombild», ce qui rend l'entière dimension de la fantasmagorie en question.

[1] «Un musée pour la photographie».

[2] Réalisée dans la perspective de l'initiative populaire sur la protection du patrimoine génétique.

[3] Référence: carton d'invitation au vernissage de l'exposition, 9 avril 1998.

[4] Littéralement ce qu'il y a de plus photographique dans la photographie (cf. Rosalind Krauss).

- [5] Cette expression n'est pas galvaudée. En son temps, Nadar disait à ses modèles: «apportez-moi vos têtes!»
- [6] Telle «l'invention d'un portrait métaphorique ou allégorique empruntant ses termes et ses attributs à la génétique (sperme, sang, constituants cellulaires, ADN)» (*opus cit.*).
- [7] Voir une mise en abîme. Dans tous cas, un lieu commun dans «la mutuelle compénétration d'art et de science»: «Les complexions structurelles, les tissus cellulaires avec lesquels technique et médecine ont coutume de compter — tout cela originairement a plus d'affinité avec la caméra que [...] le portrait qui traduit l'âme du modèle» (Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, in Poésie et Révolution, Denoël, Paris, 1971, p. 19. Cf. aussi pp. 116-117).
- [8] Micrographie électronique à balayage ou par transmission, micrographie optique, radiographie...
- [9] Richard Avedon l'affirmant texto. Et de commenter: «C'est pour moi un mystère impénétrable».
- [10] L'image que Hervé Guibert qualifiait de «fantôme», nomination que je reprends dans une acception divergente, constitue le point de fuite d'une réflexion qui dépasserait le cadre du présent travail.
- [11] Walter Benjamin, «*La tâche du traducteur*», in Poésie et Révolution, Denoël, Paris, 1971, p. 263.
- [12] Il serait toutefois tendancieux, outre la tentation d'attribuer la paternité de la photographie à Niepce aux dépens de Daguerre, de vouloir les cantonner aux catégories nullement exclusives de l'indice et de l'icone, en fonction de la chronologie de leurs recherches respectives sur les procédés lithographiques et chimiques d'une part et les spectacles en trompe-l'œil et les illusions optiques d'autre part.
- [13] Par le physicien Charles en 1780.
- [14] Connue de l'Égypte pharaonique et héritée de la science arabe du IX^e siècle, «la chambre noire de Vinci préfigurait celle de Niepce» (André Bazin, «*Ontologie de l'image photographique*», in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, Paris, 1990, p. 10).
- [15] Ce dont témoigne à notre époque encore toute silhouette automatique en tant que revers conceptuel du trompe-l'œil, tels les photogrammes d'un Moholy-Nagy, les «rayographies» ou les «schadographies». Il appartient pourtant à un photographe «pur et dur» d'avoir stylisé le mode constitutif de la photographie, où le photographique s'autoprotiture dans l'acte. Ce faisant d'avoir réduit l'espace figural de la photographie à la configuration métaphorique d'un photogramme, soit à sa substance. En conséquence, toute photo est une métaphoto, et la série des Equivalents va au plus près de sa matière puisque, selon le mot de Stieglitz lui-même, «ces photographies ressemblent à des photographies». Et pour cause: le photogramme correspond à une nébuleuse photochimique, ce qui lui a valu la belle formule de nuage photographique. Ici fait surface la définition minimale de la photographie en tant qu'empreinte lumineuse par contact. En cela elle renoue formellement avec le dispositif premier de la représentation picturale, cette «ombre en négatif» qu'est le dépôt primitif des mains au patron des Lascaux.
- [16] Le livre 35 de l'*Historia Naturalis*. Autres variantes chez Quintilien, Plutarque, Vasari, Alberti...
- [17] «*Le flâneur*», in Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages, Cerf, Paris, 1997, p. 464 [M 16a, 4].
- [18] Pour qui «empreinte» et «photographie» sont parfaitement convertibles.

- [19] Cette matérialité valut à la statuaire de subir des siècles durant le dogme de la ressemblance auquel succomba à son tour la technique de la photosculture.
- [20] Tout récemment le débat sur le clonage humain a été relancé par la déclaration d'un laboratoire sud-coréen assurant avoir réussi à créer un embryon formé de quatre cellules (cf. l'éditorial de *The Lancet*, 9 janv. 1999). En attendant que se réalise le rêve frankensteinien, les Papous du Sépik (Nouvelle-Guinée) «conservent» avec dévotion le crâne de leurs ancêtres qu'ils modèlent de glaise jusqu'à lui rendre l'apparence trompeuse de l'original perdu (Ben Durant, «*Un corps avant la séparation des sexes*», in *Prométhée et le Golem, La lettre voilée*, Bruxelles, 2000, p. 29).
- [21] Cité de tête.
- [22] C'est bien cela puisqu'il n'existe pas d'icônes indicielles — que des indices iconiques.
- [23] Les «instruments de précision», que sont les avant-courriers de l'œuvre d'art totale, font tous partie de la grande famille des appareils dits de fantasmagorie. Leur slogan, toujours le même depuis le lancement du diorama par Daguerre en 1822, plébiscite le réalisme virtuel: «comme si vous y étiez».
- [24] Rodolphe Töpffer a tout juste lorsqu'il prétend qu'en lâchant l'ombre, l'on manque le corps aussi — ce considérant l'ombre comme une caractéristique indicielle quoiqu'il parle de symbole et de peinture. Cf. «*De la plaque Daguerre*», in *Mélanges*, J Cherbuliez, Paris, 1852, p. 266.
- [25] «*L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*», in *Poésie et Révolution*, Denoël, Paris, 1971, p. 179.
- [26] «Ou plutôt sans inscription» (P.R., p. 20). Sur les clichés des grands portraitistes de la première heure, les visages, comme nimbés de silence, se passaient de commentaires. Il faut y voir le fait d'un donné optique, «la lumière se <frayant> malaisément chemin à travers l'ombre» (*ibid.*, p. 24), un halo de vapeur parlait spontanément en faveur de leur anonymat.
- [27] Dans la même topique, afin de pouvoir identifier les récidivistes, l'on eut couramment recours au marçage ou à la mutilation.
- [28] Qu'au début du siècle l'empreinte digitale fut rétablie au service de l'identité judiciaire, et qu'elle le fut au dépens de la photographie laquelle ne vint s'adjoindre à la carte nationale (française) d'identité qu'en octobre 1940, quoique son usage à des fins d'identification remonte au moins jusqu'au fichage des communards en 1871, — cela nous servira de preuve à l'appui.
- [29] Il paraît plus adéquat de le dire ainsi plutôt que d'employer «seul et unique» — «seul» et «unique» étant alternativement l'un l'autre. Néanmoins, «seul», pour être solitaire, n'est que isolé de ses semblables; ce même en quoi il nie la présence non pas l'existence de ce qui lui est analogue, son double. «Unique», quant à lui, est un seul, donc exempt d'alter ego. Or, du point de vue purement linguistique, placé après un nom «unique» exclut «seul». Il devient à proprement parlé exclusif et individuel, exactement comme l'est une identité.
- [30] Sa permanence et son inaltérabilité compte tenu de l'impératif d'au moins huit points (en Suisse douze) caractéristiques d'une individualité de dessins papillaires.
- [31] Sensible surtout dans son recours en tant que procédé d'appoint du travail du photographe.
- [32] On ne l'expliquera guère mieux qu'en disant qu'il fait acte de foi, qu'il incarne quelque chose comme la photographie repentie. Son usage le plus dévot se révèle alors chez André Kartész à un âge déjà avancé de peur que la mort ne lui dérobe

l'image.

- [33] Toute photographie participant naturellement de l'empreinte mortuaire.
- [34] Seule la consolation de poser pour l'éternité put l'emporter sur la théorie démocratéenne des «idoles». Cf. Honoré de Balzac, *«Le Cousin Pons»*, in Œuvres complètes, XVIII, La Comédie humaine. Scènes de la vie parisienne, VI, Paris, 1914, p. 129.
- [35] À ce titre, les paparazzi, de qui les frères Turnley ont fait l'éloge en les qualifiant de derniers vrais reporters, sont à la fois les ultimes bastions du photographique.
- [36] Il est non moins vrai qu'en reconduisant d'anciennes pratiques, telle la quête de minuties, elle décorporalise l'être substituant l'indicialité informatique à la géométrie digitale, physiologique s'entend.
- [37] Les incunables de la photographie, ces images «si belles et tellement inapprochables» le sont à l'instar de leur modèles. Benjamin avait résumé cette situation en écrivant: «toutes les possibilités de cet art du portrait tiennent à ce que le contact ne s'est pas encore établi entre l'actualité et la photo» (P.R., p. 20). Par conséquent, le conditionnement technique de l'aura aura eu en commun avec la fonction de l'anonymat de s'estomper à force que progressaient, main dans la main, l'actualité et l'iconicité. Suivant l'acception de la photographie comme «miroir du monde», le progrès consisterait à faire ressortir le monde ambiant «comme dans un miroir». Puis, la stéréoscopie et autres techniques anaglyphes aidant, le faire ressortir de l'écran cinématographique à l'image des fantasmagories candides d'un Barjavel. Plus sérieusement, il se serait agi d'absorber le spectateur, le happer et faire immerger dans une réalité virtuelle, réelle à s'y méprendre.
- [38] Cardan en 1550, suivi par la mise au point laborieuse de l'Optique géométrique au XVIII^e siècle.
- [39] Pour l'anecdote, Paul Virilio parle d'internet comme d'un préservatif universel.
- [40] *«Petite histoire de la photographie»*, in Poésie et Révolution, Denoël, Paris, 1971, p. 31.
- [41] *«Zentralpark»*, in Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Payot, Paris, 1979, p. 238 (31). Il n'est que voir les visions d'horreur que nous offrent précisément ceux-là mêmes qui ont su tirer le meilleur profit du potentiel de la manipulation numérique. Les représentants de l'actuelle avant-garde photographique, un Keith Cottingham, ou Anthony Aziz et Sammy Cucher — qui n'ont décidément rien à démêler avec Gary Schneider.
- [42] *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, Paris, 1990, p. 23.
- [43] Iconicité, entendue dans l'acception pleine du terme englobant tous les sens (les systèmes 3D, le Smellorama, l'Audiorama, le Percepto, l'Emergo, le cinéma dit dynamique...), y compris celui procuré par l'oreille interne: le sens de l'orientation spatiale, essentielle pour le conditionnement virtuel.
- [44] Paradoxalement ce «plus» fut un excès, une saturation qui ruina le but visé: la diégétisation spectatorielle.
- [45] La chose se vérifie au moyen de ce modèle déjà éprouvé de compréhension historique professant que les nouvelles découvertes techniques s'annoncent déjà dans des techniques anciennes, et que le plus récent mode de représentation — ou de reproduction de la réalité, c'est selon — commence par imiter le mode dominant afin de pouvoir, seulement par la suite, offrir aux formes ultérieures sa propre norme représentationnelle, respectivement reproductionnelle. Ainsi, les toutes premières applications de la réalité virtuelle ont été exécutées au moyen de techniques cinématographiques. Ainsi, au cinéma, toute séquence de réalité virtuelle est forcément traitée en imagerie synthétique — celle-là n'étant qu'une excroissance de celle-ci.

- [46] Et les fabricants s'en donnent à cœur joie, à l'exemple de ce slogan publicitaire pour un appareil digital d'Olympus. Au-dessus d'un daguerréotype de Mayall (1846) de Daguerre lui-même, on lit: «Daguerre mort en 1851. Enterré en 1997 par le numérique».
- [47] Le gain de «susceptibilité» — avec, pour commencer, l'apparition du collodium liquide — avait été perçu comme une seconde révolution. Et l'on sait quel renversement d'usage, mais encore la modification radicale du regard photographique avait plus tard entraîné le gélatino-bromure d'argent grâce à son instantané au 1/25^e de seconde, ou plus. Mais ce n'est qu'en 1882, au moment où l'acte photographique avait gagné de vitesse lui-même que, usant de l'obturateur dit «à la guillotine», le geste devint littéralement lapidaire. Ce qui a alors été disséminé net est le rituel primitif. Aux premiers temps de la photographie, au temps où la prise de vue était d'emblée une prise de vie, les images qui en résultaient étaient à la mémoire de l'être disparu l'équivalent d'un gage de survie. À cette époque, où l'on considérait le phénomène de la photographie comme une «expérience mystérieuse», non seulement, en allant se faire portraiturer, on projetait à venir le moment de son propre décès, mais encore, du fait d'une exposition prolongée, il fallait que le modèle, pour ainsi dire, fasse le mort. De là vient que, pendant la durée de la pétrification, son effigie s'installait dans l'image pour une éternité, que l'image était faite pour durer.
- [48] C'est toute la différence entre le signifié et le signifiant, entre l'indice et l'index.
- [49] Aussi la rupture qu'on prédit épistémologique n'est qu'un retour en force de l'icône. C'est la revanche, mieux: la vengeance de l'icône sur l'indice. Il se produit un renversement de cette situation que décrit Bazin parlant d'un besoin d'illusion dix-neuviémiste qui dévore les arts plastiques, la peinture la première, que satisfaira momentanément le cinéma. «La prise de vue crée un double mimétique, rival qui prétendra non seulement reproduire l'objet référentiel, mais en instaurer un autre sur la dépouille du premier (faire une image d'un objet, c'est lui faire sa peau visuelle)» (Edmond Couchot, *«La synthèse numérique de l'image. Vers un nouvel ordre visuel»*, in *Traverses. Les rhétoriques de la technologie*, n° 26 (1982), p. 62). L'évolution veut à présent que ce soient les dinosaures en images de synthèse qui dévorent la pellicule argentique! Elle est cette peau donnée en pâture au numérique et que laissera le cinéma quand ces mêmes dinosaures prendront réellement corps dans un parc virtuel d'attraction, succédant ainsi au «Dino Island» — autre avatar de «Jurassic Park» (*sic*).
- [50] La phénoménologie nous l'enseigne: l'indice pur se partage entre la vie du référent et la mort de l'image. L'on dira qu'il fait, dans l'absolu, corps avec son référent, que sa pureté est une équivalence posée en terme de leur contiguïté. Lors, l'écart ayant été affranchi de son palindrome, il n'est en rien paradoxal que le photographique soit immaculé. D'une façon générale, l'indice pur prolonge notre regard à l'intention de l'invisible. Par exemple, on pourrait lui appliquer les catégories de la pensée benjaminienne; force alors serait de constater que dans la même mesure où la reproductibilité a liquidé l'aura, dans une mesure identique, la reproduction a supprimé la pureté indicielle.
- [51] Cependant que l'actualité dans le tout numérique est, elle aussi, toute relative. Examiné sous l'angle de la morphogenèse, l'image digitale n'est que potentielle, «jamais actualisable dans sa totalité», topologique et temporelle. En substituant à l'image-duplicatum une multitude de points de vue, «une série quasi infinie d'images, toutes semblables et différentes», elle remplace aussi le «ça-a-été» par

un «ça-peut-être». «L'ensemble des images possibles est de fait impossible», écrit Edmont Couchot: «L'ensemble des images possible n'est pas représentable. Toute tentative donc de retrouver le présent originaire où l'objet a produit son double — la co-présence de l'image, de l'objet et du preneur de vue — est vaine ou illusoire» (*op. cit.*, p. 62–63).

[52] Du reste, ce fut la contribution majeure de nombre d'avant-gardes que de l'avoir illustré par cette position radicale qui consiste à vouloir transcender l'impureté indicielle jusqu'à remonter au référent lui-même, alors devenu «son autre» là où il se produit. Tel le ready-made, le body-art, l'art performance et ce qui relève de l'installation, lorsqu'ils occasionnent une pratique consommatoire sinon iconoclaste, quand la finalité fait déjà partie de leur genèse constitutive. À défaut d'alternative — l'empreinte photographique ne sera jamais littéralement qu'un négatif de la présence du référent, une dérivée de l'indice pur, et par là impure —, cela correspondrait en photographie à passer, à l'instar d'Alice, de l'autre côté... de l'objectif.