

La photographie, donner du corps au regard

Daniel Desmedt

(95) La photographie, c'est l'art du regard.

C'est certainement un regard montré.

Un regard. L'oeil qui scrute, qui saisit le monde. L'oeil qui porte le désir. Le regard, qui est aussi un message, une communication, un appel, un échange, un signe de tendresse ou d'amour. Cela reste immatériel, insaisissable, diaphane, évanescent.

La photographie, une impression, un souvenir, un « certificat de présence », selon Roland Barthes. Elle est la marque de l'existence du photographe, la révélation de la subjectivité de sa vision. Elle cache en elle la trace du fantasme, et prépare la rencontre du désir de son auteur avec un spectateur imaginé.

A la fois image à valeur culturelle et sociale, et métaphore répétée du stade du miroir, la photographie, depuis sa naissance officielle en 1839, illustre non seulement l'évolution du regard, mais aussi la place grandissante du sujet face à l'idéal. Issue du désir de quelques inventeurs d'inscrire l'immatérialité de la lumière au sein de la matière, utilisée comme instrument de connaissance et (96) comme reflet des aspirations esthétiques, elle n'arrête pas de surprendre, de révéler la diversité des points de vue, et finit, à l'époque contemporaine, par questionner le spectateur sur la nature de son fantasme.

L'essor de la photographie est contemporain de l'émergence de la clinique psychiatrique et de la naissance de la psychanalyse. Les travaux de Freud se fondent sur la parole de l'individu, comme la photographie

s'appuie sur un regard personnel, sur un point de vue qui ne peut être occupé que par un seul être à la fois. Ces découvertes ne pouvaient s'insérer que dans une culture prête à les accueillir. Il avait fallu le long cheminement depuis la Renaissance jusqu'au Romantisme, en passant par le Siècle des Lumières pour ouvrir un espace à l'individualité. L'histoire du regard coïncide avec ce cheminement, depuis la peinture du moyen-âge fondée sur l'indifférence du point de vue jusqu'aux temps modernes et l'affirmation la singularité de chaque lieu. Cette évolution vers une vision plus personnelle s'accompagne d'une reconnaissance de l'importance de la mécanique du corps dans l'élaboration de nos perceptions : le XIX^e siècle sera aussi celui de la physiologie et de l'observation. La photographie naît à ce moment où l'oeil, en révélant ses défaillances et son manque d'objectivité, dirige l'attention vers les rapports entre la lumière et la matière. Elle questionne la vérité des perceptions et démontre la place du réel du corps dans notre vision du monde ; et simultanément elle affranchit la peinture, lui permet d'affirmer la subjectivité de l'artiste et d'explorer la nature du regard par les recherches des impressionnistes.

De l'origine du regard

La vision est le plus immatériel de nos sens. Un son peut faire vibrer notre corps par sa puissance ; et le goût, l'odorat s'adressent directement à nos tripes, à notre animalité. Et si le toucher passe par notre peau, la vue semble nous pénétrer sans obstacle pour se nouer directement à nos pensées et nos sentiments. S'il n'y a pas de plaisir d'organe, les fantômes de la toute puissance ne sont pas loin...

Il y a quelque chose de merveilleux dans la vision : d'un coup d'oeil, nous captons ce qui est distant, nous saisissons la complexité du monde, nous atteignons (97)l'horizon et nous nous élançons vers le ciel. Les anciens sont subjugués : à l'aube des temps modernes, encore, la vue semble pleine de mystères, forcément¹.

Etait-ce le monde qui envoyait des rayons à l'oeil ? Ou l'oeil qui émettait un fluide magique, susceptible d'ensorceler ? Et l'oeil lui-même était une porte sur l'âme, susceptible de renseigner sur ses secrets et ses méandres. Pas étonnant que la compréhension de l'univers passe par l'image et aussi par la métaphore. Le monde se déchiffrait à travers les analogies de forme, de couleur : la raison se faisait poésie. L'univers baignait l'homme par ces images qui entraient en relation les unes avec

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

les autres, sans qu'il y ait de frontière nette entre les êtres et les choses. L'oeil, par sa capacité à tout saisir à distance, réunissait le monde en une gigantesque matrice et abolissait les frontières. L'homme était à l'image de l'univers, son microcosme intérieur répondait au macrocosme des astres. Face à la magie englobante d'un monde qui avait valeur de mère archaïque, il n'était pas possible de se constituer une place d'observateur et de différencier l'intérieur de l'extérieur.

Petit à petit, le savoir de la Renaissance va mettre de la structure dans le champ de la vision. Loin des pouvoirs extraordinaires de la métaphore, l'élaboration des règles de la perspective amène de l'ordre, de la structure. La perspective fait du tableau une fenêtre sur le monde et désigne une place à l'observateur, en l'installant en un point précis. Il n'est plus inclus dans un univers indifférencié, il le regarde, et le point de vue crée l'intelligibilité. Les rapports des objets, des bâtiments, des arbres représentés, seront établis au nom des lois de la géométrie. L'ordre mathématique se glisse dans le champ des métaphores, il établit un rapport. Du coup, chaque objet représenté peut à la fois avoir son autonomie, s'inscrire en relation aux autres et faire partie d'une image unifiée. Un tableau n'est plus une collection de choses réunies par la touche du peintre, mais un monde soumis à un principe unificateur².

La perspective, en désignant une place à l'observateur, lui impose une tâche : celle de choisir, de découper. Car le monde ne peut plus être vu comme une (98)étendue uniforme, une fois que la place du regard est désignée. L'unité du monde n'est pas inhérente à sa réalité, elle se constitue avec l'inscription d'une image à travers des lois rigoureuses, toute comme la vision ne constitue du sens que par les liens entre images et signifiants.

Parmi les instruments utilisés pour analyser la perspective, la camera obscura a une place particulière. Le dispositif est connu depuis longtemps : il s'agit d'une boîte noire percée d'un petit orifice appelé sténopé. La face opposée au sténopé porte un dépoli qui recueille l'image inversée de l'univers. Cet appareil convient parfaitement à une représentation ordonnée du monde : il se place naturellement au sommet de la pyramide du regard et accueille les rayons lumineux avec une objectivité mathématique.

La perfection simple de la camera obscura paraît un modèle adéquat de la transparence de l'oeil. En effet, la chambre noire a un fonctionnement sans faille : il suffit de la pointer vers une scène pour que son image apparaisse sur le dépoli. Le passage de trois dimensions à deux se fait d'une manière univoque. Elle semble confirmer l'infailibili-

2. Cet élément se retrouvera plus tard dans la photographie : le noir et blanc, le grain d'une photo possèdent aussi un rôle unifiant.

té de la vue. En quelque sorte l'oeil rendrait le corps de l'observateur transparent, l'exclurait du champ de perception. Si l'oeil n'a pas de défaillance, il paraît alors échapper au corps et à ses lourdeurs, ses nonchalances, ses faiblesses. Et celui qui croit son oeil infaillible peut affirmer des vérités sur le monde, en ignorant toute subjectivité. Il n'a plus à se poser de questions sur lui-même. Et nous serions certainement mal venus de moquer une certaine naïveté des savants de la Renaissance : combien de fois n'affirmons-nous pas : « C'est vrai, je l'ai vu... »

Et pourtant, très vite, la perfection de la camera obscura est questionnée. Un facétieux introduit des silhouettes découpées sur le trajet des rayons lumineux, et fait apparaître sur le dépoli des scènes qui n'existent pas.

Le doute s'installe au fur et à mesure que le savoir progresse. L'analyse de la vision des couleurs révèle des surprises. Après avoir regardé un moment une source lumineuse colorée, voilà que d'autres couleurs apparaissent dès que l'on ferme les yeux. Ainsi, l'oeil voit ce qui n'est pas, crée des images là où il n'y a rien, échappe au réel, n'est pas prisonnier du monde ou d'une vérité universelle. Et un de ceux qui, vers 1810, se penchent sur ce phénomène étrange n'est autre (99) que Goethe, le poète...³

L'oeil n'est plus transparent : il transforme la réalité pour en faire des images. Cette faille réintroduit la vision dans le corps. Si l'oeil est capable de distordre la réalité, c'est la confirmation du lien, de l'interaction entre la lumière impalpable et les pesanteurs de la matière, du rôle actif du corps dans l'appréhension du monde. La lumière ne s'engouffre pas directement dans nos pensées et dans nos rêves : elle doit passer par un défilé qui mène du cristallin à la rétine et au cerveau. Elle connaît les aléas du corps, s'inscrit dans le monde matériel avant de s'offrir à notre analyse. Le corps n'accepte pas passivement les images : il les façonne, les transforme, les altère. Elles sont soumises à la physiologie des organes⁴.

Deux éléments sont ainsi mis en place, qui ne seront pas étranger à la naissance de la photographie. La possibilité d'un lien entre la lumière impalpable et la matière d'une part. La place du corps et de ses aléas

3. Johann Wolfgang von GOETHE, *Le traité des couleurs*, cité par Jonathan Crary, in *L'art de l'observateur*, Editions Jacqueline Chambon, 1990

4. On peut établir le parallèle avec le stade du miroir : c'est le décalage entre les sensations corporelles éparses du petit humain encore immature, et l'image perçue entière dans le miroir qui fonde les caractéristiques de l'imaginaire. Grâce à la défaillance du corps, l'imaginaire apparaît comme la promesse d'une identité, une fenêtre ouverte sur le désir de l'autre.

dans le processus de la vision d'autre part. Les failles dans le mécanisme de vision laissent la place à imaginer un processus physique pour capter les images.

Comme souvent dans l'histoire, une découverte est faite lorsque la culture d'une époque est prête à l'accueillir : entre 1815 et 1839, la photographie fut inventée simultanément en France et en Angleterre par des chercheurs indépendants. Nous analyserons ici les trajectoires de trois d'entre eux : Nicéphore Niépce, William Fox Talbot et Hippolyte Bayard ; à partir de désirs singuliers, chacun a créé un art, qui bien que partageant la même forme, correspond à un sens personnel et unique.

La particularité de la démarche de chacun de ces inventeurs est étroitement liée à leur personnalité et à leur rapport au monde. La lecture de leur cheminement en référence au stade du miroir permet de comprendre le sens spécifique de chacune de ces trajectoires.

(100) Le stade du miroir est ce moment singulier et jubilatoire où l'enfant de dix-huit mois environ se reconnaît pour la première fois dans son reflet. L'image vue dans le miroir est perçue en tant que représentation distincte du réel, c'est-à-dire qu'elle a été reconnue comme une symbolisation d'un réel définitivement inaccessible. Image, elle annonce l'unité d'un corps dont les sensations éparses n'ont pas encore été rassemblées par un système nerveux immature. Et si elle a une valeur particulière, différente de toutes les autres images, c'est parce qu'elle est désignée par la mère comme la représentation singulière de l'enfant, tel qu'il est nommé par son nom et inscrit dans l'ordre symbolique. En percevant avec jubilation son image dans le miroir, l'enfant découvre la puissance et les leurre de l'imaginaire, qui lui fait deviner ce qui est hors de portée ou n'existe pas encore, mais qui lui barre définitivement l'accès au réel. Il se représente des équivalents à l'objet à cause du désir irrémédiablement inaccessible et se découvre inscrit dans le désir de sa mère en même temps qu'il la devine castrée.

Nicéphore Niépce

1816, à Châlon-sur-Saône, au coeur de la Bourgogne, Nicéphore Niépce écrit à son frère Claude :

« Je plaçai l'appareil dans la chambre où je travaille, en face de la volière, et les croisées bien ouvertes. Je fis l'expérience d'après le procédé que tu connais, mon cher ami, et je vis sur le papier blanc toute la partie de la volière qui pouvait être aperçue de la fenêtre, et une légère image des croisées qui se trouvaient moins éclairées que les objets extérieurs. On distinguait les effets de la lumière dans la représentation de la volière, et jusqu'au chassis de la fenêtre. (...) La

possibilité de peindre de cette manière me semble à peu près démontrée. »⁵

Nicéphore Niépce communiquait ainsi son enthousiasme pour des recherches qui n'atteindraient leur but qu'une quinzaine d'années plus tard. Ainsi, ce propriétaire terrien de 51 ans est en train d'inventer la photographie, là, dans une petite ville bourguignonne.

(101) Sa trajectoire est complexe. Il est le fils d'un avocat de la cour, conseiller du Roi, mort en 1785, et la Révolution française ne lui permet pas de s'inscrire dans les lignées traditionnelles de la famille. Mais Nicéphore ne se contente pas d'administrer les terres familiales : il veut servir la société. Il invente un moteur à explosion, cherche à perfectionner la culture du pastel pour en extraire une teinture. Un concours est lancé pour trouver des pierres pour la lithographie, et voilà Nicéphore parti sur les chemins et dans les carrières de Bourgogne, à la recherche d'une pierre qui lui offrira les premiers contacts importants avec l'image imprimée...

La lithographie est une révolution dans le monde de l'image gravée. Cette technique, inventée à la fin du XVIII^e siècle par Senefelder, produit des images sans l'intervention du burin⁶. Une pierre garde la mémoire de la main qui l'a effleurée. Le procédé fascine Niépce et inspirera certaines de ses recherches. Son rêve est bientôt « d'imprimer » l'image de la camera obscura. Cette expression est révélatrice : pour Niépce, l'image fugitive formée sur un dépoli a déjà une matérialité. Il suffit de parvenir à la transposer sur un autre support, en réalisant en quelque sorte un transfert ou une transmutation d'une matière à une autre.

Car Nicéphore Niépce a besoin de matière pour supporter sa pensée et son existence. Il est clairement un homme enraciné dans la terre, sensible au cycle des saisons, et qui évoque avec gourmandise les moissons et les vendanges. Le jour où il fait des premiers essais d'impression lumineuse sur de l'argent poli, il est gêné par le « disparate » des reflets dans le miroir et s'empresse d'abandonner cette voie (et il faudra des encouragements insistants de Daguerre, des années plus tard pour qu'il accepte de revenir au chatoiement de l'argent). Ce qui l'intéresse, ce sont les matières sous toutes les formes, et leurs

5. Paul JAY, *Niépce – Genèse d'une invention*, Chalon-sur-Saône, Société des Amis du Musée Nicéphore Niépce, 1988, p. 33.

6. « La pierre lithographique n'est aucunement creusée, elle a seulement la propriété singulière de s'imprégner en profondeur de ce qu'on lui confie en surface, de le conserver indéfiniment en mémoire et de pouvoir le rendre au papier, sous la presse, dans une sorte de baiser. » Francis PONGE, cité par François DAGOGNET, *Des détritius, des déchets, de l'abject*, collection Les empêcheurs de penser en rond, Edition Synthélabo, 1997, p. 47.

transformations possibles. Niépce essaye tout ce qui lui vient à l'esprit : solide, liquide, gaz, peu importe. L'huile essentielle de lavande, l'alcool, la Sandaracque, le mastic en larme, la cire vierge, le noir d'ivoire, le verre blanc ; l'argent maté, l'iode, la plaque de fer au feu, le cuivre, le fluide électrique, l'huile animale de Dippel, le phosphore, le sucre, le camphre, le gaz acide muriatique, la poix de Bourgogne, (102)le sel commun ou le réséda. Ce n'est pas de la sorcellerie, juste un peu de science issue du siècle précédent, et aussi une jouissance sans fin à manipuler les fluides et les matières. Il faut que la science ait du corps, de la substance, qu'elle donne des sensations. La pensée immatérielle ne suffit pas, et d'ailleurs Niépce dispose de peu de savoir théorique pour conduire ses travaux, mais peu importe : ce qui compte, c'est de pouvoir fonder la pensée dans la matière, de donner du corps à la réflexion. Loin des reflets des miroirs, qui feront le succès de son futur associé, Daguerre, (Aristide Bruand appellera plus tard les daguerréotypes des « miroirs qui se souviennent »), Niépce préfère le noir poisseux du bitume de Judée. Son but n'est pas d'obtenir une image diaphane de la réalité, mais d'obtenir l'inscription d'une trace dans l'épaisseur de la matière. Ses procédés expérimentaux alternent l'accumulation de couches de produits divers, et leur dépouillement, leur épluchage par des huiles et des essences, avant d'utiliser éventuellement la morsure des acides : la vue, le toucher, l'odorat sont certainement conviés à ces étranges ballets. Sa recherche est une exploration jouissive des substances susceptibles d'offrir des sensations au corps, comme s'il s'agissait de compenser l'immatérialité de la parole et de la pensée. Peut-être est-ce là le résultat d'une trajectoire tourmentée, d'un fils du conseiller du roi, qui a traversé la révolution, a servi dans les armées napoléoniennes et cherche à trouver une continuité à l'histoire familiale. A ce propos, il serait tentant de donner un sens à deux faits particuliers.

En fait, Niépce avait pour véritable prénom Joseph. Il se dénomme Nicéphore pour la première fois au bas d'une lettre écrite en 1787, dans laquelle il explique qu'il a été rétrogradé au rang de surveillant au collège où il commençait à enseigner. Il avait distrait ses élèves de leurs études en leur projetant des ombres chinoises. Il se choisit alors le nom de Nicéphore⁷, patriarche de (103)Constantinople qui, exactement 1000

7. En refusant son prénom légitime, il s'expose à l'angoisse liée à une défaillance de la fonction paternelle, et au risque fantasmatique de voir surgir de l'image l'objet même du désir. On pourrait imaginer qu'à l'époque du stade du miroir, le prénom de Joseph ne se soit pas inscrit avec suffisamment de signifiante pour extraire le reflet du petit Niépce du « disparate » de l'image : ainsi une défaillance du signifiant dans le registre symbolique induirait une croyance en la toute puissance de l'image, et les multiples tentatives pour la maîtriser, la contourner. Niépce préférerait ainsi les matières encore informes et archaïques à cette image désirée et crainte. En s'accordant lui-même un nom, et qui plus est un nom représentant l'histoire de quelqu'un - le patriarche qui défendit

ans plus tôt, au Concile de Nicée, combattit les iconoclastes. (Ces derniers voulaient détruire les icônes parce qu'ils leur prêtaient les mêmes pouvoirs qu'aux reliques. Les iconophiles par contre n'y voyaient qu'une symbolisation de Dieu.) Niépce, en utilisant systématiquement le prénom de Nicéphore à partir de 1806, marque la défaillance du prénom choisi par ses parents. Il s'attribue le pouvoir de choisir le signifiant qui le désigne, mais en même temps fragilise son inscription dans sa lignée, et ouvre la porte à des tentatives incessantes pour restaurer du corps à la filiation.

Quand Nicéphore casse son premier appareil, au début de ses recherches, il en fabrique un second : il prend un objectif du microscope solaire de son grand-père maternel et l'attache à une petite boîte appartenant à son fils Isidore. Dans une curieuse restauration de la lignée familiale, il réunit au bagueur d'Isidore les lentilles qui ont guidé le regard du père de sa mère, de cet homme qui pourrait représenter le père idéal... Cet acte fait écho aux soucis de Nicéphore Niépce de préserver les biens familiaux, et de les transmettre ; plus tard ce sera son fils Isidore qui défendra avec acharnement sa place d'inventeur de la photographie, et qui veillera à inscrire la filiation là où il se doit.

Avec Nicéphore Niépce, l'important est de donner une substance à la pensée, et la substance risque de prendre le pas sur la réflexion ou le but à atteindre. Il faudra qu'il rencontre Jacques Mandé Daguerre, en 1826, pour qu'il s'arrache aux jouissances des transmutations et qu'il ose affronter le « disparate » du miroir - mais en commençant par le recouvrir d'asphalte (le bitume de judée) noir et poisseux.

Talbot

L'invention de Daguerre, issue des travaux de Niépce, que la France offrira au monde le 19 août 1839 fait grand bruit. Dès le début de l'année, la rumeur s'est répandue par le monde, et a réveillé un érudit anglais du nom de William Fox Talbot. Il est l'inventeur des premiers procédés utilisant un négatif, permettant des impressions multiples sur papier : le talbotype, qui évoluera vers une deuxième forme, nommée calotype.

En 1800, le père de Talbot meurt quand le petit William n'a que quelques mois. La mère de Talbot mène sa vie d'une main de fer et se

les images - Niépce contourne la loi et tente d'occuper par une métaphore une place supposée rester vide pour représenter sa propre inscription dans la langue. « (...) le nom propre tient une place homologue à celle de l'objet a : elles sont corrélatives en ce qu'elles renvoient toutes deux à un reste, irréductible dans l'ordre du représenté, à partir de quoi quelque chose est représentable. », in Stéphane THIBIERGE, *L'image et le double - La fonction spéculaire en pathologie*, Editions Erès, 1999, page 117

remarie alors que William est âgé de quatre ans. A huit ans, au moment où naît sa demi-soeur, William écrit à son oncle pour demander que toutes ses lettres, tous ses écrits soient conservés - ce qui explique que nous disposions aujourd'hui de toute sa correspondance. Talbot supporte mal l'itinérance de sa mère, et établit avec une précision obsessionnelle la correspondance entre le nombre de miles qu'il a parcouru et le nombre de jours qu'il a vécu : à treize ans, il écrit dans son journal : « J'ai voyagé 6.959 miles et ceci est le 4.811^e jour de ma vie. »⁸

A trente-deux ans, il se marie et sa mère lui écrit : « Si vous avez réellement trouvé une personne qui comprendra la valeur de votre esprit, je devrai bien l'aimer, parce qu'elle sera certainement une personnalité peu commune... » William part en voyage en Italie. A l'aide d'une camera lucida, dispositif à prisme permettant de faire coïncider l'image du paysage et le dessin que la main trace sur le papier, sa jeune épouse, Constance, saisit avec subtilité les monts et les lacs. William n'a pas la virtuosité de sa femme, essaye de compenser sa maladresse par la camera obscura. Il écrit en 1833 : « Comme il serait charmant s'il était possible de faire en sorte que les images naturelles s'impriment durablement et restent fixées sur le papier ». L'idée de la photographie est là, à un moment où il n'a pas connaissance des travaux de Niépce et de Daguerre. Mais pour lui, il s'agira de laisser faire la lumière, d'éliminer la main. La photographie sera une inscription par la nature, une forme d'écriture transposant directement le monde en images analysables⁹.

(105) Talbot construit donc de petites camera obscura qu'il dispose dans le jardin de la demeure familiale. Constance les appelle des « souricières », un nom bien trouvé : il s'agit en effet de pièges à lumière. Talbot ne capture pas d'images, mais bien de la lumière, qu'il guide à

8. Gail BUCKLAND, *Fox Talbot and the invention of photography*, Boston, David R. Godine publisher, 1980, p. 13.

9. Talbot se vit soumis au désir de cette mère qui sans doute manque de corps. Si elle désigne une fonction paternelle, ce n'est pas à travers la présence physique d'un homme incarné, mais par le savoir. Elle encourage le petit William aux études les plus poussées et il se montrera un enfant précoce, passionné par les mystères de la connaissance, que ce soit l'écriture sumérienne ou les mathématiques. Mais il ne pourra jamais s'appuyer véritablement sur une identité incarnée. Sa mère a sans doute clairement désigné son reflet dans le miroir, mais le manque d'incarnation du désir de la mère a ouvert la porte à la toute-puissance de l'image au détriment d'une identité sentie, et d'une reconnaissance symbolique de la castration. Dès lors, lorsque la femme de Talbot s'empare de l'image par l'habileté de son dessin, quelque chose se passe : il faut que l'image reste hors de portée de la femme, qu'elle résulte d'un phénomène purement naturel, de l'inscription par la nature même. Ainsi Talbot pourra capturer des images dans ses souricières, et s'attribuer un peu de ce pouvoir magique pour tenter de compenser le manque d'inscription de son identité dans le symbolique.

travers une souricière vers une surface d'inscription. Ses appareils ne disposent ni de dépoli, ni de système de visée : Talbot découvre donc sur le papier une impression qui n'est la reproduction de rien, mais bien la création par la lumière d'une trace, un « dessin photogénique ». Dans les descriptions du procédé, il parle bien d'imprimer l'image de la camera obscura, alors que Niépce évoquait la reproduction d'une image ayant déjà une existence propre. Là où Niépce évoque une transposition d'une image en une autre, d'un support à l'autre, Talbot parle d'impression : son dispositif fait passer de la nature à l'intellect, fait surgir la trace à partir d'une surface vierge. En cela, il s'inscrit dans la continuité de la philosophie de Locke, qui représentait l'âme comme une page blanche, sans caractère particulier, prête à recevoir les impressions envoyées par les organes des sens. Et Talbot a conçu son invention au cours de rêveries philosophiques. Il écrit à ce propos : « L'image, débarrassée des idées qui l'accompagnent et considérée dans sa véritable nature, n'est qu'une succession variée de lumières plus ou moins fortes sur une partie de papier, et d'ombres plus ou moins profondes sur une autre. »¹⁰

L'image paraît tirer son authenticité de son indépendance par rapport au corps, aux émotions et à la subjectivité. La mort du père de William quand il n'avait que six mois le prive d'un père incarné. La fonction paternelle - qui très certainement a sa place dans son histoire - ne passe que par le seul langage de la mère. Refuser une emprise imaginaire de la mère sur l'image est probablement une manière d'échapper à une identification trop prégnante à elle, et de pouvoir reconstituer de la fonction paternelle sous l'égide du savoir pur, de la science, (106) loin de la subjectivité féminine.

L'image est un reflet de la nature, et un objet d'analyse et de réflexion. Talbot s'affranchit de la main, et veut désincarner la production d'images. Aller à la rencontre du monde, se laisser imprégner d'expériences, sans intermédiaire, c'est-à-dire être libre, et prendre le risque d'affronter la réalité sans la transformer. Ce fantasme d'effacement du corps, d'une légitimité qui se soutiendrait d'un rapport direct au monde, sans avoir à manifester la subjectivité du désir, va plus loin encore, jusqu'à l'espoir de se soustraire au temps. Non pas en niant le temps dont il note la trace sur ses calotypes de monuments érodés par les siècles, mais en échappant au temps des hommes, à ce temps que mettaient les peintres à dessiner les détails. La photographie évite les hésitations du corps, les repentirs de la main, elle se situe dans un autre temps, le temps de la pensée et le temps de la trace, entre l'instant et l'éternité. Elle condense en elle l'action du corps du photographe, et

10. Andreas HAUS, « Henry Fox Talbot philosophe de la photographie », in *Les Multiples inventions de la photographie*, édité par la Mission du Patrimoine photographique, 1988, p. 26

porte l'identité de son inventeur. Talbot paye le prix d'un effacement du corps, d'un voilement de son identité : il ne compte plus sur une parole signifiante pour asseoir sa reconnaissance, mais bien sur son oeuvre.

En quelque sorte, il transpose sa personne dans ses calotypes. Si les calotypes sont conçus clairement comme des oeuvres de l'esprit qui invitent à la réflexion, la particularité du procédé leur donne une granularité toute épidermique, un aspect de peau prête à être caressée. Le corps de Talbot, dont il tentait d'ignorer la place semble s'être réfugié dans la texture de ses images et leur apporter le support qui fait défaut à leur auteur.

Bayard

Talbot appartient au monde des idées, son corps ne soutient pas sa parole avec suffisamment de solidité pour affronter le monde. Le troisième inventeur de la photographie plonge d'emblée dans un corps à corps avec l'image.

En octobre 1840, un an après que la France ait révélé au monde l'invention du daguerréotype, une curieuse image est livrée au public. On y voit le corps d'un homme reposant sur un drap blanc. Il a les yeux clos ; les mains jointes et le visage ont une coloration sombre, attribuée à la putréfaction des chairs. Le (107)texte joint à l'image apprend qu'il s'agit d'un certain Hippolyte Bayard¹¹, qui se serait jeté dans la Seine par dépit de ne pas avoir été reconnu au même titre que Monsieur Daguerre, pour l'invention d'un procédé photographique original.

Cette image est particulière à plusieurs points de vue. Il s'agit d'un des premiers autoportraits photographiques, et le premier sans doute qui s'attarde sur le corps du photographe. Et c'est aussi la première supercherie photographique, puisque la légende, écrite par Hippolyte Bayard lui-même est simplement le reflet de ses humeurs. La carnation particulière des mains et du visage du modèle est le résultat d'un hâle solaire, lié à l'amour du jardinage...

Hippolyte Bayard a inventé un procédé photographique personnel, et sera même à l'origine de la première exposition publique de photographies, le 24 juin 1839, alors que l'invention de Daguerre ne sera rendue publique que le 19 août.

D'emblée, Bayard se lance dans des recherches esthétiques personnelles. Il photographie des objets, des reproductions de statues antiques. Il les dispose avec soin, permute leur place en un savant ballet.

11. Jean-Claude GAUTRAND et Michel FRIZOT, *Hippolyte Bayard Naissance de l'image photographique*, Editions Trois Cailloux, 1986.

Quand il semble avoir épuisé les possibilités d'arrangement, il prend une des pièces, et s'installe lui-même à sa place. Ainsi, il pénètre l'espace photographique, s'y intègre, y plonge et y replonge. Il photographie aussi son jardin, ses outils. Et encore une fois, il se place au coeur de l'image, tenant dans ses mains le tuteur qui figurait sur la photographie précédente. Hippolyte Bayard introduit la photo dans son monde intime, et plonge dans l'intimité de son dispositif. Le chapeau de paille, qui figure en arrière fond de son autoportrait en noyé l'accompagne et revient régulièrement, comme une signature, une preuve de son identité.

Bayard est partout : dans l'image, dans le procédé qu'il a inventé, avec une présence douce et affirmée. On sent l'épaisseur de son corps dans le grain du papier photographique. Il donne corps à l'image, et fait corps avec elle. Il semble vouloir réduire l'écart entre l'image et l'être, comme s'il avait tenté de combler cet hiatus infranchissable qui sépare notre corps dans son réel, et l'image que nous en avons, comme s'il était possible de combler les espaces ouverts par notre condition d'être parlant, par notre accession au monde du langage. Il tente d'être **(108)**l'homme du réel¹² : est-ce pour cela qu'il nous a laissé si peu de traces écrites, si peu de commentaires sur sa vie et son oeuvre ? Pour lui, l'image n'est pas affaire de narcissisme, comme pour Daguerre. Il n'a pas le scintillement de l'inventeur officiel de la photographie, et son procédé préfère la douceur délicatement granuleuse du papier aux reflets irisés de l'argent poli.

Il annonce la modernité de la photographie.

La photographie, une histoire de désirs

Ces quelques petites histoires, tirées de la grande histoire de la photographie montrent comment trois hommes ont créé un objet similaire, mais porteur pour chacun d'eux d'un sens différent. Aux multiples inventions de la photographie, correspondent les multiples désirs des inventeurs, et la mise en oeuvre de leur fantasme.

Ainsi la photographie est d'emblée au centre des questions qui touchent la structure psychique de l'être humain : ce qui lui donne ce statut particulier est sans nul doute sa nature indicielle. C'est-à-dire qu'elle est un index, une image directement attachée au réel par les lois de la physique¹³. En ce sens, la photographie est du même ordre que l'ombre : elle est liée à un objet par le trajet des rayons lumineux. Elle est

12. L'autoportrait en noyé est une métaphore intéressante. Il illustre le refus de la castration par une mort non choisie. Et il montre le désir de rencontrer ce moment où le réel, le symbolique et l'imaginaire se réunissent à nouveau, en s'abolissant dans la mort.

une trace, une empreinte, comme une empreinte de pas sur le sable mouillé. Elle n'existe que parce qu'un corps a été là, et peut soutenir la métaphore de toutes les absences d'un corps, depuis le moment où le sein s'est éloigné pour la première fois de la bouche du nourrisson. Elle témoigne aussi de l'existence des objets représentés, et de ce fait signale la présence du photographe à proximité de la scène figurée¹⁴.

(109) Tout cela indique clairement la complexité de l'acte photographique.

Outre son lien au réel, cet acte est en fait la réunion de plusieurs temps : aux temps multiples de la prise de vue succèdent les temps de l'élaboration de l'image, par une série de manipulations techniques accompagnées de jouissances diverses, et finalement les temps de la rencontre avec le destinataire de la photo. L'expérience photographique passe ainsi d'une étape solitaire à un mouvement vers les autres. Après le regard singulier jeté depuis un point de vue unique, viennent la sélection des images et leur monstration au spectateur. Ce faisant, le photographe parcourt une métaphore de la construction psychique, depuis les âges les plus archaïques jusqu'au temps de l'Oedipe. A la jouissance de capturer par des déclics répétés des fragments de temps et d'espace, succède le désir de rencontrer l'autre, et de lui faire quelque chose, en montrant la photo.

L'acte du photographe

Faire une photo, pas n'importe laquelle, une image sensible, vivante. Une photo qui déborde son cadre pour nous toucher, nous ébranler...

Faire une photo, c'est d'abord échapper aux images, à toutes ces images qui empêchent de regarder, de voir le monde comme il est. Entreprise impossible s'il en est. Toute notre vie, les images continuent à contenir nos émotions et nos sentiments, et nous permettent de leur

13. Selon la sémiotique de Peirce, les images se catégorisent en icônes, représentations libres de la réalité, symboles, qui sont des dessins conventionnels au sens déterminé par un code, et index, traces produites par un lien physique avec la réalité. Voir Philippe DUBOIS, *L'acte photographique*, Editions Labor, 1983.

14. Regarder un album de famille par exemple, c'est voir la trace de l'histoire des gens. Et c'est aussi partager le regard du photographe, deviner, à travers les cadrages utilisés, son regard sur ses proches. Quelque chose des secrets de famille peut ainsi transparaître de l'anodin par la trahison de la banalité. L'album de famille devient alors le support d'un récit qui met des mots sur les relations entre les sujets photographiés et sur leur rapport au photographe. Cet album très intime devient alors le témoignage muet de la relation imaginaire entre ses auteurs et le spectateur supposé : il évoque non seulement la réalité de la vie au temps du souvenir, mais aussi la nature des idéaux qui organisaient les relations familiales.

donner un sens. Elles laissent entrevoir quelque chose du désir des autres, puisqu'elles sont l'occasion de connaître les réactions de nos semblables, et contribuent donc au lien social. Les images nous apportent du plaisir, et matière à penser, à rêver, à sentir.

Pour l'amateur, la première tentation est de photographier ce qu'il sait joli et reconnaissable. Et si les mots utilisés pour décrire la scène s'organisent en une histoire douce, la séduction risque d'être complète : la photo devient un conte, un (110)rêve ou un tableau.

Par contre, pour vivre l'acte photographique dans l'acuité du présent, dans une démarche de création plastique qui échappe à la narration, il convient de se débarrasser des images de notre culture, d'écarter l'idéal du moi, pour parvenir à voir. Il s'agit d'être à nu. De regarder sans images préconçues. De voir comme si on n'avait jamais vu, avec une candeur absolue. Il s'agit de tenter de voir les formes et les lumières sans mot dire, en les saisissant au bord du langage, sur cette frange ténue où les mots n'ont pas encore eu le temps de se constituer.

Alors le photographe se contente de regarder avec émotion, avec toute la vie de son corps. Et si notre condition d'être parlant nous empêche d'échapper au langage, et si les mots sont étroitement reliés à la vue, il faut donc se laisser porter par notre oeil. Etre un oeil, et le laisser ébranler les couches de notre inconscient, partir dans les associations libres, qui finalement laissent la place à un acte de voir : voir est alors une espèce de passage à l'acte qui se concrétise par une photo. Une photo qui ne porte pas de récit en elle - elle est juste le fruit du regard - mais une photo propice à ébranler les chaînes de signifiants, une photo qui échappe au langage social, au moulin à paroles. Une photo qui est un point de départ pour des paroles qui n'existaient pas avant de la rencontrer.

Ainsi le photographe, débarrassé de sa collection d'images s'est arrêté en un point du monde. Pas n'importe quel point probablement : un point qui fait sens pour lui. C'est-à-dire un point où il peut se livrer à son désir de voir. Un point propice au surgissement de l'inconscient. Un point nouveau, qu'il découvre sans images préconçues et sans discours préfabriqué, mais un point qui peut accrocher ou révéler les souvenirs, les émotions, les associations. Un point à l'étrange familiarité peut-être, à la fois jamais vu et suffisamment proche pour déclencher du sens. Un point qui évoque le risque de voir surgir la représentation de l'objet a. Dans une oscillation entre opacité et transparence, entre réception et projection, le sujet se laisse pénétrer par les lumières et les formes, tout en recueillant l'émergence des souvenirs et des associations. Un point assez étrange pour susciter un regard neuf, et suffisamment familier pour que le photographe s'y reconnaisse. Il faut que le lieu soit un bon

miroir, mais qu'il permette l'extraction d'une image : une image qui contienne - au sens de la contenance - un fragment de l'inconscient du photographe¹⁵.

(111) Cette mise en mouvement de l'inconscient explique que le photographe ne connaît pas exactement la nature de la photographie qu'il est en train de réaliser, pas plus qu'il ne pourrait maîtriser le sens caché dans l'énonciation de son discours. L'auteur est en quelque sorte dépassé par son acte, et dans son exercice de funambule, en marge des mots, il aura peut-être du mal à parler de l'oeuvre qu'il crée. Le miroir lui a renvoyé une image, mais dans une direction où il ne possédait pas encore de langage.

Le photographe s'est donc arrêté en un point du monde. Il lui faut maintenant poser un acte de résistance, trancher dans le réel pour en tirer une image. Etablir un cadrage, une partition du monde entre le champ et le hors champ. Et c'est bien un acte de résistance, vu les multiples tentations que recèle le monde. Il pourrait essayer de suivre le découpage naturel de la scène sous son regard, veiller à inclure un maximum d'objets, essayer d'éviter les choix et les renoncements, dans une tentative de s'approprier le monde. Il pourrait essayer de retrouver les proportions classiques, éliminer le détail qui contrevient à l'esthétique. Mais avec plus ou moins d'intensité, la découpe qu'il opérera sera le reflet d'un choix, d'un désir, d'une personnalité. Le cadre de la photo, c'est le point d'appui sur lequel elle se constitue. Et c'est aussi le contenant du regard du photographe, sa manière de reconnaître le manque et de s'inscrire par rapport au phallus, imaginaire et hors de portée.

Le cadrage, c'est la nécessité d'un choix qui n'a rien d'anodin. Le photographe, contrairement au peintre qui recouvre patiemment sa toile, saisit du même geste n'importe quelle scène. La difficulté n'est donc pas de remplir le cadre photographique, mais de renoncer à y mettre trop. Choisir le cadrage, c'est aussi choisir le hors-champ.

La photographie se construit en appui sur son cadrage, comme l'être s'étaye sur le corps. Les cadrages des photographes pourraient, s'ils avaient la parole, dresser les portraits de leurs auteurs : proches ou lointains, carrés ou flous, stables ou variables... Parce que le cadrage, c'est finalement la trace de la façon dont le photographe se positionne face au monde : c'est la matérialisation de la trace du fantasme.

15. Ce faisant, le photographe se met dans la position de la mère qui, en nommant son enfant, désigne et confirme le sens du reflet dans le miroir : elle le montre comme la métaphore de la cause de son désir.

Voir une photographie

(112) Dans un parcours symétrique à la vision directe, l'image photographique révèle au photographe sa façon de voir le monde et de s'y situer, et dévoile le réel de la vision, c'est-à-dire les mécanismes par lesquels l'immatériel de l'image et de la lumière s'inscrit dans la matière du corps. Par sa proximité avec la vision directe, et par son étrangeté qui révèle les défaillances du regard, elle pousse à prendre conscience de la nature de la vision et expose les interférences du corps et du psychisme dans ce processus.

L'image photographique tente de relier une perception du non-moi au moi porté par le corps. D'un côté, elle enregistre la scène extérieure au photographe, et qui porte la trace de son regard, unifiée par la matière, le grain de l'image¹⁶. Elle atteste de l'hétérogène, de l'ailleurs, uni en un bloc, en une empreinte séparée du corps, offerte à sa contemplation, propice à l'émergence de signifiants. De l'autre, cachée dans les transpositions de formes, de couleurs, de perspective, il y a la trace du sujet porté par un corps questionné dans ses automatismes, un corps dont la nature n'est pas symbolisable. Un questionnement surgit du plus immatériel des sens, du plus ténu de nos moyens de perception, et inscrit dans l'émulsion sensible, où il se manifeste par cette tension entre la scène représentée et le processus photographique.

Le photographe a-t-il préféré la vision au toucher, à l'audition ou au goût, parce qu'elle lui permettait de reconnaître son propre corps dans l'immatérialité, parce que son corps ne pouvait se nommer, se désigner de manière signifiante que dans l'immatériel ? La légèreté de la vision serait alors la voie d'accès à une représentation d'un corps qui lui échappe, d'un corps dont les pesanteurs lui restent mystérieuses, par défaut de conscience sensible, charnelle, sensuelle de sa propre existence.

Il est tentant d'imaginer ce même photographe, entre six et dix-huit mois, découvrant son image dans le miroir : bien sûr, il jubile, et sa mère le tient probablement dans ses bras, et lui désigne l'image, tout en l'appelant par son nom... mais sans doute cette jubilation est-elle teintée d'un manque, d'un défaut d'inscription si la mère ne parvient pas à donner assez de vie au lien entre le (113) corps de l'enfant et son image. Le reflet est là dans le miroir, et il bouge en même temps que l'enfant, pour son plus grand plaisir. Mais comment relier cette image aux sensations disparates du corps ? Si l'émotion de la mère ne se lie pas à l'émotion de l'enfant, ne la confirme pas dans ce qu'il sent, et dans le lien avec le miroir, n'y a-t-il pas là un espace béant pour un lien insondable ?

16. Voir à ce sujet : Serge TISSERON, *Psychanalyse de l'image – De l'Imago aux images virtuelles*, Paris, Dunod, 1995.

Si les bras maternels ne le soutiennent pas avec suffisamment de présence et de chaleur, la vue prendra le dessus sur le toucher. Et plus tard, la photographie n'offrirait-elle pas la répétition de cette découverte, de ce mystère ? Par la discordance, le décalage entre l'image photographique et la réalité, elle offrirait une ouverture à la perception de la matérialité de la vision. La photographie surgirait là où un défaut d'émotion aurait laissé un vide dans l'imaginaire : faute de percevoir une épaisseur émotionnelle au lien entre l'image et l'être, le photographe aurait cherché à explorer le mécanisme physiologique de la vision. Et ce questionnement, médiatisé et métaphorisé par les multiples aspects techniques de la photographie aurait permis de réintroduire du sentiment.

Ainsi, les préoccupations techniques du photographe seraient une métaphore agie des mécanismes de la vision, qui lui permet de réintroduire l'émotion à l'aide d'un support matériel extérieur. Il suffit d'écouter les photographes parler du travail en chambre noire pour y penser : le vocabulaire balance entre le matérialisme le plus aride et la corporéité érotisée. Il est question du grain d'un tirage, comme on parle du grain d'une peau, de chaleur ou de froideur, de tactile et de sensible. La photo devient alors la métaphore du corps et de la peau.

Face à cette difficulté à se reconnaître une existence enracinée dans le réel, la photographie apparaît comme une tentative pour produire de la sensation là où elle a cruellement manqué. En questionnant les mécanismes de la vision, en surprenant l'oeil, en arrachant l'image au monde immatériel pour en faire un déclencheur d'émotions, elle devient le lieu de nouage du langage et du corps avec l'image. Par cette rencontre impossible, la photo devient l'espace où peut s'inscrire le fantasme. Faute de pouvoir le connaître directement (il suffit de penser à la formule $\diamond a$), la photographie, que ce soit dans son processus ou dans l'image produite enregistre la trace du fantasme.

La photographie, c'est le portrait du territoire où se cache le fantasme. Ce l'est avec une acuité d'autant plus particulière, que le cadrage photographique porte en lui une exclusion fondamentale. Quel que soit le dispositif utilisé, il est impossible de photographier le point exact où se situe l'objectif de l'appareil. Le (114)photographe ne peut photographier le lieu d'où il regarde, c'est-à-dire le lieu où il existe. Il est tentant de rapprocher ce constat de la notion de point hors ligne défini par Lacan¹⁷, et qui constitue l'objet petit a cause du désir : le désir se soutient d'un objet imaginaire qui est hors d'atteinte, condition nécessaire pour son existence. Un point échappe au sujet, et détermine

17. Joël DOR, *Introduction à la lecture de Lacan*, Paris, Editions Denoël, 1992, vol. 2, p. 215.

sa façon de désirer. De même, la photographie porte en elle cette exclusion : elle n'est possible que dans la mesure où un point est imphotographiable. Faire une photo, c'est accepter de ne pas tout saisir, de tourner autour du point d'émergence du désir. L'acte photographique questionne dès lors sans cesse la manière dont le photographe désire... ce qui est la meilleure façon sans doute de tirer le portrait - non pas de ce qui serait devant l'objectif - mais bien de celui qui est derrière.

Voilà donc le photographe à l'instant où il déclenche l'obturateur de son appareil. La lumière se répand sur le film, l'arrache à l'obscurité tranquille, inscrit la scène telle qu'elle est à cet instant. L'impression argentique est la trace d'une découpe dans le temps. Le photographe peut croire avoir saisi une portion de temps, il n'a enregistré que son absence. L'image est figée, arrêtée, et le temps continue inexorablement. Quand il verra la photo, le photographe sera dans un autre temps, à un autre moment, et le temps continuera à s'écouler pendant qu'il scrutera la photo. Celle-ci aura peut-être une apparence étrange, parce qu'elle a enregistré ce que l'oeil ne voit pas : une scène dont le temps est exclu, une image hors vie. La photo est une trace d'un instant passé : c'est le « ça a été » de Roland Barthes. Mais le temps qu'elle montre avec le plus d'acuité, c'est le temps qui sépare l'instant du déclic de l'instant où la photo est vue. L'image photographique peut sembler figée pour l'éternité, le photographe a vieilli entre-temps. Pour lui, le temps continue inexorablement, et ses tentatives pour le saisir ne sont que de vaines confrontations. Si le photographe ose affronter ce drame, savoir que chaque moment est irremplaçable et irrémédiablement perdu, alors il pourra vivre avec acuité, vivre jusqu'au bout de la sensation de vivre. Et cela fait de chaque image le témoin des failles de notre mémoire. Non seulement il a été impossible de tout voir à l'instant de la prise de vue, mais la photographie nous montre ce que nous avons oublié. En ce sens, les photos les plus révélatrices sont celles qui montrent des lieux familiers : elles ont enregistré ce que nous serions incapables de reconstituer de mémoire, parce qu'inscrit dans les habitudes de notre regard. La photo est le témoin de ce que nous ne voyons plus, dévoile (115) l'élaboration du banal. Elle représente le monde qui contient notre personne, ce qui a constitué la familiarité inscrite dans notre corps, et qui ne peut se révéler que si le photographe accepte de regarder.

La photo montrée

Une photo, c'est, par essence, toujours une trace : trace d'un regard, trace d'un instant passé, capture d'un mouvement, témoignage d'une émotion, marque de la présence du photographe. Une trace devenue

objet réel, inscrite dans les grains d'argent à la surface d'un morceau de papier. Ce double statut - à la fois image et objet - contribue à l'effet d'étrangeté et à la puissance d'évocation de la photo : elle fait osciller notre regard, qui hésite entre l'objet de papier, à portée de main, ici entre nos doigts, et l'image, là-bas, ailleurs, dans un autre temps.

Une photo est un trébuchet pour l'oeil, une surprise pour la mémoire, une question pour nos perceptions. Dès lors, si l'acte de prendre une photo est complexe, celui de montrer une image est une aventure aléatoire et surprenante.

Montrer une photo, c'est aller à la rencontre du désir du spectateur. Si le photographe est resté solitaire au moment de la prise de vue, s'il a connu des jouissances secrètes dans les ténèbres de la chambre noire, il doit, en montrant la photo, se dévoiler et confronter son propre désir au désir de l'autre.

Prendre une photo, c'est notamment se situer par rapport au monde ; la montrer, c'est aller à la rencontre de ce semblable qui est autre, c'est dévoiler son propre désir pour l'exposer à un désir autre.

Présenter des photos, c'est d'abord renoncer à en montrer. L'écriture photographique passe par une sélection impitoyable et le rejet de la majorité des images capturées. L'oeuvre photographique ne se constitue qu'au prix de ces renoncements. Il faut s'extraire de l'instant magique et définitivement perdu de la prise de vue, accepter de voir s'éloigner les émotions et le saisissement. Il faut à nouveau quitter le passé, mettre le souvenir à la place du souvenir, et s'enraciner dans le présent : être en train de regarder les contacts et les premières épreuves en ne voyant que les contacts et les épreuves¹⁸.

(116)Sélectionner les photos, c'est reconnaître que la vie se vit au présent, que le temps passe sans nous attendre, que le monde nous échappe. Sélectionner les photos, c'est accepter le dérisoire de ces petites images, et la fragilité de l'existence. Et c'est aussi savoir que ces images fragiles et dérisoires sont des pièges à désir, par tous les manques qu'elles portent en elles.

Ainsi, le photographe regarde une scène avec toute l'acuité dont il est capable : son oeil saisit les détails habituellement ignorés, évalue l'agencement des formes et des lumières, tandis que l'esprit et le corps se laissent emporter par des impressions qui mêlent présent et passé. Le vertige n'est pas loin, et la multiplicité des sensations pourrait induire

18. Ceci peut évoquer la dialectique de l'avoir et l'être (renoncer à *être* plongé dans une expérience quasi-extatique et arriver à reconnaître que l'on *a* entre les mains de petits objets, des traces inscrites sur des bouts de papier), et la traversée de l'Oedipe avec l'accès à la castration.

une impression de morcellement. Il s'agit de regarder avec fragilité, en laissant le monde agir sur l'être avec le minimum de médiation : c'est-à-dire s'exposer au réel qui forcément se dérobe. En quelque sorte, le photographe tente de retrouver ce qu'il a perdu avec son entrée dans le symbolique, aux alentours du stade du miroir, lorsque la découverte de sa propre image lui a, entre autres, signifié que le réel était hors d'atteinte, que l'image ne contiendrait jamais tout. A cet instant où le reflet permettait de découvrir un corps unifié par l'image, mais encore morcelé dans les sensations, l'image révélait la marque du manque, cet au-delà du symbolique et de l'imaginaire qui resterait irrémédiablement hors de portée, cette trace définitivement exclue du langage.

Et c'est peut-être aussi cela que le photographe cherche désespérément en braquant son appareil sur le monde : ce quelque chose en plus qui s'est dérobé le jour où il s'est reconnu dans le miroir. Deuil impossible et banal, où l'inscription de soi dans l'ordre du symbolique signe à jamais l'inaccessibilité du réel et l'impossible appropriation de cet objet a, cause du désir.

Alors pourquoi s'évertuer encore et encore à saisir l'insaisissable, à représenter l'irreprésentable ? La reconnaissance de soi dans le miroir suppose la médiation par la présence de la mère, qui apporte le soutien de son corps et de sa voix. C'est sa présence en tant qu'être parlant et désirant - c'est-à-dire non tout-puissant, et reconnaissant à travers son manque la place symbolique du phallus comme point directeur de son désir - qui permet à l'enfant de se reconnaître. L'image dans le miroir est le signe de l'impossibilité de tout être, au (117)même titre qu'elle permet de se reconnaître : pour affronter cette perte, il faut que l'inscription de l'identité ait la force de conviction des sensations, que la présence incarnée de la mère donne de la consistance à cette inscription. On peut supposer que si la présence de la mère manque de corps, au propre comme au figuré, l'enfant reste pris d'un vertige : il se reconnaît unifié par l'image dans le miroir, entend son nom qui le désigne et l'inscrit dans le registre symbolique, se fait une image de lui qui anticipe l'unification des sensations morcelées de son corps et en même temps lui ouvre les portes de l'imaginaire, mais il subsiste un déséquilibre face au réel qui se soustrait, qui lui échappe définitivement.

C'est peut-être quelque chose de cette expérience que le photographe tente encore et encore de répéter. Il a entre les mains un instrument magique à produire des images, et elles ne manqueront pas de susciter des commentaires admiratifs et dupes : « On croirait y être »... parce qu'on n'y était pas. « On pourrait le toucher »... parce qu'il est irrémédiablement absent. Ainsi la photo peut devenir le portrait répété de la dérobade du réel, un deuil interminable et sans issue, qui

confirme sans cesse l'impuissance du photographe en lui offrant des jouissances partielles et futiles....

Le photographe dans ce combat dérisoire s'expose à la perte de son intégrité, à retrouver finalement la trace de son impuissance face au miroir, de ce corps morcelé par des sensations éparses.

Dès lors, il n'est guère surprenant qu'il se trouve des moyens de défense, ou qu'il réactualise ce que le stade du miroir lui a fait découvrir en constituant notamment le moi idéal, et en masquant la trace de l'objet a. La lecture des photographies - qui sont finalement les objets qui présentent à un spectateur anonyme (et donc incarnant le corps social) le fruit du regard d'un photographe permet d'identifier l'accent mis sur l'une ou l'autre des composantes du schéma optique de Lacan¹⁹. Après tout, le fait de réaliser un tirage photographique et de le montrer est une façon d'aller à la rencontre de l'autre, avec ce que l'on imagine de son désir. Cette expérience prend valeur de répétition de ce qui s'est constitué au moment du stade du miroir, lorsque le petit humain s'est vu tel qu'il se supposait être désiré par sa mère.

Les différents éléments du schéma optique peuvent offrir des clés de lecture (118) à l'histoire de la photographie, et des genres qui la constituent, comme si celle-ci répétait l'histoire de la constitution du psychisme - un peu de la même manière que l'embryogenèse apparaît comme la métaphore de la phyllogenèse.

Les toutes premières images, dès leur divulgation en 1839, ont surpris par leur ressemblance avec le monde. Les daguerréotypes sont compris comme le fruit d'une nouvelle technique, qui fait appel à la rigueur de la science pour construire une représentation du monde. Ils produisent une illusion d'objectivité, qui élide la personne du photographe. Ces images ne sont pas portées par le corps palpitant d'émotion d'un être humain : elles semblent résulter directement d'une fonction paternelle qui se confondrait avec un maître exigeant. Tout se passe comme si dans le schéma optique, le miroir plan représentant le lieu de l'Autre n'était pas reconnu et se voyait ignoré dans la constitution du sujet : d'un côté la représentation du réel paraît immédiate et constituer une vérité absolue, d'un autre le sujet semble écrasé par une tyrannie du Moi Idéal qui ne tolère aucune défaillance, parce qu'elle entretient l'illusion d'échapper à la castration. Et la photographie semble alors promettre toutes les vérités : elle servira aussi bien l'astronomie que l'archéologie ou les sciences naturelles, conférant enfin au regard l'absolu qui lui manquait. Pourtant, ces illusions de toute-puissance ne font que dévoiler les limites de la condition humaine,

19. Jacques LACAN, *Écrits*, Editions du Seuil, 1966, pp. 672 et suivantes.

et l'inévitable subjectivité qui en découle. Les spectateurs étonnés s'arrêtent aux détails, isolent les éléments constitutifs de la banalité dans ce qu'ils ont à la fois de familier et d'étrange. Ils notent une fissure dans un mur, comme l'on remarque pour la première fois une ride sur un visage. La photo, par sa valeur unifiante, semble amener à la conscience la multiplicité disparate des objets qui constituent l'univers, sans établir de préférence, sans isoler un choix : en apparaissant comme une trace, dont la constitution à travers les règles de l'optique atteste l'appartenance à un monde rendu intelligible par les processus de symbolisation, elle dévoile l'hétérogénéité, l'obligation d'être en position d'observateur, la nécessité de renoncer à tout saisir comme prix à payer pour identifier un sens. De la même manière, dans le schéma optique, les fleurs ne peuvent être perçues dans le vase que pour un observateur situé en un point déterminé, et plongeant son regard dans le reflet offert par le miroir plan. Les fleurs réelles ne sont finalement que des objets disparates : elles ne prennent de sens que lorsque le désir leur assigne une place dans le registre de l'Autre. Ainsi, les premiers daguerréotypes permettent de constituer un nouveau regard, tout en amenant à la conscience ce qui est d'habitude neutralisé dans le banal.

(119) Les premières expériences photographiques oscillent entre le risque de morcellement du regard et l'espoir de saisir ce qui échappe à l'oeil, de constituer des images qui s'approprieraient tous les éléments du monde. Mais en montrant les défaillances de nos perceptions et en révélant l'étendue de ce qui nous échappe, la photographie amène la nécessité de renforcer son inscription dans l'ordre social pour se constituer une identité propre, pour éviter de devenir elle-même un objet perdu dans l'indifférenciation des techniques, en quelque sorte pour s'assurer d'être pointée par le désir. Dès lors elle tente de se conformer à l'attente supposée des spectateurs en rejoignant l'esthétique de la peinture : ce qui domine alors est de l'ordre de l'idéal du moi.

Peu à peu, à partir du début du vingtième siècle, le photographe introduit la subjectivité d'un regard personnel. Il ne compte plus sur le pittoresque du monde extérieur pour donner une valeur à ses photos, mais il leur reconnaît une beauté particulière, qui ne se constitue que dans l'image photographique par l'agencement des formes et des lumières. Elle n'est plus tout à fait une fenêtre sur le monde, mais devient la trace du regard du photographe : c'est-à-dire que lui-même se montre, tel qu'il se voit à travers son moi idéal, et tel qu'il peut se croire susceptible d'être désiré.

La photographie aurait pu en rester là et être une image de plus. Mais quelque chose de nouveau se passe depuis le début des années 1980, à un moment où l'on aurait pu croire que toutes les images avaient

déjà été faites, que tout avait été montré, que le virtuel allait permettre de s'affranchir du réel et du corps.

Voici qu'apparaissent des photos qui semblent ne plus rien montrer... Des photos qui présentent l'anodin le plus anodin, la banalité du banal, le quelconque et le dérisoire. Des objets familiers sans rien de remarquable... et l'absence de remarquable dérange. Des gens ordinaires dans une rue... et ce qui se passe de curieux est que rien ne se passe. Les restes d'un repas ou un appartement en désordre. Il n'y a rien à voir, et l'on circulerait bien...

Mais voilà, ces photos interpellent, dérangent, aspirent, mettent mal à l'aise, surprennent.

La surprise est sans doute aussi grande que celle des observateurs découvrant les premiers daguerréotypes en 1839. Il y a quelque chose de totalement neuf à voir. Et pourtant cette chose fait directement référence à la banalité du (120)monde. Ces images ne sont pas simplement des images.

L'oeil les regarde, et dérape. Il ne sait pas à quoi s'accrocher... mais il est accroché. La photo est quelconque, mais elle frappe. Déséquilibré, le spectateur ne sait plus où trouver le corps du photographe et sent son propre corps interpellé, agressé, questionné.

Ces images n'offrent aucun indice direct du désir du photographe : bien sûr, elles n'auraient pas existé sans qu'un désir ne pousse à leur création, mais voilà, il semble n'avoir laissé aucune trace dans l'image. De ce fait, l'image suscite un sentiment d'inquiétante étrangeté, comme si à tout instant risquait de surgir d'un lieu indéterminé la manifestation de l'objet a. L'image semble menacée, et donc menaçante : à tout instant elle risque de s'effondrer pour ne plus apparaître que comme du réel même. La métaphore semble sur le point de disparaître pour révéler la nature horrifiante de l'objet même qui cause le désir. En fait tout se passe comme si le photographe, en refusant de dévoiler son désir, allait amener le spectateur à prendre brutalement conscience de son propre fantasme. La photo, en se refusant à représenter le désir de son auteur risque de dévoiler la singularité du fantasme du spectateur... On pourrait y voir une métaphore de l'analyse même, de ce silence du psychanalyste qui paraît cause du désir de parole pour l'analysant, et qui finira par lui révéler le secret de son rapport à l'objet²⁰. Mais ici, point de médiation du langage, et donc le risque d'une violence

20. Si l'on fait référence au développement du schéma optique, il y a ici un parallèle avec le basculement du miroir comme métaphore de l'analyse : en inclinant le miroir représentant le lieu de l'Autre, le processus analytique écarte les représentations du moi idéal et dévoile le fantasme.

insoutenable.

Ces photos ne sont plus des images. Elles sont du réel. Elles sont présentes par la matière photographique, le dispositif, le point de vue à l'état brut. Elles ne renvoient à aucune image. Elles sont des objets, des objets jamais vus. Elles portent en elles la transposition directe du réel du corps du photographe. Parfois elles en deviennent insupportables : ce corps est pris dans sa jouissance et semble convier le nôtre à des agapes dionysiaques ou à des festins morbides.

Ces photos ne montrent pas du banal, elles se montrent dans leur matière photographique. En abolissant un siècle et demi on pourrait y rencontrer Niépce manipulant avec délectation les substances poisseuses, sombres ou puantes dans son laboratoire, ou deviner le rire sardonique de Bayard en train d'imaginer les **(121)**réactions à son portrait en noyé.

Elles rejoignent l'expérience des inventeurs de la photographie en l'inversant. Elles abolissent le statut de l'image pour révéler le corps de l'objet, là où les inventeurs partaient de la matière pour créer une image qu'ils n'avaient jamais vue. Elles questionnent le fantasme du spectateur, alors que la trajectoire de Niépce, Talbot ou Bayard nous montre un fantasme à l'oeuvre. Les pionniers étaient à la recherche d'une image qu'ils n'avaient pas. Leur travail créait des objets nouveaux qui ne pouvaient pas être directement repris dans les réseaux des images préexistantes : en avançant dans le réel, ils créaient de l'imaginaire, et quelque part sur la frange de celui-ci, là où le discours était en équilibre instable entre le familier et la nouveauté, se dévoilait quelque chose du fantasme. Et aujourd'hui, certaines images nous sautent à l'oeil sans laisser la chance au langage de les récupérer : elles se montrent dans l'obscénité de leur matière.

Ces photos surgissent à nous, et nous n'avons pas de mots préconçus pour en parler.

Elles sont là. Simplement.

Du réel.

Du réel, qui comme toujours fait trébucher. Du réel qui ne nous apparaît comme réel qu'une fraction de seconde, juste dans cet instant où il n'est pas encore happé par les chaînes de signifiants et d'images. Du réel, insaisissable, forcément. Du réel, juste au bord du symbolique et de l'imaginaire. Du réel qui nous cueille comme un nourrisson sur le point de constituer ses premières représentations.

L'émerveillement de l'instant de la prise de vue a disparu. Il est remplacé par la sidération de ce moment où, le spectateur est surpris par

une photographie tout à fait inattendue par sa banalité. Il y a juste le choc, le déséquilibre quand un réel nouveau appelle la constitution d'imaginaire et de symbolique.

Le corps du photographe s'est réfugié dans les coulisses, et il rit encore...

Seul reste le corps du spectateur, ébranlé, questionné dans ses perceptions, interpellé dans le réel de sa vision, de ses sensations...

Et il n'y a plus qu'à vivre.

La photo n'est alors plus seulement un certificat de présence, comme (123)l'écrivait Roland Barthes.

Elle devient un certificat d'existence.



Bibliographie

- Roland Barthes, *La chambre claire*, Editions Gallimard, 1980
- Gail Buckland, *Fox Talbot and the invention of photography*, Boston, David R. Godine publisher, 1980
- Les Multiples inventions de la photographie*, ouvrage collectif, édité par la Mission du Patrimoine photographique, 1988
- Jonathan Crary, *L'art de l'observateur*, Editions Jacqueline Chambon, 1990
- François Dagognet, *Des détritrus, des déchets, de l'abject*, collection Les empêcheurs de penser en rond, Edition Synthélabo, 1997
- Daniel Desmedt, « La photographie à corps perdu », in *Le corps et l'écriture*, Claude Jamart et Vanni Della Giustina, Editions L'Harmattan, 1999
- Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, Editions Denoël, 1992
- Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Editions Labor, 1983.
- Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Editions Adam Biro Bordas, 1994
- Jean-Claude Gautrand et Michel Frizot, *Hippolyte Bayard Naissance de l'image photographique*, Editions Trois Cailloux, 1986
- Carl Havelange, *De l'oeil et du monde – Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Editions Fayard, 1998.
- Paul Jay, *Niépce Genèse d'une invention*, Chalon-sur-Saone, édité par la Société des Amis du Musée Nicéphore Niépce, 1988
- Rosalind Krauss, *Le photographique Pour une théorie des écarts*, Editions Macula, 1990
- Jacques Lacan, *Ecrits*, Editions du Seuil, 1966
- Jean-Louis Marignier, *Niépce L'invention de la photographie*, Editions Belin, 1999
- André Rouillé, *La photographie en France Textes et controverses : une anthologie 1816 1871*, Editions Macula, 1989.
- Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image – De l'imago aux images virtuelles*, éditions Dunod, 1995.
- Stéphane Thibierge, *L'image et le double – La fonction spéculaire en pathologie*, éditions Erès, 1999.