

Horizons philosophiques

Liminaire : L'amodernité de la photographie?

Jean Lauzon

L'amodernité de la photographie?
Volume 11, Number 1, automne 2000

URI: id.erudit.org/iderudit/802945ar
<https://doi.org/10.7202/802945ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN 1181-9227 (print)
1920-2954 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lauzon, J. (2000). Liminaire : L'amodernité de la photographie?
Horizons philosophiques, 11(1), I–V. <https://doi.org/10.7202/802945ar>

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

Liminaire

L'amodernité de la photographie?

N'est-il pas fréquent qu'avec des images l'on fabrique des mots, et que des mots surgissent des images? C'est le propos de ce numéro consacré en partie à l'hypothèse de la possible amodernité de la photographie, où l'on traite de questions que nous vous invitons à débattre au fil du temps qui ne cesse de se dérouler, comme s'il était atteint d'inertie...

La photographie, plutôt que de changer le rapport que nous entretenons avec les images, (Benjamin, 1931; Barthes, 1964; Dubois, 1983; Shaeffer, 1987), ce qui semble être une position théorique récurrente, aurait ressuscité d'anciens schémas cognitifs voulant que l'homme entretienne un rapport d'engagement et de liaison avec l'univers. En ce sens, la photographie irait à l'encontre d'une certaine idée de la modernité : elle serait «amoderne».

Si on cherche à la définir, malgré le risque inhérent aux définitions trop rapides, et considérant aussi la complexité d'un concept aux accents flous, la modernité occidentale serait marquée par un long processus de désengagement et de déliaison avec le monde, s'effectuant à l'intérieur de stratégies visant à l'autonomisation toujours grandissante des individus, de leurs institutions ainsi que de leurs véhicules symboliques d'expression. Considérant par ailleurs que la photographie implique une hétéronomie, que l'on traduit par une nécessaire inscription référentielle de type indiciaire, ce qui n'exclut pas un écart tout aussi principal sans lequel l'objet-photo n'existerait tout simplement pas, le signe photographique ne saurait être qualifié de moderne. Connexion et écart, transparence-*cum*-opacité : voilà qui caractériseraient l'essentiel d'une pragmatique du signe photographique.

Revisitant les réflexions de Nicéphore le Patriarche sur l'icône, élaborées durant la seconde crise iconoclaste, s'appuyant notamment sur la notion d'image naturelle (*achiropoiète*) pour traiter «économiquement» l'image artificielle (faite de main d'homme), on ne saurait pertinemment prétendre que la problématique relative à la participation d'un modèle, d'un prototype ou d'un référent au signe iconique, soit nouvelle. La photographie prendrait en quelque sorte le relais du mystère de l'Incarnation. Elle en serait l'aboutissement sans

doute techniquement moderne, mais sans plus quant à la présumée modernité du fonctionnement imaginal qu'elle sous-entend.

En aucun autre cas, ce leitmotiv caractéristique de la modernité reconnaissant explicitement la non-nécessité d'un lien avec l'univers ou le monde, dans un processus de déliaison de plus en plus grandissant, où toute liaison éventuelle s'effectue par la médiation d'un choix éventuel (contingence) et non plus par quelque impératif transcendantal (constitutif), ne saurait s'appliquer au signe photographique considéré en soi.

La photographie, écrivait Jean-Claude Lemagny (1986), est désormais la seule à entretenir la présence du réel. Cette présence, à travers une absence nécessaire, l'écart du signe en rapport avec son référent, semble être à la base des propositions iconophiles. N'y aurait-il pas lieu, alors, de revisiter ces propositions théoriques et non seulement d'entretenir la présence en quelque sorte matérielle du réel, mais aussi la présence du temps, tout aussi réel, à travers cette pensée iconophile qui nous foudroie par son éblouissante modernité, à quelque douze siècles de distance...

Voilà donc en quels termes nous avons fait appel à quelques collaborateurs à qui nous avons proposé de discuter notre hypothèse : peut-on raisonnablement penser que la photographie traîne en son sillage quelque archaïsme iconocratique et que, de ce fait, elle soit résolument amoderne?

Les textes reçus traitent, manifestement ou sous un mode plutôt latent, mais non moins effectif, la problématique de la transparence et/ou de l'opacité du signe photographique, posant ainsi la question de sa présumée modernité. Plutôt que d'opposer ces caractères, c'est en tentant de les réunir que du sens photographique prendra forme. On sortira ainsi de l'impasse qu'entraîne le sempiternel choix, basé sur la règle du tiers-exclu, entre le représenté et sa représentation. Au sujet de la récente exposition de Sebastiao Salgado, à la maison européenne de la Photographie, on a vu écrit : « (...) une photographie magnifique ou une tragédie insoutenable? ». Plutôt que de choisir, il apparaît nécessaire d'allier cette tragédie avec ses accents magnifiés, et ainsi découvrir le sublime proprement photographique.

Ainsi, **Annie Leclerc** a vu l'exposition de Salgado à Paris, et en est ressortie troublée. Dans un texte aux allures barthésiennes, elle nous convie à l'appréciation d'une photographie qui va bien au-delà du visible, qui dispose « à penser au-delà de moi », écrit-elle. « Ce qui

complique le regard, c'est qu'on sait ce qu'il y a derrière tout cela.» De ce savoir et de la perception des photographies, de l'écart, ou du rapprochement, entre ce que l'on voit et ce que l'on sait, la photographie s'installe et nous dépasse.

Marie-José Mondzain nous rappelle que l'image est née «avec le récit de l'incarnation et de la passion dans les mains de ceux qui en firent un enjeu de pouvoir». Elle souligne que la question de la vérité n'est pas le problème de l'image. Plutôt lieu de mouvance, sans réelle substance puisqu'elle est toujours la figure d'une invisibilité, l'image appelle «la construction du regard». Face à elle, c'est «le problème du jugement» qui est sollicité. Mondzain interroge en ces termes le rôle des nouvelles technologies de l'image en regard de la démocratie, qu'elle présente comme «culture du désaccord et de la recherche d'un accord», l'image ayant «un rôle constitutif dans la construction de ce dispositif du tiers inclus».

L'alchimie date de la plus haute antiquité. On peut en retrouver des traces chez les forgerons du néolithique. Fille de l'alchimie, ainsi que le démontre **Jean Lauzon**, la photographie emprunte donc son *modus operandi* à une époque bien antérieure à ce que l'on appelle l'ère moderne. En 1761, avant son apparition officielle de 1839, l'alchimiste Tiphaigne de La Roche en fait une description précise. L'auteur montre que les matériaux traditionnels utilisés dans la recherche alchimique sont les mêmes que ceux que la photographie privilégie. La quête de l'immortalité est au cœur des deux pratiques, dont la filiation est ici clairement illustrée.

Wittengstein et la photographie; pourquoi pas? Dans un texte présenté comme programme de recherche, **Roch Duval** considère l'hypothèse que la photographie, précisément les images composites de Francis Galton, aient pu servir de catalyseur, voire de modèle, à l'auteur des *Investigations philosophiques* pour l'élaboration de son concept de «jeux de langage». Interrogeant à son tour l'idée de modernité, Wittengstein se disant «très moderne», l'auteur l'estimant plutôt conservateur, on nous livre ici l'analyse d'une photographie où figurent le philosophe du *Tractatus* et «son éventuel dauphin : Georg Henrik von Wright». On y entend bien que de l'opacité du plan d'expression photographique poind aisément la transparence d'une certaine réalité historique.

C'est sous le genre essai libre davantage que sous la forme d'un article spécialisé que **Jean-Philippe Bourdeau** nous invite à

considérer le «rapport d'espace, d'absence et présence (qui) s'immisce à l'intérieur de l'image», pour se transférer ensuite «à la perception du spectateur». De cette dialectique dans la réception se travaille le sens de l'image, où s'affrontent la surface et la profondeur, où moult oscillations font vaciller la perception tout azimuts et où l'on joue du cadre, comme on joue du coude, comme seule la photographie sait le faire.

Dans *Baretti voyageur*, bien qu'il n'y soit pas proprement question de photographie, **Christian Talin** nous fait voyager, on l'aura deviné, et l'idée du reportage photographique y traîne en filigrane. Perception et imagination sont les outils du voyageur en quête du partage de «la densité du réel». Tiraillé entre les principes de la science et de l'esthétique, Baretti saisit le donné à travers sa sensibilité et cherche ainsi à se placer en correspondance avec son lecteur. Au-delà de la stricte observation siège la place du jugement, composé d'un amalgame de percepts, de concepts et aussi, d'affects, indissociables les uns des autres. Là aussi c'est d'une logique du tiers inclus dont il est question.

Quant à *L'idée du paysage dans les catégories esthétiques*, **Raffaele Milani** considère aussi le jugement comme pouvant caractériser l'histoire de la perception esthétique, ainsi que le langage qui en serait le corollaire. On insiste ici sur les «relations entre le monde des formes naturelles et l'imagination de l'homme» à titre de «trame» dialectique. Encore ici est-il question de relation, ou, en d'autres mots : d'images, à travers un texte qui relate l'histoire du goût pour le genre «paysage» et qui questionne la possibilité même de l'authenticité d'une perception esthétique du paysage en regard de la nature.

L'oscillation est aussi au cœur de la problématique soulevée par **Guy Rocher**. Non point cette fois entre un représentant et son représenté, mais en termes de fragmentation et de mondialisation, en regard de la culture. Oscillation donc entre «des tentatives de domination culturelle et des propensions à la particularisation de la culture». L'auteur rejoint ici notre problématique première relative à la modernité qui, en des termes analogues, interroge le rapport entre le tout et ses parties, en termes de liaison ou de déliaison, d'engagement ou de désengagement, d'individualités libres et responsables ou d'hégémonie autocratique.

Entre philosopher et présenter l'histoire de la philosophie aux étudiants, entre l'ancien et le nouveau, justement, est-il possible de trouver un juste milieu? C'est la question posée par **Marie-Georges**

Bélangier qui estime que l'on ne doit pas «choisir entre enseigner aux élèves la philosophie et leur apprendre à philosopher». «Une bonne formation, estime-elle, soit reposer sur les deux éléments». Privilégiant ainsi une logique du tiers inclus, on indique ici une propension à réunir ce qui peut d'emblée paraître s'opposer. On rejoint ici un aspect de la problématique de la transparence et de l'opacité, celle-ci de nos propres réflexions et celle-là de l'histoire.

Dans les notes de lecture et comptes rendus, il est aussi question de modernité, par exemple d'une «mélancolie proprement moderne, qui s'éprouve d'abord comme perte du rapport immédiat à l'immédiateté, à la réalité, bref, à l'existence», soit notre hypothèse de départ. Il est question aussi du jugement esthétique, du corps qui juge. Si le modèle ancien de la communication, comme l'écrit Marie-José Mondzain, pouvait se dire «*Hoc est corpus*» pour devenir par la suite «*Hoc est imago*», on pourrait encore, sous un mode davantage contemporain, le traduire ainsi : «*Imago est corpus*»!

Jean Lauzon
Responsable
de la présente thématique éditoriale