

## La photographie et la sensibilité de notre époque

Alain Desvergnès

Volume 23, Number 91, Summer 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54826ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Desvergnès, A. (1978). La photographie et la sensibilité de notre époque. *Vie des arts*, 23(91), 60–62.

# LA PHOTOGRAPHIE ET LA SENSIBILITÉ DE NOTRE ÉPOQUE

Alain Desvergues



La photographie si précieuse pour l'identité judiciaire n'a pas d'identité; la photographie indispensable aux passeports n'a pas de territoire. Servant à tout et à tous, famille, médecine, science, presse, documentation, publicité, pornographie, fixant tout et à tout le temps, elle semble être restée ambulante, sur les traces de l'humble Eugène Atget et de sa recherche du temps retrouvé dans les rues de Paris, au début du siècle, écrivant simplement sur la porte de son studio: «Documents pour artistes». Doit-elle alors sa place grandissante dans la vie et sur les cimaises d'aujourd'hui à ses débuts ancillaires et à son passé d'attraction foraine? Tout le monde sait, depuis Jean Genet, à quel point celles qu'on appelait très curieusement «les bonnes» peuvent avoir des gestes étonnants quand elles rendent leurs tabliers et jettent leurs bonnets par-dessus les moulins.

Acceptée et pratiquée depuis plus de cent cinquante ans — qui n'a pas son *kodak* — la photo vient tout juste de commencer, semble-t-il, à sortir du purgatoire où l'avaient reléguée ceux précisément dont le métier consiste à présider au destin du visible: les peintres, les critiques, les professeurs

d'art, les historiens, les directeurs de galeries et les conservateurs de musée. Que s'est-il passé? D'abord, la photo a participé à l'éclosion d'un nouveau langage vernaculaire dans lequel tout le monde se reconnaît puisque tout le monde le pratique, langage qui exprime et cristallise l'ensemble des mythes et des aspirations de l'homme dans ses albums domestiques, sans avoir besoin de se hisser au format supérieur pour avoir une place sur les murs des salons ou ceux des musées. D'autre part, la photo est devenue le centre d'un phénomène social d'une nature particulière où l'épreuve imprimée, issue de l'*objectif* braqué sur les êtres et les choses, renoue avec le rôle ancien du miroir, sa fonction et les gestes qu'il suppose comme formateur de l'intelligence.

«Ouvrez le dictionnaire de notre langue, vous y cherchez vraiment ces expressions de réalisme, de naturalisme, qui ont tout à coup envahi les journaux consacrés aux arts. On sent la nécessité de s'entendre sur les mots, éclaircissement qui a l'inconvénient, pour les critiques, d'abrégier les différents. Les *naturalistes* de l'art désigneront-ils une école qui se propose d'empailler la nature toute

1 et 2. Que recherche l'homme-photographe, grand effeuilleur de portraits et de silhouettes? Le dé clic de l'appareil suspend la vie dans un geste que l'épreuve photographique, quand elle est développée, fait apparaître comme essentiel. A travers la connaissance approximative de ce qu'il peut apercevoir, il pose un geste de vision mais aussi de transformation de ce qui l'entoure. L'appareil-photo sert à poser des questions, ce qui est le propre même de l'intelligence.



3. La photographie jouit, aujourd'hui, d'un prestige grandissant auprès de la jeunesse dans la mesure où elle donne accès à des «fleurs nouvelles, des sensations inexplorées», à un homme moderne qui a conscience d'être inachevé mais qui n'en cherche pas moins à se trouver un visage.

vive, de la rendre comme elle est, sans l'interpréter? Le néologisme sera-t-il ironique ou prendra-t-il une valeur sérieuse? Le temps nous l'apprendra; les travaux des peintres en décideront. A côté du naturalisme, qui semble s'appliquer d'une manière plus directe au détail des choses, voici déjà venir le *réalisme* qui s'étend d'une façon plus complexe à l'ensemble d'un système: reproduire les objets tels que le hasard les donne, au choix, sans arrangement, et faire prévaloir d'une manière absolue



cette maxime, «rien n'est beau que le vrai». Qu'une pareille thèse soit soulevée dénote l'abaissement certain du sentiment du style, un assouplissement des facultés imaginatives et de l'aspiration instinctive à l'idéal. Ces symptômes sont véritables, et, pourtant, ce retour violent à la nature remet dans l'art des principes de vie; nous l'admettons pour sa violence même, préférable à une inestimable tiédeur en ce qu'il appelle les adversaires du réalisme à des efforts également violents qui, peut-être, seront productifs. D'ailleurs, l'abus de la nature est bien moins dangereux que l'excès contraire. Enfin, il faut bien que nous soyons favorables à des révoltes dont l'opinion nous rend complices. Quel est, aux yeux des peintres et des critiques, le premier, le vrai, le grand coupable? Quel est ce révolutionnaire, ce niveleur impitoyable de l'art moderne? C'est l'Héliographie.

Ainsi s'exprimait, il y a plus d'un siècle, le critique Francis Wey, dans le premier numéro d'un journal photographique intitulé *La Lumière* et publié à Paris, en 1851. Il semble que nous assistions aujourd'hui à la fin ou plutôt à l'éclosion d'un débat qui — comme l'image latente dont il est issu

— était resté en quête de développement pendant cent vingt ans, car l'*héliographie* en question n'est autre que le premier nom donné à ce qui allait s'appeler bientôt «photographie» par son inventeur Nicéphore Niepce. C'est parce que ce physicien français de Chalon-sur-Saône (1765-1833) s'intéressait à la lithographie qu'il eut l'idée d'utiliser la vieille chambre noire des renaissances, dans laquelle il mit une plaque enduite de chlorure d'argent, obtenant ainsi les épreuves négatives et inversées mais qu'il ne pouvait pas conserver à la lumière du jour. Vint ensuite Daguerre qui réussit à fixer ces images uniques et positives qu'il appela «daguerrotypes» (1838), puis l'Anglais Henry Fox Talbot qui inventa la photographie moderne en réalisant le premier négatif sur papier dont on pouvait tirer par contact des épreuves positives multiples (le callotype, 1839). Avec le cinéma, qui n'allait pas tarder lui-aussi à voir le jour (1895), la photo avait des origines communes: inventés par des physiciens (Niepce, Talbot, Auguste et Louis Lumière, Edison), ils allaient être pris en main par des amateurs et des organisateurs de spectacle (Daguerre, Méliès) avant de l'être par des industriels (Charles Pathé, les frères Lumière, George Eastman, etc.). La photo allait donc, dès le début, brouiller les pistes habituelles soigneusement balayées jusque-là par les logiciens et par les catégories de la culture bourgeoise d'alors, en étant à la fois une science, un art et une industrie dont elle héritait tour à tour l'intérêt, le charme et les bénéfices.

Cela ne se fit pas sans mal. Devant les cris d'émerveillement poussés par Delacroix, conquis par ce miracle technique, et les cris de rage poussés par Ingres, jaloux de ce rival mécanique redoutable, Charles Baudelaire écrit à la suite du salon de 1859: Cela tombe sous le sens que l'industrie faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie. S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplantée ou corrompue tout à fait... mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, alors malheur à nous.» Les sociologues de l'histoire parleraient certainement de convergence en analysant et en comparant les dates, les données et la nature des rapports entre la photographie et la peinture. Il semble qu'avec l'intuition et l'acharnement, dès 1816, de Nicéphore Niepce et de tous les pionniers qui ont suivi, Talbot, Daguerre, Herschel, Bayard, l'art se soit trouvé dans la situation d'une vieille dame qui, ayant inventé et pratiqué pendant des siècles les cours d'amour, les visites, les salons et l'art de la conversation, se fasse subitement poser le téléphone. N'est-il pas caractéristique, disait Walter Benjamin, que les débats se soient obstinés à considérer l'esthétique de la photographie en tant qu'art, alors qu'on s'est à peine intéressé, par exemple, à la réalité qui fait bien davantage problème, de l'art en tant que photographie. Car, s'il est vrai que la photo s'est vu refuser pendant longtemps le statut officiel de véhicule artistique certifié, c'est à cause de ses atouts de boîte à trucage; mais l'art n'a-t-il pas toujours été plus ou moins une recherche et une utilisation judicieuse de trucs divers, et l'artiste n'a-t-il pas toujours été celui qui savait créer l'illusion? Pour employer la terminologie de Michel Foucault qui nomme «épistème» les caractéristiques de chaque période historique considérée comme un



tout culturel tel un courant sous la surface des mots et des choses qu'ils représentent, l'épistème de l'Europe de la Renaissance était basée sur l'idée de *ressemblance*. Les mots ne sont pas séparés des choses, dit-il, ils sont imprimés dans la nature et le monde est un immense livre qui ne demande qu'à être lu. L'art n'a-t-il pas été depuis cette documentation soignée qui nous apprendait à voir à travers son langage clairement établi par l'entremise de symboles iconiques servant d'intermédiaires et interprété par tous les moyens de reproduction visuels utilisés jusqu'à Nicéphore Niepce?

La culture occidentale voyait ainsi pour nous, en corrigeant la réalité qu'elle codait avant de la représenter dans des œuvres rares et uniques. Ce que la photographie a fait, après trois siècles de représentation ainsi orchestrée, c'est d'une part de pousser au maximum les possibilités de ressemblance et d'imitation en faisant des concepts d'authenticité et de véricité des critères d'excellence et, d'autre part, de déplacer les problèmes de règles et de codes grâce auxquels on est sensé représenter les choses, en les dépassant complètement. Dès lors, l'appareil photo, suspendu au cou de tout le monde, se passe de règles et de grammaire apprises. Il révolutionne car il n'a plus pour mission de corriger la réalité mais de la souligner, de devenir une lucarne illimitée pour voir le monde autrement, par le truchement de son «viseur de Galilée» — nom prédestiné entre mille — permettant ainsi de renouveler à l'infini l'audace et le sens des métaphores. Or, changer de métaphores, c'est changer de manières de dire, de penser, de voir, c'est avoir enfin une chance de se libérer du discours industrialisé et commercialisé qui nous ligote. Gide disait que le phonographe avait débarrassé le roman de ses dialogues artificiels. Depuis que la photographie ne se sent plus obligée de passer pour fille légitime dans la tribu artistique traditionnelle, elle a fortement contribué à débarrasser l'œil de préconceptions paralysantes en aidant à aiguïser et à fixer autrement l'attention que nous portons au monde. Par la photo, certes le passé est enregistré, mais depuis l'avènement des appareils à développement instantané (premier polaroid en 1947) et surtout l'arrivée de sa fille électronique avec l'image vidéoscopique, les lois connues des langages de la représentation n'ont plus cours. Au lieu de réactiver des formes stabilisées, le spectateur est entraîné dans le mouvement des messages-images. De tous les moyens de communication visuelle, c'est la photo qui a tout de suite réussi à s'imposer, moins pour nous restituer le visible dont parlait Paul Klee que pour nous le rendre visible, et cela dans le présent de chaque jour. La photographie jouit aujourd'hui d'une faveur nouvelle auprès de la jeunesse parce qu'elle semble constituer un accès direct à des expériences de vie indispensables, à des «fleurs nouvelles, des parfums inconnus, des sensations inexplorées» pour reprendre les expressions de Flaubert, bref où chacun a le bonheur, à la fois de se sentir inachevé, latent, et de pouvoir à son gré poursuivre son achèvement et laisser sa trace dans l'environnement. On comprend alors facilement comment cet outil versatile a pu paraître si longtemps barbare aux yeux des *nantis de la culture*, ceux qui vibrent seulement aux charmes de la beauté classique, emprisonnés par un héritage et des richesses qu'ils n'ont pas eu à conquérir. L'appareil photo est probablement l'instrument par excellence du décondi-

tionnement, en présentant ses *objectifs* tous azimuts comme autant de miroirs intraitables seuls capables probablement de faire quelque chose pour nos infirmités secrètes.

A moins qu'elle ne raconte quelque aspect spectaculaire, drôlatique ou violent de la vie des hommes — auquel cas elle est acceptée pour sa rareté, voire pour sa prouesse — la photo est souvent considérée comme banale justement parce qu'elle révèle ce qui est en dehors de l'ordre tapageur des choses et de la simplicité du quotidien; c'est pour cela qu'elle est devenue le moyen privilégié de notre temps pour exprimer une sensibilité moderne dominée par l'écologie. La peinture abstraite (séparation du signifiant et du signifié) a commencé à fleurir ou presque en même temps que le matérialisme actif (séparation de l'Église et de l'État, en 1905). Il semble qu'aujourd'hui, dans le sillage du groupe de Princeton, le monde scientifique tende à abandonner ce matérialisme apparemment inébranlable, avec quelque retard sur la jeunesse postexistentialiste. Les résidus non expliqués de nos expériences ont redonné force au mystère. Or, le matérialisme occidental refuse le mystère, à moins qu'il ne le naturalise exotisme. Le matérialisme dialectique soviétique s'intéresse certes à l'inexplicable mais c'est pour débarrasser le terrain de tout ce qui empêcherait une compréhension totale et correcte du monde en éliminant toute trace de merveilleux. Georges Eastman n'en reviendrait pas aujourd'hui de voir que le succès inespéré et sans précédent de sa petite boîte Kodak portable aura finalement contribué à épaissir l'inconnu puisqu'elle sert à le documenter et à en faire reculer sans cesse les limites. Car, le merveilleux est tenace. Son appareil photo en bandoulière, il semble que l'homme moderne réapprenne à se servir de ses moyens physiques sensoriels pour lire le monde et y voir non seulement ce qui est de l'ordre de la représentation connue mais aussi et surtout ce qui participe au désordre de la transmission et qui lui échappe encore.

C'est sur des sensations, des idées et des rêves que se construit une culture. Or, nous avons créé un type de culture lié à un certain mode de connaissance, celle de la chose écrite. Il ne faut pas s'étonner de ce que nous ayons tant de mal aujourd'hui à concevoir une culture qui ne correspondrait pas à un mode d'acquisition connu et qui marche encore. D'où notre gêne, notre surprise ou notre silence stérile devant le langage photographique. De même que Mallarmé entendait donner un son plus pur aux mots de la tribu, de même les Atget, les Sanders, les Harry Calahan, les Robert Frank, les Evergone, les Nam June Paik (vidéo) entendent empiéter sur le domaine de l'impalpable dont parlait Baudelaire avec inquiétude, mais s'ils jouent directement avec l'imaginaire, ce n'est plus en donnant l'initiative aux mots mais directement aux sels d'argent et aux électrons.

Le langage photographique consiste à permettre aux choses et aux êtres de s'imprimer eux-mêmes sur une surface sans vocation de méditation ou de plaisir particulier mais dans un esprit de médiation, de retour à la notion première d'apprentissage. C'est grâce à notre disponibilité permanente à capter nous-mêmes et à recevoir ainsi les empreintes digitales du temps que la photo opère un retour inopiné au réel par l'entremise du magique.

