PHLIT

Revue internationale de Photolittérature n°1

Ut photographia poesis - 2017

La photographie en tant que texte

Bernd Stiegler

Référence électronique:

Bernd Stiegler. « La photographie en tant que texte », *Revue internationale de Photolittérature* n°1 [En ligne], mis en ligne le 11 octobre 2017, consulté le 25 avril 2024. URL : http://phlit.org/press/?articlerevue=la-photographie-en-tant-que-texte

Résumé

Les histoires de la photographie mettent naturellement au premier plan les images ; mais si la photographie n'est pas un texte, l'étude des métaphores liées à l'introduction de la photographie dans les représentations culturelles amène à penser qu'elles ont en partie programmé sa compréhension et ses usages, voire transformé le rapport au réel de nos sociétés. D'où la nécessité de proposer une histoire théorique de la photographie, dans laquelle l'étude des métaphores serait corrélée à celle des images, les deux étant dans un rapport réciproque d'impulsion et de correction. Par-delà l'assimilation de l'histoire de la photographie à celle de l'art, il s'agirait de proposer une histoire alternative, pointant les emplois pragmatiques des images photographiques et la façon dont elles sont devenues les agents de notre histoire.

La photographie en tant que texte

L'expression « La photographie en tant que texte » semble un peu absurde, comme une *contradictio in adjecto.* La bière sans alcool, passe encore, mais la photographie en tant que texte ? Ce serait comme l'histoire du cinéma sans films ou l'histoire de l'art sans images. Pourtant, c'est précisément ce dont il s'agit ici : faire émerger une histoire de la photographie où ce seraient moins les images qui seraient au premier plan, mais plutôt les textes, qui non seulement accompagnent les photographies, mais aussi, parfois, les produisent. Il s'agit de mettre en lumière une dimension de l'histoire de la photographie qui était jusque là restée dans l'ombre et de la prendre au sérieux dans le cadre d'une réflexion sur la culture visuelle propre à la photographie. Je voudrais pour cela me concentrer sur trois formes de jeux dont – certes – seules les deux premières pourraient se passer de photographies. Je nommerai ces trois options *métaphorologie* de la photographie, histoire théorique de la photographie et praxéologie de la photographie.

1. Métaphorologie de la photographie

Comme on le sait, le projet de recherche de la métaphorologie a essentiellement été introduit tant au plan pratique que théorique par Hans Blumenberg. Néanmoins, dans son vaste travail, Blumenberg se réfère à peine aux images matérielles et encore moins à la photographie. De toute manière, la théorie de la métaphore qu'il a spécialement développée dans *Paradigmes pour une Métaphorologie* et *Théorie de la non-conceptualité* n'est pas directement transmissible à la photographie [1]. La transposition au domaine de la photographie nécessite la mise en place d'un autre niveau, dans la mesure où les métaphores trouvent leur objet dans la photographie en tant que rapport au monde. Pour le dire autrement, la photographie est le moyen de ce rapport au monde. Les métaphores se réfèrent à la photographie, qui renvoie à son tour au monde. Peut-être que quelques infimes marqueurs théoriques seront utiles à ce stade. Pour Blumenberg, l'important n'est pas la signification qui pourrait éventuellement se cacher derrière les métaphores, mais le rôle central qu'elles jouent dans l'idée que l'homme se fait de lui-même. Elles sont des modes très spécifiques de la confrontation de l'homme avec la réalité, qui obéissent à d'autres règles que la forme propositionnelle-conceptuelle des sciences. Néanmoins, elles représentent en cela également des conditions de possibilité d'une pensée qui se sert de certaines métaphores – Blumenberg les qualifie de « métaphores absolues » – pour penser une chose qui échappe à la langue conceptuelle. C'est ce qui se cache derrière la théorie de la « non-conceptualité » de Blumenberg. Les métaphores sont des images de la pensée au

meilleur sens du terme. Si je devais décrire mon propre projet *Images de la photographie*, qui remonte déjà à quelques années, de façon plus ambitieuse que je n'ai pu le faire à l'époque (d'un point de vue théorique du moins), je voudrais m'efforcer de positionner plus largement sous le rapport d'une anthropologie culturelle[2] l'histoire de la photographie en tant qu'histoire de la métaphore, plutôt que l'exclure comme l'a fait Blumenberg. Qu'est-ce que cela signifie? Un positionnement de la métaphorologie du point de vue d'une théorie photographique devrait partir de l'observation – et je cite ici l'introduction d'*Images de la photographie* – que « l'histoire de la photographie se caractérise par cela même, qu'elle a enregistré et produit de nombreuses métaphores qui déterminent indifféremment sa théorie et sa pratique ». En d'autres termes, l'histoire de la photographie n'est pas seulement une histoire en images, mais une histoire en images qui s'appuie sur une histoire de la métaphore, qui poursuit son écriture tout en se nourrissant d'elle. Si l'an 1839 voit l'émergence d'un discours sur les photographies, ce discours est à la recherche de caractérisations pour ce nouveau médium et se sert à cette fin de nombreuses métaphores. Ces métaphores caractérisent, à leur tour, la perception ainsi que de possibles tâches et champs d'application de la photographie. La collection *Lumière nouvelle* de Steffen Siegel, qui réunit et présente les textes de 1839, montre l'ampleur et la complexité, mais aussi la redondance de ces images[3]. Ma thèse serait dès lors que ces images photographiques, ces métaphores pour la photographie, déterminent fondamentalement leur programme. Pour comprendre la photographie en tant que phénomène historique-culturel approprié, il faut aussi reconstruire cette histoire de la métaphore.

Au-delà d'une simple reconstruction chronologique, l'histoire de la photographie en tant que métaphorologie s'entend également comme un projet d'anthropologie culturelle. Je cite encore l'introduction, où figurent cette fois les mots d'Edgar Morin : « 'La photographie […] couvre tout le champ anthropologique qui part du souvenir pour aboutir à un fantôme, parce qu'elle réalise la conjonction des qualités à la fois parentes et différentes de l'image mentale, du reflet, des ombres'. Et elle le fait en absorbant et en explicitant des métaphores, dans ses images comme dans ses textes[4] ». De ce fait, une dimension importante de l'histoire de la photographie est sa métaphorologie anthropologique. Celle-ci se caractérise à la fois par un lieu d'intervention et une conséquence théorico-pratique, dans la mesure où ces métaphores à la fois conduisent à des images particulières – soit des photographies –, favorisent certains types d'images, en excluent d'autres, pour rendre possible une pensée en images et en textes sur ces images. Dans une perspective métaphorologique, l'histoire de la photographie émerge comme une forme particulière de la pensée visuelle : de la pensée *des* et de la pensée *en* images. Toutes les deux – c'est à dire la pensée en images (l'on pourrait également parler de la création d'images) et la pensée de ou encore sur les images – se comprennent et se déterminent en outre comme des modes de confrontation de l'homme

avec la réalité au sens du programme de la culture anthropologique de Blumenberg et de l'observation de Morin précédemment citée. Les images ne sont en rien escamotées ici, mais elles sont nécessairement associées à des textes, à des métaphores etc. et doivent être étudiées avec ceux-ci. Elles font partie de « cultures épistémiques », de dispositifs de savoir, de « technologies de l'observateur », pour reprendre trois termes courants.

Et cela m'amène à mon deuxième point. Lorsque nous comprenons l'histoire de la photographie de façon métaphorologique, cela signifie aussi que nous l'intégrons dans un questionnement d'anthropologie culturelle ou, pour employer une formule plus moderne, dans le projet théorique d'une *visual culture*. La question se pose dès lors de savoir quel rôle la photographie joue dans les *visual cultures*, désormais au pluriel, depuis près de deux siècles maintenant. Je cite une troisième et dernière fois l'introduction de mon livre afin de donner une autre tournure à cette argumentation : « La métaphoricité particulière de la photographie est également motivée par le fait que la photographie, depuis ses origines, a été ambivalente de façon précaire. Elle a toujours été envisagée et décrite comme mortification *et* vivification, comme vérité *et* mensonge, comme anéantissement *et* sauvetage. La disponibilité de la photographie à l'égard de métaphores est à la fois le résultat de cette ouverture singulière et une réaction face à elle : la métaphore se sert de cette ouverture tout en la réduisant. Elle possède en cela un visage à double face : d'une part, elle déforme ce qui est montré, en renvoyant à autre chose et en présentant ce qui est représenté comme quelque chose de différent ; d'autre part, elle fait apparaître ce qui autrement serait resté invisible, à savoir le rapport étroit entre la représentation et la tradition, son ancrage dans une histoire ».

Ce qui fait entièrement défaut ici est la dimension d'anthropologie culturelle. La duplicité de la photographie, faudrait-il ajouter à cet endroit, est avec toute sa pointe métaphorique une réflexion sur soi par l'intermédiaire d'images culturelles de sociétés qui tentent de s'inscrire dans leur réalité à travers la photographie et ses images. La photographie est un mode de réflexion qui tente de penser en termes d'images la réalité ou le rapport au réel des sociétés. Par conséquent, il ne suffit pas de constater de quelle manière l'histoire de la photographie est histoire de métaphores ou aboutit à celle-ci, il faut aussi interpréter son travail sur les métaphores comme transformation du rapport au réel des sociétés et comme formes d'articulation de modèles de réalité altérés. En cela, la photographie apparaît comme l'un des médias qui permet de transférer des ambivalences dans les images pour les rendre opérationnelles. Si la photographie au 19e siècle montre en quelque sorte la zone de conflit entre art et science, elle le fait également sous forme d'une satisfaction métaphorologique ou, plus précisément, comme tentative d'exprimer ces ambivalences à travers des métaphores en textes et en images.

Pour ne citer qu'un exemple : Adrien Tournachon, autrement connu sous le nom de Nadar jeune, et Rejlander ne se sont pas contentés de doter d'illustrations photographiques les livres de Duchenne de Boulogne et de Darwin, ils ont également confectionnés des portraits et tenté de développer des formes précoces de photographie artistique. Les deux projets s'efforcent chacun de déterminer la grammaire et l'orthographe d'une « langue des passions ». Ce qui qualifie la métaphore de « langue des émotions » ? Elle n'associe pas seulement culture et nature, contingence et nécessité, mais également science et art – et les photographies représentent l'une de ses formes d'expression médiatiques centrale. Ainsi, les photographies ne se présentent pas comme de simples illustrations de théories, mais comme formes d'une pensée en images ne reposant pas uniquement sur la *deixis*, la désignation, mais qui laisse aussi coexister des champs contradictoires par l'intermédiaire de métaphores.

2. Histoire théorique de la photographie

Cela me conduit à la deuxième option : une histoire théorique de la photographie. Si l'on considère l'histoire et l'histoire théorique de la photographie sous l'angle d'une métaphorologie de culture anthropologique, il faut comprendre le discours sur la photographie au même titre que les théories de la photographie, comme formes d'articulation d'une telle pratique de réflexion sur la réalité. L'histoire théorique n'équivaut pas à la recherche d'une théorie universelle de la photographie, mais signifie davantage la compréhension de théories dans les termes d'une pensée guidée par des métaphores et qui s'articule en théories et en images. La plupart des théories photographiques connues sont directement liées à des formes très spécifiques de production d'image. Les images qui en résultent se sont développées en étroite interaction avec ces théories. Ceci ne doit en aucun cas être compris unilatéralement : on ne peut pas dire qu'il existait certaines théories ayant ensuite conduit à des images prédéterminées et conçues théoriquement, ni, à l'inverse, que les théories peuvent être déduites à partir d'images existantes. Ce rapport est plutôt celui d'une interférence complexe, selon laquelle les deux éléments, théorie et images, fonctionnent respectivement comme émetteurs d'impulsions et mesures de correction. Les métaphores sont ici cruciales, en ce qu'elles disposent d'une double perméabilité face au texte théorique et aux images de la photographie. Elles rendent quelque chose clair et concevable. En cela, nombre des « incunables de l'histoire de la photographie » ne sont pas de simples représentations de circonstances, ou des déclarations visuelles sur la réalité, mais des modélisations complexes, qui portent sur l'accès à la réalité dans son ensemble.

Si l'on tient à comprendre et à analyser l'histoire de la photographie dans le sens d'une métaphorologie orientée par une anthropologie culturelle ou d'une culture en images, les

théories doivent exercer un rôle central. Assurément, dans les photo-historiographies du passé, celles-ci ont largement été étudiées dans des contextes historiques étroitement définis (l'on ne peut faire l'impasse sur les théories pertinentes lorsqu'on essaie de comprendre la nouvelle vision), mais elles servent surtout d'émetteurs d'idées ou d'impulsions pour une analyse ou pour l'interprétation des images. Or l'histoire théorique de la photographie est quelque chose de plus. Elle est précisément cette articulation linguistique de métaphores conductrices que les photographies, quant à elles, produisent visuellement. Les deux, images et texte, sont ainsi complémentaires.

Parfois les théories, surtout lorsqu'elles se comprennent comme critique ou diagnostic de cultures, sont à leur tour les manifestations d'un malaise épistémique cherchant à renégocier leur rapport au réel à travers la photographie. Formulé de façon hasardeuse, la théorie de la photographie réalise ici ce qu'un polar accomplit (presque) chaque soir : présenter à la société son reflet réel et le montrer en texte et en images. La théorie photographique est une représentation du monde.

Un autre exemple – quelque peu général – à cet endroit. Si dans le processus de la digitalisation, la fin de l'âge photographique a été proclamée pour faire l'objet de fréquentes justifications théoriques et ontologiques, cela a moins à voir avec la photographie qu'avec une crise des systèmes de représentation sociétaux. Ce qui est traité ici, c'est la référence à la réalité de la société. Si le constructivisme venait à disparaître, cela entraînerait la disparition d'un scepticisme radicalement ontologique. De nombreuses pratiques photographiques ont survécu à leur fin annoncée sans aucun problème et cela sous une forme presque inchangée et réaliste. Pour n'en citer que trois : la photographie de presse, l'album photo privé et la photographie amateur.

3. Praxéologie de la photographie

Lorsqu'on étudie les métaphores et les théories de la photographie, on aboutit à la question des pratiques. Comprendre la photographie comme médium de réflexion dans le sens d'un projet métaphorologique de culture anthropologique implique aussi de la considérer avant tout en tant que pratique. Elles représente un médium qui ne peut se révéler qu'à travers ses modes de fonctionnement et qui s'est avéré extrêmement versatile, flexible et presque universellement applicable. Notre image de la photographie se reconfigure lorsque nous contemplons les choses sous cet angle. Le tournant praxéologique inaugure une autre histoire de la photographie et, avec celle-ci, des aperçus surprenants et éclairants du 19e et de la première moitié du 20e siècle. Lorsque Michel Frizot, à travers son manuel à grande échelle, promit *Une nouvelle histoire de la photographie* il y a près d'un quart de siècle, les modes d'utilisation occupèrent déjà un rôle important – et pourtant des

catégories traditionnelles telles que groupes et périodes, écoles et styles sont restées. La nouvelle orientation se positionnait tout d'abord contre une appropriation de la photographie à travers l'histoire de l'art. Les images photographiques ont principalement été interprétées comme des œuvres d'art afin d'être jugées à l'aune de leur valeur artistique. Cependant cette distinction ne joue qu'un rôle subsidiaire si l'on considère l'histoire de la photographie comme suite de pratiques en partie stables et en partie changeantes, et les images comme faisant partie de pratiques extrêmement concrètes. L'anoblissement de la photographie au rang des arts est négligeable ; la question essentielle réside dans le fait de savoir comment la photographie a su trouver des applications dans le domaine de l'art. À la place des anciennes catégories, qui généralement disparaissent dans le sillage des célèbres photographes et leurs écoles, aux inventeurs, pionniers et autres rénovateurs, apparaissent désormais des fonctions. Les noms disparaissent au profit de domaines d'application et les substantifs se transforment en verbes.

Le langage courant de la photographie est parlé dans les pays et les disciplines les plus différents tandis que le spectre brillant des pratiques photographiques s'étend du domaine de l'art et des sciences au cercle de la famille et de la société, de simples instants à de longues périodes, du monde visible proche et lointain aux mondes invisibles à l'œil nu. Apparaît alors l'image d'une histoire alternative de la photographie, où ce ne sont pas les images qui deviennent le centre de l'univers photographique, mais ce qui leur arrive, la façon dont elles sont employées, et ce qu'on fait d'elles.

Ceci nous amène, pour ainsi dire, à un tournant copernicien de la théorie photographique. Car ce que des photographies signifient et représentent, selon cette logique d'utilisation, elles ne le doivent pas à la nature de la photographie, mais à l'effet de son application. L'ontologie de la photographie est remplacée par une praxéologie, son caractère de document cède la place à des modes d'utilisation concrets. Ceux-ci emploient de façon différente ces mêmes images et ainsi leur confèrent également une autre signification. Dans la mesure où ce nouvel alphabet du langage figuratif est gouverné par des verbes, nous apercevons un monde en mouvement. Désormais, les photographies ne montrent plus un monde en arrêt, des gestes immobilisées et des vues fixes, mais elles font partie d'activités qui misent sur le changement et l'action. En référence au titre du célèbre philosophe américain John L. Austin – *Quand dire c'est faire* –, l'on pourrait formuler la question centrale : « Comment faire les choses avec des photographies ? ». Cette question ne connaît pas de réponse unique, mais nécessairement plusieurs. Pour les élaborer, il importe de consulter les images dans leurs formes d'utilisation concrètes. Celles-ci font des photographies ce qu'elles représentent pour nous et montrent en même temps ce qu'elles étaient pour nous auparavant. Les images restent les mêmes, mais les usages changent. Considérées sous cet angle, les photographies sont les agents de notre histoire. Elles ne

sont pas de simples documents, qui rendent crédibles tout en naturalisant l'existence de ce qui est représenté, mais elles s'apparentent à des instruments au sein de pratiques historiques, des marques extrêmement concrètes d'un monde changeant. Qu'elles fassent émerger l'histoire et des formes de souvenirs, de pensées, de narrations ou de catégorisations n'est pas la moindre de leurs fonctions.

Bernd Stiegler
Universität Konstanz

Traduit depuis l'allemand par Cédric Kayser, Université de Montréal.

---

[1] Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, Paris 2006 ; et du même auteur *Theorie der Unbegrifflichkeit* [*Théorie de la non-conceptualité*], Frankfurt/Main 2007.

[2] Bernd Stiegler, *Images de la photographie. Un album de métaphores photographiques*, préface Georges Didi-Huberman, trad. Laurent Cassagnau, Paris 2014.

[3] Steffen Siegel (éd.), Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839 [*Lumière nouvelle. Daguerre, Talbot et la publication de la photographie en 1839*], Paderborn, 2014 [non publié en français].

[4] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, 1956 [cité dans l'édition allemande, *L'homme et le cinéma*, Stuttgart, 1958, p. 40]. Voir Bernd Stiegler, *Images de la photographie*, *op. cit.*, p. 19.