



## Le mystère de la prose

« Lisez le tableau », écrivait Poussin... L'histoire de la peinture d'histoire se confond avec l'*ekphrasis* et postule en arrière-plan l'évidence de l'*ut pictura poesis*. Le critique, par exemple Diderot, s'autorise à dupliquer verbalement le tableau – quitte à apporter par le canal de cette transcription des modifications ou des corrections –, parce qu'il s'appuie sur une théorie de la poésie stipulant un tronc commun du feindre (les fictions du poète ou du peintre étant semblables aux hypothèses du philosophe ou du mathématicien) dont la conséquence immédiate est la convertibilité des « discours » tenus par le tableau peint et par la représentation logique. L'*historia* (le *muthos* ou la fable) a nécessairement, fût-ce potentiellement, un équivalent verbalisé, un rendu dans le domaine des mots et des phrases. Là où Lessing s'appliquera à spécifier les médiums (même si le mot est ici anachronique) et à distinguer la poésie, art du temps et de l'âme, des arts plastiques, assujettis à l'espace et au corps, tout en maintenant le geste générique et transversal de l'art en tant qu'imitation de la réalité (*Nachahmung*), au contraire Diderot se montre plutôt enclin à illustrer le fonds commun de toute poésie, qu'elle utilise le langage ou le dessin et la couleur.

Cette gémellité de la *pictura* et de la *poesis* dure aussi longtemps que le « grand art », c'est-à-dire jusqu'à Delacroix, et continue encore longtemps de nourrir certains courants de l'histoire de l'art et de la critique, tout particulièrement l'iconologie d'Erwin Panofsky. Tant qu'on n'a pas découvert le document écrit qui est, en quelque sorte, derrière l'image, la forme de celle-ci en reste à des significations approchées qui, plus ou moins élaborées, font ressortir une lacune : celle de l'essence. Comme son nom l'indique assez, l'iconologie a pour ambition de reconduire l'image, au cours d'un procès d'interprétation fondé sur l'érudition au service de quelques principes philosophiques simples, au noyau essentiel qui seul remet les autres niveaux de signification en perspective. Il s'agit donc bel et bien d'élucider le dicible qui s'identifie au sens même de l'image.

En vérité, ce qui se prolonge ainsi, c'est la persuasion de l'*art poétique* (tel qu'Horace le reprend de Simonide pour le léguer à l'art classique italo-français), c'est-à-dire, à travers la maxime de l'imitation de la nature, celle d'une véracité de la représentation étayée sur l'analogie et les prouesses de la métaphore. De même que l'artiste interprète la nature, que les Modernes sont bien inspirés d'interpréter les Anciens, de la même façon il n'y a pas de



tableau, s'il est du moins conforme aux bonnes règles (et, tout particulièrement, s'il a bien circonscrit son sujet, donc l'histoire), qui ne puisse se traduire pour ainsi dire à livre ouvert. Qu'est-ce qu'un tableau ? C'est un assemblage de « mouvements » et de « figures » qui, singulièrement, donnent corps à des « actions » ; au sens large, l'action englobe les passions, puisque le personnage soit subit, soit décide. Considérer le tableau, c'est parcourir ce vocabulaire et ces groupements afin de reconstituer l'histoire : le regard procède par allers et retours entre les parties et le tout. Cette considération, pour garder le mot de Nicolas Poussin, s'apparente à une lecture. En annonçant à Chantelou l'envoi de la *Manne*, Poussin, après avoir « supplié » son correspondant d'ornez le tableau d'« un peu de corniche » dorée d'or mat, donne – dans cette céléberrime lettre datée de Rome, 28 avril 1639 – des clefs de lecture : Chantelou est invité à « reconnaître » l'action sur la base d'une comparaison entre l'histoire (telle qu'on la peut lire dans la Bible) et le tableau composé de figures et de mouvements<sup>1</sup>.

Arrêtons-là. Pour faire le départ entre deux espèces de description. Bien sûr, une photographie peut être décrite, de même que n'importe quelle situation dont on est le témoin ; on peut en faire un relevé, un constat. Et, comme on dit : il vaut ce qu'il vaut, au coup par coup. La tradition de l'*ekphrasis* va beaucoup plus loin – elle n'en reste pas au pragmatique, elle implique ce que j'appellerais une ontologie analogique, toutefois asymétrique, réglant *a priori* la translation de l'iconique vers le discursif. À y bien regarder, deux préjugés sont à l'œuvre ensemble : le premier, c'est qu'il y a une Nature (et une nature des choses) qui fait office de référence absolue (en peinture, elle a ses « délégués », les Anciens, supposés l'avoir approchée de plus près), le second, c'est qu'elle se « donne » selon deux degrés : l'étendue et l'intention, l'espace et la nécessité intérieure, l'aspect (patent) et la matrice (latente). La scolastique distinction entre *natura naturata* et *natura naturans* due à Vincent de Beauvais<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> « Au reste, si vous vous souviendrez de la première lettre que je vous écris, touchant les mouvements des figures que je vous promettais d'y faire, et que, tout ensemble, vous considérez le tableau, je crois que facilement vous reconnaîtrez quelles sont celles qui languissent, qui admirent, celles qui ont pitié, qui font action de charité, de grande nécessité, de désir de se repaître, de consolation et autres, car les sept premières figures à main gauche vous diront tout ce qui est ici écrit et tout le reste est de la même étoffe : lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet », in Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1989, p. 45.

<sup>2</sup> J'en vois encore un lointain écho dans la distinction kantienne des *Prolégomènes*... entre les deux façons de considérer la nature : *natura materialiter spectata* et *natura formaliter spectata*. Sous le premier rapport, la nature désigne ce qui est donné hors de notre esprit, le poids des choses ou, si l'on peut dire, la quantité globale des phénomènes ; sous le second rapport (*formaliter*), la nature signifie



qu'un Paul Klee convoque encore dans une conférence sur l'art moderne, est un schéma qui, avec des variantes, a tout pour séduire. La nature en effet est : 1) l'origine, le modèle, le réel, le référent-type ; 2) ce qui se montre, manifeste, ce qui se voit et s'étale sous nos yeux ; 3) ce qui (à l'inverse), hors de l'emprise immédiate de nos sens dirigés vers l'extériorité (j'allais dire : distraits par elle, ou encore captivés), fonde la phénoménalité dans l'être invisible – dans l'*en soi*. Le régime de l'*ut pictura poesis* et de l'*art poétique* (comme représentation vérace et réglée de la nature, impliquant à la fois inspiration et savoir-faire, génie et profession) va de pair avec une notion *duplice* de la nature (*natura dupliciter dicitur*, écrivait Vincent de Beauvais) : l'ontologie analogique, soit le règne de la métaphore, demande, de la part du penseur ou de l'artiste, une savante oscillation, une pondération, entre le patent et le latent de la Nature, entre le « pour nous » des phénomènes et l'« en soi » de ce qui, s'y montrant et développant (s'y révélant), assoit dans l'être toute cette démonstration, ce spectacle. La Nature *parle* à nos sens, encore importe-t-il de comprendre ce qu'elle *dit* en s'adressant à « notre sens » (*das Gemüth*), comme dit Kant.

L'*ut pictura poesis* (avec l'*art poétique* qui est à sa semblance) exige qu'il y ait, fondant les espèces de la représentation, un réel-vrai non développé, intensif si on peut dire, un modèle, un type commun implicite que les arts auraient justement pour mission d'explicitier (mais aussi de décliner, voire parfois d'égarer) selon différents protocoles. En d'autres termes : tant que les arts visuels relèvent d'une *ars poetica* dominée par la métalangue, tout le massif du visible est en droit réductible, sinon tout à fait à du logique, dans l'acception étroitement discursive du concept, du moins à du dicible. À défaut d'une traduction littérale du registre iconique au verbal, une translation (ou transcription) est disponible. Dans cet espace mental, le caractère naturel (métaphysique) du modèle, discriminant en dernière instance, induit, malgré l'asymétrie relative déjà notée, la quasi égalité vis-à-vis de lui de ses transpositeurs et, surtout, la légitimité des transcriptions : descriptions sur un mode de ce qui est inscrit dans l'autre. Les arts de la représentation font ainsi chorus pour postuler l'*universelle traductibilité* de leurs performances, en tant qu'elles découlent, sur des axes distincts mais corrélés, d'une justification ultime dans la *nature des*

---

l'unité formelle de la phénoménalité transcendentement ordonnée par les formes *a priori* de la sensibilité, les catégories de l'entendement et les analogies de l'expérience, tout cela sous le climat régulateur des Idées de la raison pure. Cette distinction correspond au chiasme dont fait état la *Lettre à Marcus Herz* entre *un tout de représentations* et *la représentation d'un tout*.



*choses*, modèle dont le cercle est partout et la circonférence nulle part (Pascal). Du coup, le *dicible* est supérieur à la fois au visible et au logique strict. Le poème (entendons la parole poétique, mais aussi, à un degré moindre, une œuvre d'art, par exemple un tableau ou un morceau de musique) transfigure le visible (la phénoménalité) tout en permettant l'expression de ce qui échappe à la langue ordinaire. Par un apparent paradoxe, le dicible et l'indicible, pour le poète, sont équivalents. Exprimé sous une forme différente : il n'y a vraiment à dire, telle est la mission du poète, que l'*indicible*. De là la sentence de Goethe<sup>3</sup> : *die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen* (l'art est un médiateur de l'indicible).

Or, et c'est là dessus que j'aimerais faire porter mon intervention d'aujourd'hui, autant l'image peinte ou façonnée reste gouvernée par les présupposés de ce que j'ai appelé l'ontologie analogique, autant l'image technique, comme parle Vilém Flusser<sup>4</sup>, autrement dit l'« image produite par des appareils<sup>5</sup> », coupe toute relation spontanée, j'allais dire familiale ou généalogique, avec la nature. Celle-ci ne peut plus être ni le modèle ni la matrice : la référence vraie en dernière instance, fût-elle dissimulée à la plupart des yeux. L'invention de la photographie correspond peu ou prou à l'éclipse de la nature. Charles Baudelaire n'exprime-t-il pas, d'ailleurs, d'un même souffle de haine, et son horreur de la nature (« la femme est naturelle, c'est-à-dire abominable<sup>6</sup> ») et sa détestation de la « triviale image sur le métal » tendue par Daguerre à « la multitude » dont celui-ci s'est fait, selon le poète, le « messie<sup>7</sup> » ?

<sup>3</sup> Goethe, « Maximen und Reflexionen », *Werke*, Berlin-Darmstadt, Der Tempel-Verlag, 1962, t. 1, p. 1202. Goethe y revient sous plusieurs formes, par exemple : « *Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben* – le beau est une manifestation des lois secrètes de la Nature, qui sans cet apparaître nous seraient demeurées éternellement cachées », *ibid.*, p. 1180.

<sup>4</sup> Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, Belval, 1996.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard/la Pléiade, 1975, t. 1, p. 677. Jérôme Thélot me fait remarquer que ce qui parle dans cette phrase, c'est l'augustinisme de Baudelaire. Ami de Louis Veuillot, le poète « dépolitiqué » après le coup d'État, qui voit en Joseph de Maistre un « maître à penser », n'a pas oublié son éducation chrétienne ; Nadar reconnaît que son christianisme est sincère, quoique d'un « cru spécial ». Il est sensible aux thèmes chers à Veuillot (le péché originel, la misère de l'homme sans Dieu, la critique virulente du monde moderne) et il a lu après 1850 des textes jansénistes [sur ces questions, voir Claude Pichois, *Retour à Baudelaire*, Éditions Slatkine, Genève, 2005, particulièrement « Baudelaire et Veuillot » (p. 54) et « Une lecture janséniste de Baudelaire » (p. 81)] . Or, de cette nature perdue (on se souvient de Pascal : « sa nature étant perdue, tout devient sa nature »), abîmée par le péché (« malheureuse racine », Pascal encore dans une lettre aux Roannez) et défigurée par le « progrès » à l'attitude qui consiste à *jur*er la perte de la nature (perdue), la conséquence est bonne.

<sup>7</sup> Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », in *Critique d'art*, Gallimard/Folio, p. 277.



En dépit du sonnet des *Correspondances* (« La Nature est un temple... »), la nostalgie n'est plus ce qu'elle était : la nature ne « répond » plus. Elle ne « nature » plus, au sens actif et métaphysique de la *natura naturans* ; elle n'est plus que naturée, autant dire dénaturée. La Nature (majuscule) est tombée au naturel, pour ne pas dire au biologique. L'immense ruban *symbolique* qui rassemblait en un seul bouquet la pléthore phénoménale, assurait aussi le contact entre le manifeste et le caché, s'est rompu et le vieux continuum s'est effrité. Il n'existe plus que des lambeaux, des vestiges d'une nature déchue. Fredric Jameson écrit du postmodernisme qu'il est ce qu'on obtient « quand le processus de modernisation est achevé et que la nature s'en est allée pour de bon<sup>8</sup> » ; il a raison, à condition de préciser que la démolition de la nature – la dénaturation, donc – est un processus de longue haleine qui, en somme, accompagne tout le mouvement de la modernité. À l'époque où écrit Baudelaire, qui a le romantisme (avec son intempérance symbolique) pour passé immédiat et l'industrie (ou la marchandise) comme présent, le défaut (je veux dire la défaillance) de la nature est sensible comme tel et, comme l'a souligné Sartre dans son *Baudelaire*, la haine du poète s'adresse à l'absence et au vide, au mensonge d'une défroque désertée.

Le voudrait-il à travers certains de ses représentants, le médium photographique ne peut pas déférer à la convertibilité et à l'universelle traductibilité de l'ontologie analogique. Pourquoi ? Parce qu'il n'y a plus de Nature et parce que le ruban symbolique du bouquet (pour reprendre ma métaphore) ne lie plus ni les phénomènes du visible entre eux ni le paraître à l'être ou, si l'on préfère, l'apparence à l'essence. Il ne saurait y avoir quelque chose comme un *ut photographia poesis*, car aussi bien le préjugé de l'éminente supériorité du verbe sur l'image que le continuum physico-symbolique (c'est-à-dire tout simplement, et au sens étymologique, méta-physique<sup>9</sup>) de la Nature ont commencé sérieusement de disparaître de l'horizon vers le milieu du dix-neuvième siècle – Baudelaire, encore une fois, se trouvant être le témoin à la fois de la « perte d'auréole du poète<sup>10</sup> » et d'une envahissante

<sup>8</sup> Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], Beaux-arts de Paris les éditions, Paris, 2007, p. 16.

<sup>9</sup> Ce continuum, peut-on dire encore, fait plus qu'articuler la nature qui s'expose au regard (par exemple sous la forme du paysage) à celle qui, pour ainsi dire, agit en soubassement du visible pour le fonder dans l'être : il fait mieux qu'indexer le paraître sur une raison d'être, il trahit une organicité profonde, une harmonie du tout et de ses moindres parties, qui renvoie aussi bien à l'intuition grecque de la *Phusis* qu'à celle, cette fois goethéenne, de l'*Urphänomen*. Les êtres se *prolongent* les uns dans les autres et les uns par les autres.

<sup>10</sup> Titre d'un des Petits poèmes en prose.



fantasmagorie reposant sur le fétichisme de la marchandise et sur les techniques (au premier rang desquelles la photographie) au moment d'être happées par les premières ébauches de la sérialité industrielle<sup>11</sup>.

Aussi bien, demandons-nous : si, dès 1840, la Nature n'est plus que l'ombre d'elle-même, quel est donc le référent de la photographie ? Sans compter que le vieil adage de l'« imitation de la nature » est désormais révoqué en doute, aussi bien par Delacroix que par Baudelaire<sup>12</sup>. Dire qu'une image technique « imite la nature » est de fait une proposition insensée. Une image produite par un *appareil* ne saurait refléter le geste de la métaphore dans son holisme essentiel : il y a bien transport, mais non plus celui, global, du modèle à sa représentation : le transport dont il s'agit est celui, physique et discret, hors toute sémantique, des photons. Le poète comme le dessinateur obéissent à une intention plastique qui place l'intuition d'ensemble avant les opérations qui ponctuent l'exécution : peu importe la nature supposée de celle-là, qu'on l'appelle « idée », « génie », « inconscient », ce qui compte dans l'art analogique c'est l'expérience d'un continuum dans la durée où s'assure le symbolique à travers l'opacité multiple des processus d'engendrement de l'œuvre<sup>13</sup>. Ce qui choque Baudelaire dans la photographie est le naufrage, selon lui, de la spontanéité créatrice, à laquelle se substitue une opération toute mécanique : l'« excès de précision dans les détails<sup>14</sup> » caractérise le résultat, j'allais dire le rendu sans âme. C'est bien la fin du paradigme séculaire de la Nature et l'invention de la photographie l'atteste en lui donnant le coup de grâce. L'image technique renvoie moins à *la* nature qu'aux possibilités inscrites dans le code mécanique d'un appareil. Loin de témoigner d'un lien analogique, elle porte les stigmates de sa production appareillée, au premier rang desquels l'absence d'unité organique, c'est-à-dire, en réalité, l'itération d'une coupure, la répétition d'une discontinuité insuppressible. Ce serait donc le triomphe de la lettre sur l'esprit ? Une nature – pour désigner la simple extériorité, ce

<sup>11</sup> Voir, outre les études bien connues de Walter Benjamin consacrées à Charles Baudelaire, Giorgio Agamben, *Stanze*, traduit de l'italien par Yves Hersant, chapitre 3, « Baudelaire ou la marchandise absolue », Rivages, Paris, 1998, p. 78-84.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », in *Critique d'art, op. cit.*, p. 377. « Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature ? » s'emporte l'auteur, voulant oublier que durant quelques siècles cette « imitation de la nature », comprise il est vrai en un sens désormais effacé, fut la maxime d'un art qui ne fut pas stérile.

<sup>13</sup> Voir Philippe Junod, *Transparence et opacité* [1976], Éditions J. Chambon, Nîmes, 2004.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 32. Junod continue : « À une époque où l'antithèse de l'homme et de la machine commence à devenir particulièrement problématique, même les plus radicaux des réalistes se plairont à citer le vieil adage : le style, c'est l'homme ».



qui existe en dehors de nous et nous borde de tous côtés – qui ne disposerait plus de sa profondeur naturante renverrait à un visible purement étale, orphelin de l’invisible nourricier. Une nature entièrement patente, qui n’a en elle plus rien de latent, peut-elle encore inspirer l’artiste, surprendre son regard, dépasser son attente ? Une nature sans dessous, de stricte exposition latérale, est-elle encore une nature ? La réponse est négative, si par nature on croyait pouvoir entendre encore l’écho de la *phusis* et de la *natura (rerum)*.

Or, cet effondrement de la Nature met en péril simultanément une conception de l’art, d’ailleurs très large puisqu’elle déborde le champ des beaux-arts, comme imposition d’une forme à une matière. La nature, déliée (ou, comme je l’ai appelée, (dé)naturée), qui seule subsiste de la catastrophe métaphysique (et/ou religieuse), est indéfinie ou illimitée, elle ne mérite plus guère le nom de nature, mais est désignée plutôt comme la réalité (extérieure et matérielle). Sans mesurer – cela apparaît clairement à la lecture de son livre récemment disponible en français<sup>15</sup>, *Théorie du film (La rédemption de la réalité matérielle)* – la portée philosophique du changement, Siegfried Kracauer aperçoit les conséquences qu’il entraîne pour la photographie et pour le film. Son livre sur le cinéma assoit nommément ses « concepts fondamentaux » sur le médium photographique, car « la nature de la photographie survit dans celle du film<sup>16</sup> » et, pour l’auteur, s’il est vrai que le cinéma ajoute d’autres constituants ou ingrédients, il reste fidèle à son médium à proportion de l’importance qu’il accorde au photographique. Or, la *camera-reality* est commune à la photographie et au cinéma, et elle consigne le fait – j’allais dire la facticité – du médium photographique, soit « une affinité franchement déclarée pour la réalité sans artifice – *unstaged reality*<sup>17</sup> ». Kracauer parle aussi de « la nature à l’état brut<sup>18</sup> », synonyme de la réalité matérielle et dont les non-propriétés ou les propriétés négatives déterminent les caractéristiques du médium : le non-artificiel (*the unstaged*), le non-fini (*the endlessness*), le non-déterminé (*the indeterminate*) et le fortuit (*the*

<sup>15</sup> Siegfried Kracauer, *Théorie du film (La rédemption de la réalité matérielle)*, Paris, Flammarion, 2010. Le texte est beaucoup plus ancien, puisqu’il a été écrit aux Etats-Unis dans les années 50 et largement conçu, peut-on penser, dans les décennies précédentes durant le séjour parisien qui se termina par un exil forcé en 1940. Même si la perspective de Kracauer est plus sociologique, ses thèmes et centres d’intérêt se croisent avec ceux de Walter Benjamin. On imagine qu’ils échangèrent leurs vues au sujet, notamment, de la photographie et du cinéma. Voir Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin (Le chiffonnier, l’Ange et le Petit Bossu)*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 676-682.

<sup>16</sup> Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 271.



*fortuitous*). Chacun de ces traits exprimés de façon privative souligne sous un aspect particulier le primat quasi exclusif de la matérialité en tant qu'elle se signale à son incomplétude<sup>19</sup>. La *réalité matérielle*, nature profane de l'âge technique, qui s'étend de tous côtés<sup>20</sup> à défaut de s'ancrer dans le profond des choses, voilà le référent insaisissable du photographe pour Kracauer. La « tendance réaliste » est donc selon lui la veine légitime de l'univers photographique ; l'autre tendance, qu'il appelle « formatrice » et qui tente d'y faire prévaloir le préjugé de la forme propre à l'art traditionnel, est une intruse et son principe comme ses réalisations sont problématiques<sup>21</sup>. L'auteur suggère que l'échec (voire le contresens) de la « tendance formatrice », si elle ne lutte pas contre son propre penchant, consiste à pérenniser un préjugé de la forme (de la représentation ou du symbole) battu en brèche par la caméra-réalité. Il fait, de façon insistante (cherchant secours du côté de Proust), de la catégorie de l'*estranagement* le pendant de ce face-à-face cru avec la matérialité auquel nous confronte un médium qui, d'un même mouvement, décentre l'homme *et* le reverse au compte d'une réalité matérielle augmentée. D'une part, nous ne sommes plus les maîtres du jeu, en son centre ; d'autre part, nous nous imprégnons infiniment des non-propriétés de la réalité matérielle, qui simultanément nous dépayse, nous aliène (l'*estranagement*) et nous assimile. Mais, pour Kracauer, la caméra donne l'initiative à cette matérialité qui n'attend pas qu'une forme lui fasse violence et l'enferme dans son sceau ; la réalité ne veut pas être représentée, mais révélée, non pas, d'ailleurs d'un seul coup, en une sorte d'apocalypse, mais

<sup>19</sup> Cette équation entre existence, matérialité et illimitation est une des idées-forces de la pensée de Kracauer. Ce n'est pas un hasard si on la trouve exprimée presque à l'identique dans son livre sur l'histoire et dans sa théorie du film, tant l'incomplétude est le fait et de la photographie et de l'histoire. Dans *L'Histoire des avant-dernières choses*, Kracauer écrit : « Un vrai photographe bannit toute notion de complétude. Son cadre marque une limite provisoire ; son contenu vise au-delà du cadre, se référant à une multitude de phénomènes de la vie réelle qu'il est impossible d'envelopper dans leur intégralité », Paris, éditions Stock, 2006, p. 118. La « caméra-réalité » est ainsi « comparable à la réalité historique, sur le plan de sa structure, de sa constitution générale » (p. 117). Comparer avec *Théorie du film* : « Une photographie, qu'il s'agisse d'un portrait ou d'une scène d'action, n'est vraiment une photographie que si elle exclut l'idée de complétude » (p. 53).

<sup>20</sup> On pourrait penser à une réédition de la *res extensa* cartésienne, à cette cruciale différence près que rien de substantiel ne subsiste dans une réalité matérielle qui renvoie à toujours plus loin ses limites introuvables. Elle est, si on peut dire, indéfiniment collatérale.

<sup>21</sup> Kracauer écrit : « Nous sommes ainsi confrontés à un dilemme terminologique. Dans son acception établie, le concept d'art ne s'applique ni ne pourrait s'appliquer aux films véritablement « cinématographiques », c'est-à-dire à ceux qui captent des aspects de la réalité matérielle pour nous les faire vivre. Et pourtant, ce sont bien ceux-là et non les films rappelant les œuvres d'art traditionnelles qui sont esthétiquement valables. Si on peut considérer le cinéma comme un art, ce n'est sûrement pas pour le confondre avec les arts reconnus », *Théorie du film*, *op. cit.*, p. 78.



par fragments, aspects, vues enregistrées de façon plus ou moins fortuite. Rédemption modeste, par petits bouts, indéfinie, ou, dans le sens fortement équivoque du mot, sans fin.

Si l'on suit Kracauer, cet indicible *photographique* – correspondant à ce qu'il nomme l'*estrangement* – dessaisit le sujet en lui ôtant des mains son jouet séculaire, la représentation. Là où celle-ci s'abîme, le sujet subit une bousculade radicale qui, fatale à l'intériorité et à la concentration du moi, le pousse au contraire à chercher sa vérité dans les éclats du monde, dehors ; ce paradigme en forme d'infirmité subjective est, bien entendu, à l'antipode de la perspective comme forme symbolique. Comme Benjamin, en dépit des différences importantes qui séparent les deux auteurs, Kracauer s'applique sciemment, en ce qui touche le médium photographique, à fonder sa véracité propre (mais, par un retournement historique rapide, bientôt contagieuse) sur un certain défaut d'art. Convenons de nommer « indicible » photographique » à la fois ce que le médium est seul à révéler et l'échec d'une convertibilité ou d'une traductibilité dans le cadre de l'ontologie analogique ou représentationnelle. Aussi bien Benjamin que Kracauer choisissent – car c'est une décision, que tout le monde ne prend pas, et qui consiste à faire droit à son époque et à sa « qualité essentielle de présent » - de privilégier la vérité du médium au détriment de la vérité artistique, pour autant que, depuis des siècles, celle-ci n'est qu'une variante de la conformité métaphysique, de l'*adaequatio rei et intellectus*. Ils sont, dans les années où, pionniers, ils réfléchissent à ces questions, plus ou moins obligés de ressentir et de formuler ces deux « vérités » à l'intérieur d'une antinomie. Elle ne se présente pas de la même façon, Benjamin étant, à mon sens, plus avisé.

Pour Siegfried Kracauer, « l'art au cinéma est réactionnaire parce qu'il symbolise la totalité et prétend ainsi maintenir des croyances qui « couvrent », dans les deux sens du terme, la réalité matérielle<sup>22</sup> ». Quelle est alors la vérité du médium photographique, tel que le film la porte à la puissance ? C'est d'enregistrer et d'explorer la réalité matérielle, de donner à voir « un monde que nul n'avait jamais vu, un monde aussi insaisissable que la lettre volée d'E. A. Poe, que personne n'aperçoit parce qu'elle est exposée à la vue de tous<sup>23</sup> ».

Walter Benjamin, lui, ne se laisse pas piéger par la dichotomie entre un nouveau médium et un concept de l'art ancien, il flaire qu'il n'y a pas de rapport (sauf à prendre le risque de ratiociner sur un faux problème) et que cette opposition bouche l'horizon au lieu de

<sup>22</sup> Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., p. 425.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 422.



l'ouvrir. C'est la raison pourquoi il évite une confrontation qui n'en est pas réellement une et se sort de la difficulté par une esquivé qui, renversant les termes d'une question académique, déblaye le seuil et oblige *tous les arts actuels à se déterminer depuis le photographique*.

À la généralité de l'Art, dont la compréhension est traditionnelle et rassise, il oppose la généralisation vivante du photographique, son émigration dans les champs répondant extensivement à l'appellation « art ». Ce geste même est éminemment moderne. Dans sa *Petite histoire de la photographie* (1931), Benjamin opère cette volte : la question, écrit-il, n'est pas de la photographie comme art, mais bien de l'art comme photographie<sup>24</sup>, autrement dit du photographique qui, désormais, se loge dans tout art.

Le parcours, à travers des questions groupées, d'un Walter Benjamin, mérite une attention particulière touchant le problème d'une nécessaire remise en cause du concept d'art. Évitant l'embarquée (pointée du doigt sévèrement par Adorno) qui aurait consisté à noyer l'esthétique dans la politique, Benjamin conduit la première réflexion transversale et radicale de la modernité au sujet de l'image et de ce qu'elle est seule à pouvoir « dire », pourvu qu'on ne cherche pas aussitôt, par un réflexe conservateur, à l'obnubiler. S'il y a un indicible photographique, c'est d'abord dans le décalage, l'écart que cette invention *creuse* irrésistiblement avec le passé des arts. Dès qu'on prend conscience que la photographie se décroche *presque* aussitôt – le temps d'apparaître – du massif poético-pictural qui continue de faire règle, on aperçoit qu'elle n'est pas un simple moyen permettant d'exprimer les mêmes choses qu'avant, mais qu'elle apporte avec elle, en même temps que des prouesses techniques merveilleuses, une *ingénuité* inédite : un « naturel » qui n'a plus rien à voir avec la « génialité » classique de la nature en tant qu'elle légitimait le geste de l'*imiter* (comme pour profiter par rebond de sa générosité « vraie »). Dans la photographie en effet, la reproduction (différente de l'imitation) n'est pas simplement un appendice éventuel, c'est ce principe constitutif de la « seconde technique » que Benjamin appelle *Reproduzierbarkeit*, reproductibilité. Il s'agit pour lui de rien de moins que du « premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire<sup>25</sup> ».

<sup>24</sup> Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, Gesammelte Schriften, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, II, 1, p. 381. Cité dorénavant G.S.

<sup>25</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique), G.S., I, 2, § IV, p. 481.



L'opposition entre première et seconde techniques<sup>26</sup>, très éclairante, intervient dans la version française de *L'œuvre d'art* ; elle s'emblématise dans le contraste de deux devises. Celle de la première technique, magique d'origine et de signification sacrificielle (d'esprit cultuel, donc) tient dans la formule : *une fois pour toutes*. L'art, au sens le plus large (dont l'*ars aedificandi*), est fait pour édifier, pour ériger des *monuments*, matériels aussi bien que « moraux » : peu importe le coût humain, le crédit est illimité puisque tout le monde doit mourir. La reproductibilité renverse cet ordre millénaire en posant qu'*une fois n'est rien*, un simple essai, un coup dans un jeu. Exonération morale, multiplication technique, exposition publique – tels sont les traits qui configurent l'art de la seconde technique. Or, en tant que *premier* art de la *seconde* technique, la photographie est amenée, au moins au début, à jouer double jeu : en même temps qu'elle médite (à terme) la liquidation de la tradition (de l'aura), sa cruauté structurelle s'accompagne *un temps* d'une manière de compassion *voyante* vis à vis du charme qu'elle éteint en lui faisant jeter ses ultimes lueurs. *La Petite histoire de la photographie* s'achève sur une touche nostalgique : ce qui rend les premières photographies « si belles et si inaccessibles<sup>27</sup> », c'est qu'« elles surgissent de l'obscur des jours de nos grands-pères<sup>28</sup> ». En réalité, ces images surannées trahissent la rencontre de deux courants inverses qui se croisent en elles : d'une part le tâtonnement technique et les balbutiements d'un médium d'avenir, d'autre part l'épuisement *au salon*, dans le registre intime et bourgeois, d'une veine narrative ou, pour mieux dire *épique* ; en d'autres termes l'exténuation d'une certaine notion de l'*expérience*, elle-même liquidée par la catastrophe reproductive<sup>29</sup>. Dans *Edouard Fuchs, collectionneur et historien*, Benjamin écrit : « Le matérialisme historique doit renoncer à l'élément épique de l'histoire. Celle-ci devient pour lui l'objet d'une construction, dont le lieu n'est pas le temps vide, mais telle époque particulière, telle forme de vie, tel type d'œuvre<sup>30</sup> ». Or la photographie – en cela analogue à la citation – a

<sup>26</sup> Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, § VI, p. 148. Et G.S., I, 2, p. 716.

<sup>27</sup> Faut-il rappeler la fameuse définition de l'aura : « une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il » ? (*Kleine Geschichte der Photographie* – Petite histoire de la photographie, G.S., II, 1, p. 378.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>29</sup> Walter Benjamin élargit considérablement (par rapport à Hegel et à Lukács) la base sociale de l'épopée : elle ne concerne pas moins le paysan, l'artisan ou le marin que le héros ou le chef de guerre. Selon l'analyse du *Narrateur*, elle désigne un rapport au monde et aux autres qui passe par la convocation immédiate d'une mémoire vive et par la tradition orale.

<sup>30</sup> G.S., II, 2, p. 468.



vocation, passé le temps des « incunables » encore protégés par une « bénédiction biblique<sup>31</sup> » (Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard), non pas de concurrencer l'art traditionnel en cherchant à restituer le monde dans une illusion lyrique-épique globale, mais de *construire* – qui plus est sur la base même de la destruction et de la « pauvreté d'expérience ». C'est en s'approchant de propos délibéré du statut de *document* qu'elle est fidèle à son potentiel. L'art de la première technique était foncièrement monumental, celui de la seconde sera, *nolens volens*, documentaire.

L'*image*, qui deviendra « image dialectique » ou « image de pensée » (*Denkbild*) est appréhendée dans ses composants techniques, mentaux, éthiques et d'abord libérée de l'hypothèque de ses soubassements « mimétiques, analogiques, archaïques<sup>32</sup> ». Le vieux monde s'est effondré dans l'horreur de la Grande Guerre et les survivants sont revenus frappés de mutisme (*verstummt*). Leur voix éteinte était celle de l'expérience, de la narration (épique), du bel artisanat et de la patiente tradition. Ce carré s'est disloqué à jamais. Dans l'essai de 1933 intitulé *Expérience et pauvreté*<sup>33</sup>, le constat de misère en expérience (*Armseligkeit*) du fait de la double violence guerrière et technique, des « orages d'acier » (Jünger) qui se sont déchaînés, conduit, certes, à l'aveu de « barbarie », mais celle-ci est revendiquée comme « positive ». Il s'agit, d'une formule-choc du texte, de « survivre à la culture ».

Désormais, pour Benjamin, il y va d'une éthique et d'une politique de l'image ; celle-ci doit être nettoyée, décrassée des miasmes de cette culture humaniste qui, à la fois, a illustré la civilisation et sa négation. Le monument pour l'éternité s'est avéré tombeau, la phraséologie de la paix n'a pas empêché l'hécatombe, tant il est vrai qu'il n'est « pas de document de la civilisation qui ne le soit simultanément de la barbarie<sup>34</sup> ». Dans son étude sur le surréalisme, Benjamin souligne l'émancipation de l'image (par rapport à un sens constitué), la teneur photographique de l'« illumination profane ». À ses yeux, le surréalisme, qui a le sens du montage et des contiguïtés surprenantes, fait la preuve que le monde ne saurait plus désormais être accessible dans une expérience de restitution intégrale : photographique ou poétique, l'image est saut, le résultat insolite d'une sorte de télescopage, elle porte les

<sup>31</sup> Petite histoire...*op. cit.*, p. 374.

<sup>32</sup> Walter Benjamin, *Lehre vom Ähnlichen* (Théorie de la similitude), G.S., II, 1, p. 206.

<sup>33</sup> *Erfahrung und Armut*, G.S., II, 1, p. 213 et sq.

<sup>34</sup> *Eduard Fuchs, op. cit.*, G.S., II, 2, p. 477.



stigmates d'une ambiguïté congénitale, d'une construction cautionnée par un moment destructeur. L'art a sans doute toujours à voir avec la mort, mais alors que celui – symbolique/sacrificiel – de la première technique cherchait à l'exorciser par un vaste fantasme d'immortalité, celui de la seconde technique l'implique et, pour ainsi dire, l'instrumentalise de l'intérieur. La photographie ne fait pas penser à *la* mort, elle n'est pas faite pour susciter des sentiments mélancoliques ; elle est, bien plutôt, dans le vif de son acte, fondé sur *le* mort. En inversant l'adage : le vif saisit le mort, le « relève » dans la double acception de ce terme, le relaye et le fait sauter dans l'image. Comme la citation, la photographie est un « arrachement au contexte ». Abdiquant la prétention d'« immortaliser une scène », l'image photographique semble tenir à la fois – époque oblige – du document, de l'indice, de la citation et, paradoxalement, de la *traduction*, du moins dans le sens singulier<sup>35</sup> que bâtit l'auteur de *La tâche du traducteur*. L'inachèvement productif<sup>36</sup> de la photographie qui traduit le monde s'oppose à la compulsion morbide d'achèvement d'un art qui entend, en la moindre de ses « pages », « symboliser » le Tout.

Mais le renoncement à une ambition qui s'est avérée démesurée ne jettera-t-il pas le producteur dans l'autre extrémité ? Ne sera-t-il pas tenté de fétichiser sa « technique » et de tout attendre d'elle ? Sans doute la technique seule peut produire un dangereux hybride d'initiative multipliée et d'inertie morale-mentale ; par un autre aspect, un art n'est novateur (Benjamin dit : révolutionnaire) qu'à la condition expresse de viser expressément le point de ralliement entre forme (technique) et fond (contenu), jusqu'à se rendre compte que ce dernier ne fait qu'un, loin d'être séparé, avec la conséquente ingénierie du médium. « Un auteur qui n'apprend rien aux écrivains n'apprend rien à personne non plus<sup>37</sup> ». Alors que le lieu de la peinture paraît de moins en moins assuré, le champ du photographique ne cesse de s'étendre,

<sup>35</sup> *Die Aufgabe des Übersetzers* [1923], G.S., IV, 1. Traduire ne signifie pas un passage simple d'un original vers son rendu particulier (telle langue) ; c'est un acte plus complexe, à trois temps, puisqu'il est médié, au moins virtuellement, par une tierce langue. La traduction n'est pas un tête-à-tête linguistique, qui serait irrespirable ; le geste de traduire convoque l'idée-limite d'une « langue pure », concert de toutes les langues et seule dépositaire de ce qui se signifie en chacune.

<sup>36</sup> Ce concept joue un rôle essentiel dans la pensée de Pierre Janet, dans la mesure où le problème de la terminaison de l'action teste la frontière entre le normal et le pathologique. L'inachèvement vivant (sain) prend acte de l'inadéquation entre le projet et le fait, origine d'une nouvelle action ; l'inachèvement impuissant bloque sur l'illusion autistique d'une perfection égale à la mort. Voir Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase*, II, *Les sentiments fondamentaux*, Paris, Félix Alcan, 1928, p. 204 et sq. Sur la notion d'achèvement, je renvoie au livre de Claude M. Prévost, *La psycho-philosophie de Pierre Janet*, Paris, Payot, 1973, en particulier p. 226 et sq.

<sup>37</sup> Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent* (L'auteur comme producteur), G.S., II, 2, p. 696.



en raison des « prestations » de son équipement (*Leistungsfähigkeiten der photographischen Apparatur*). Benjamin n'échappe sans doute pas tout à fait au reproche d'avoir placé dans le développement technique une confiance excessive ; néanmoins, il a, d'une part critiqué le darwinisme et le positivisme (dont la pensée social-démocrate était imprégnée) parce qu'en faisant de la technique le prolongement automatique de la science (*Naturwissenschaft*), ils en méconnaissaient lourdement le fait spécifique ; d'autre part il a reconnu, en dépit du volontarisme contenu dans l'idée même de « barbarie positive », le « caractère destructeur<sup>38</sup> » inséparable des progrès techniques. Comme si prévalait une loi d'airain qui se pourrait écrire : pas d'émancipation sans gâchis. Celui-ci est aussi bien la part maudite des révolutions sociales (celui d'une politique qui tôt se « voile », avec l'aide de l'ennemi, avant de tordre complètement son guidon) que la navrante platitude éthico-esthétique qui écrase et compromet le médium (en l'espèce photographique) : il y a donc un usage régressif d'une technique « révolutionnaire », dont la violence est extrêmement pernicieuse.

Reste qu'à la discontinuité qui s'établit entre peinture et photographie, planètes décidément divergentes, s'oppose une relation d'« innutrition<sup>39</sup> » mutuelle entre poètes et photographes cherchant à s'approprier un nouveau « caractère d'écriture », tournant le dos au mythe de la Littérature. Le photographique n'est-il pas l'école buissonnière d'une écriture sans mythe (hors Littérature) ? Tout se passe comme si le massif littéraire était scindé par une faille séparant deux « plaques » : l'une, pétrie d'Histoire, fait cause commune avec la magie picturale, l'autre regarde du côté de la photographie et préfère les images furtives aux symboles allongés, le présent profanateur à la sacralisation du passé.

Tout lecteur de *L'œuvre d'art...* se souvient de la célèbre analogie du § 14 : « Le peintre est à l'opérateur ce que le mage est au chirurgien<sup>40</sup> ». À la prétention de restitution totale du peintre-mage (le Frenhofer du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac n'est pas loin), s'oppose le travail de précision du chirurgien-opérateur fouillant dans les entrailles de la réalité, la décortiquant. Tout cela est bien connu ; ce qui l'est peut-être moins, c'est

<sup>38</sup> C'est là le titre d'un essai de 1931 (*Der destruktive Charakter*). On y trouve des formulations du genre de celle-ci : « Le caractère destructeur n'a qu'un mot d'ordre : faire place nette ; qu'une activité : déblayer. Son besoin d'air frais et de libre espace est plus fort que toute haine », G.S., IV, 1, p. 396. Je renvoie également à l'ouvrage de Gérard Raullet, *Le caractère destructeur (Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin)*, Paris, Aubier, 1997.

<sup>39</sup> Terme forgé par Émile Faguet pour désigner la doctrine de l'imitation de Du Bellay.

<sup>40</sup> *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, *Écrits français*, op. cit., p. 160.



l'ancienneté et le poids spécifique de cette *typique* dans la pensée de Benjamin. Dans un écrit de jeunesse intitulé *Sur la peinture ou le signe et la tache*<sup>41</sup>, l'auteur affirme que « ce qui caractérise le médium de la peinture (*Malerei*), c'est la tache (*Mal*) dans le sens le plus strict ». Deux lignes bifurquent donc : celles de la tache et du signe (*Zeichen*). Sur la première, nous relevons les traits suivants : la tache s'avance ou ressort (*hervortritt*), elle distille une « magie temporelle » et promet d'être indélébile, enfin il existe « une connexion entre la tache et la culpabilité<sup>42</sup> » ; sur la ligne du signe nous notons qu'il est imprimé (*aufgedrückt*), qu'il est affidé à l'espace. Si l'on extrapolait depuis ce fragment, on serait tenté de penser que Benjamin, bien avant d'élaborer la problématique de l'aura, a eu très tôt le soupçon du fonds magico-religieux engagé par la restitution picturale ; c'est celui de la culpabilité et du rituel d'exorcisme qui lui est associé. Ce que convoque et conjure le *schöner Schein*, « la belle apparence », c'est ce qui ne doit s'effacer à aucun prix, parce que le sacrifice qui a, une fois pour toutes, métamorphosé le *Mal* en *Malerei*, qui a, c'est le cas de le dire, étendu la couche sur le support, se paye au prix fort. L'ordre des signes imprimés, lui, se prête à la reprise (et à la retouche), à la multiplication et à la découpe. Reproduire n'est pas restituer, c'est plutôt un geste apparenté, on l'a dit, à celui de traduire. La convention (typographique) fragmentée rompt, précisément, avec le continu de la nature, comme la construction-montage avec la résurrection magique. La pertinence technique est au service du document, non du monument ; elle est analytique et non pas holistique.

Il me semble que ces leitmotifs et ces ensembles de réflexion, qui traitent la photographie non seulement comme une donnée empirique, mais comme une authentique « mentalité » (au sens des historiens des *Annales*), nous fournissent tous les éléments pour penser ce qu'on appelle un *médium*.

À cet égard, je ferais volontiers l'hypothèse suivante : c'est le paradigme photographique qui a déclenché et emblématisé le concept, dont on a fait plus tard un usage extensif et vague – dans le sillage, ou plutôt la décrue de la doctrine greenbergienne. Or, autant celle-ci associe la notion de médium à la forme, autant il me paraît plus fécond de la relier à la matière : à condition toutefois d'entendre ce signifiant de façon bien particulière. En

<sup>41</sup> *Über die Malerei oder Zeichen und Mal*, G.S. II, 2, pp 603-607. Ce texte a probablement été rédigé en 1917 et envoyé à Gershom Scholem. Cf. Remarques des éditeurs, G.S. II, 3, pp. 1412-1415. Le lecteur trouvera la traduction française de ce fragment, ainsi que de nombre de textes de Benjamin cités ici, dans les trois volumes d'œuvres en Folio (Paris, Gallimard, 2000).

<sup>42</sup> Comment ne pas évoquer le roman de Philip Roth, *La tache* ?



quel sens un médium est-il *matériel* ? Écartons la signification intuitive habituelle (un corps physique accessible aux sens) aussi bien que celles qui fonctionnent de façon contrastive à l'intérieur de paires : matériel vs spirituel ou vs formel. On se rapprocherait déjà de la cible avec l'*équipement* (le matériel photographique, au sens où on parle du matériel de pêche, mais en élargissant dans le cas d'espèce cet appareillage – Benjamin dit *Apparatur* – à des prestations (*Leistungen*) cognitives, esthétiques et culturelles). De façon peut-être inattendue, je convoquerais, de surcroît, l'idée d'une corporalité, voire d'une incarnation en ôtant les connotations mystiques ou spirituelles ; le médium *incarne* dans la mesure où il se fait corps lui-même pour donner corps aux Figures qu'il inscrit en son *milieu* d'immanence. Incarner veut dire souffrir une condition (la condition humaine avec ses hauts et ses bas, sa dignité et ses limites) et aussi rappeler une conditionnalité (non pas un conditionnement) : le médium exprime sur un certain mode la conditionnalité d'un art, ce qui fait que celui-ci ressaisit sous forme de propositions créatrices ce que lui imposent son corps et son matériel. Le médium est médiateur incontournable. Prestataire de service de lui-même, il n'inscrit que selon sa loi d'existence. Il parle sa prose à lui. Sa graphie singulière a ses *dicibilia*. Sous ce dernier rapport, intimement lié aux précédents, le médium désigne ce qui infléchit originellement l'intention et la fait pénétrer dans le milieu d'un espace plastique où elle est coextensive à sa métamorphose. L'intentionnalité n'est pas transcendante à son *rendu* (il n'y a pas de « sujet » universel pouvant être traité indifféremment dans tel ou tel registre) ; ce n'est pas une forme (idéale) *a priori*, mais une courbe accidentée toujours déjà impactée, remuée de fond en comble par la conditionnalité du médium. C'est sans doute, encore une fois la photographie qui enseigne l'essence du médium – à valoir ensuite par ricochet pour les arts antérieurs.

La leçon qui s'en tire finalement, c'est que l'indicible n'a pas de sens absolu, il ne signifie pas l'échec-à-dire auquel se heurteraient les différents modes d'expression. Au contraire chaque médium, chaque graphie convoque (relativement à son matériel) son indicible. Et, par un paradoxe, celui-ci est déterminé par un dicible particulier, conditionnel. Du coup, l'indicible photographique, plutôt que de renvoyer à ce que la photographie ne peut pas dire, plutôt que de suggérer le mystère ou l'énigme narguant toute expression humaine, désignerait la motivation même du dire photographique, ce qui, en photographie et nulle part ailleurs, vaut vraiment la peine d'être dit. À la poésie du mystère qui, en son temps, a rendu compte d'un réel, l'a traduit et magnifié, s'est substitué « le mystère de la prose » que le



roman – non-genre ou genre trivial – avait entrevu et que la photographie dévisage. Je laisse le mot de la fin à Milan Kundera qui, dans *Les testaments trahis* écrit : « La prose n'est pas seulement une forme de discours distincte des vers, mais une face de la réalité, sa face quotidienne, concrète, momentanée, et qui se trouve à l'opposé du mythe (...) Tout homme tente perpétuellement de transformer sa vie en mythe, tente pour ainsi dire de la transcrire en vers, de la voiler avec des vers (avec de mauvais vers). Si le roman est un art et non pas seulement un « genre littéraire », c'est que la découverte de la prose est sa *mission ontologique* qu'aucun autre art que lui ne peut assumer entièrement<sup>43</sup> ». Mais le « mystère de la prose », dont parle un peu plus loin l'écrivain, n'est-ce pas aussi la langue de la photographie ?

Michel GUERIN  
Université Aix-Marseille

**Pour citer cet article :**

GUERIN, Michel, « Le mystère de la prose », communication présentée lors de la journée d'étude « Photographie et indicible » les 21 mai 2011, Université Rennes 2, labo Cellam, publié sur Phlit le 12/03/2013. url : <http://phlit.org/press/?p=1327>

<sup>43</sup> Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.