

Sur les traces de Rosalind Krauss

La réception française de la notion d'index. 1977-1990

Katia Schneller



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2483>
ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007
Pagination : 123-143
ISBN : 2-911961-21-8
ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Katia Schneller, « Sur les traces de Rosalind Krauss », *Études photographiques* [En ligne], 21 | décembre 2007, mis en ligne le 21 septembre 2008, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2483>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Sur les traces de Rosalind Krauss

La réception française de la notion d'index. 1977-1990

Katia Schneller

L'auteur souhaite remercier Philippe Dubois, Jacques Dubois, André Gunthert, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Kempf, Rosalind Krauss ainsi que les organisateurs de la journée d'études pour leur aimable concours.

- 1 A la charnière des années 1970 et 1980, le champ photographique français s'est fait le théâtre d'un curieux zigzag théorique entre les milieux intellectuels francophone et anglophone. Comme en réponse à la *French Theory*¹ qui nourrissait le monde de la pensée aux États-Unis depuis la fin des années 1960, une théorie américaine sur le médium – essentiellement incarnée par la figure de la critique et historienne de l'art new-yorkaise Rosalind Krauss – s'est progressivement imposée en France. Son intégration est le fruit d'un processus complexe de digestion et de déplacement, qui ne manque pas de rappeler celui par lequel les penseurs français tels que Michel Foucault, Jacques Derrida ou Gilles Deleuze furent assimilés et réduits à l'expression de "French Theory". Le nom de Krauss s'est pour sa part trouvé associé à la notion d'index dans le champ photographique. Ce phénomène fit de son article "Notes on the Index"², publié en 1977 dans la revue *October*, la nouvelle référence américaine³, et ce même si son propos fut élaboré par une historienne de l'art « à partir de la photographie, et non pas sur elle⁴ ». Pour Dominique Baqué, la théoricienne a « inconstestablement (...) confér[é] à la photographie son irréductibilité sémiologique » et est ainsi devenue « une inégalable caution théorique et critique pour la photographie des années 1980⁵ ». Hubert Damisch ira jusqu'à établir sa pensée « aux côtés de la *Petite Histoire de la photographie* de Walter Benjamin ou de *La Chambre claire* de Roland Barthes⁶ ». Après 1977, une fois "Notes on the Index" paru, tout se passe en effet comme si la notion d'index contaminait le champ photographique : Barthes lui-même la manipule en 1980 dans *La Chambre claire*⁷, et Philippe Dubois, dans *L'Acte photographique*⁸ en 1983, cite "Notes on the Index" comme un texte qui vient renouveler la pensée sur la photographie, à la suite duquel il inscrit sa propre réflexion.
- 2 Le succès de cette notion d'index et de la théoricienne⁹ qui lui est associée ne relève pourtant pas d'une nouvelle forme d'américanocentrisme, comme celle qui s'était déjà

affirmée dans la création artistique depuis que, pour reprendre les termes de Serge Guilbaut, « New York vola l'idée de l'art moderne à Paris¹⁰ » et Robert Rauschenberg remporta le prix de la Biennale de Venise en 1964¹¹. La spécificité de l'élaboration de ce nouveau jalon théorique entre 1977 (date de l'article de Krauss) et 1983 (date de parution de *L'Acte photographique* de Dubois) se constitue de trois phénomènes intriqués : celui du glissement d'un objet théorique initialement élaboré dans le contexte de l'histoire de l'art dans le domaine de l'histoire de la photographie, d'un glissement résultant lui-même d'un contexte d'échanges intellectuels transatlantiques franco-américains et de l'épanouissement contemporain de la sémiotique dans le milieu francophone. Afin de comprendre la complexité inhérente à la genèse de ce nouveau moment théorique, il faut procéder à une histoire de la circulation des idées et à une étude des rencontres intellectuelles qui ont eu lieu, mais aussi de celles qui n'ont pas eu lieu. Un retour sur le projet initial de Krauss, sur sa diffusion et sa réception dans le monde francophone permet de suivre le cheminement de cette notion d'index dans le champ photographique et de réévaluer l'importance d'un dialogue transatlantique à la fin des années 1970 et au début des années 1980.

L'index, un objet théorique contre le modernisme new-yorkais

- 3 "Notes on the Index" s'inscrit initialement dans le projet qui occupe Krauss depuis la fin des années 1960¹² : celui de renouveler la critique d'art américaine contre la doxa moderniste telle que la critique Clement Greenberg l'avait établie, notamment avec la publication de son ouvrage *Art and Culture* en 1961¹³. Historienne de l'art formée à l'université de Harvard par Greenberg lui-même, c'est à la fin des années 1960, lorsqu'elle écrit pour la revue new-yorkaise *Artforum*, qu'elle s'émancipe progressivement de la pensée de son mentor¹⁴. Avec la critique d'art Annette Michelson, elle cherche une approche à même de prendre en compte les nouveaux types de création artistique qui se font jour autour d'elles, regroupés depuis sous les appellations *Minimalism*, *Post-minimalism* ou *Conceptual Art*. Au même moment, les diverses approches critiques qui faisaient la richesse des débats au sein d'*Artforum* (entre autres le modernisme de Fried, la critique socio-politique de Max Kozloff et le versant structuraliste de Krauss et Michelson) ont de plus en plus de mal à se concilier¹⁵. Michelson et Krauss finissent par quitter la revue pour fonder en 1976 avec Jeremy Gilbert-Rolfe, *October*, une revue new-yorkaise indépendante¹⁶ et trimestrielle, publiée par le MIT Press pour l'Institute for Architecture and Urban Studies.
- 4 Dans "About October¹⁷", l'éditorial du premier numéro, les rédacteurs expliquent avoir choisi le nom de la revue pour célébrer ce moment d'octobre 1917 où l'énergie révolutionnaire russe fit se rencontrer pratique politique, recherche théorique et innovations artistiques, et dont le film *October* d'Eisenstein de 1927-1928 se veut emblématique. Ils placent ainsi leur revue sous le patronage du cinéma, une autre forme d'art que celles de la peinture et de la sculpture, consacrées par l'histoire de l'art. Leur principal souhait est d'ouvrir une recherche adaptée à l'interdisciplinarité de la création de leur époque¹⁸, afin de rompre avec le conservatisme des goûts et des méthodes d'une certaine critique académique américaine qui « continue d'exister comme un nombre d'entreprises isolées et archaïques¹⁹ ». Ils visent notamment *Partisan Review* (où publiait Greenberg), *The New York Review of Books* (où écrivait Susan Sontag) et *Salmagundi*. À la

différence des revues spécialisées comme *The Drama Review*, *Artforum* ou *Film Culture*, leur champ d'investigation s'étendra donc des arts visuels et du cinéma à la performance et à la musique. La maquette qui fait la part belle au texte matérialise leur volonté de se démarquer d'un « journalisme pictural » et positionne d'emblée la revue pour un lectorat averti en matière de création artistique²⁰. La photographie n'est pas présente dans ce manifeste d'intentions. Elle ne fait, pour ainsi dire, son apparition en tant qu'objet théorique qu'à partir des numéros 3 et 4 du printemps et de l'automne 1977, avec l'article en deux parties "Notes on the Index : Seventies Art in America"²¹, et sera abordée plus directement dans le numéro 5 de l'été 1978 qui lui est spécialement dédié. Les livraisons suivantes ne lui consacreront pas plus d'un article tous les deux ans, essentiellement rédigés par Krauss²². La photographie est donc présente mais pas dominante dans la revue.

- 5 *October* cherche à renouveler la critique et l'écriture de l'histoire de l'art. À cet effet, les outils théoriques convoqués sont multiples, avec une très nette prédominance du structuralisme²³, mais aussi de la sémiologie, la linguistique et la psychanalyse. Dans "Notes on the Index", Krauss se réfère à Barthes²⁴, Bazin, Roman Jakobson, Émile Benveniste, Bruno Bettelheim, et surtout Charles Sanders Peirce à qui elle reprend la notion d'index. Peirce²⁵ a défini trois types de signes : l'icône (signe par ressemblance), le symbole (signe par convention) et l'index (signe par connexion physique). La théorisation de l'image photographique à partir de ces trois notions ne repose cependant que sur un petit nombre de passages dans son œuvre. Par conséquent, pour reprendre les mots de François Brunet, « il paraît réducteur de faire du logicien américain un théoricien de l'image, et *a fortiori* de l'image photographique comme index²⁶ ». C'est pourtant ce que Krauss va faire, mais pas tant pour théoriser l'image photographique, que pour se fabriquer un objet à partir duquel elle pourra proposer un nouveau paradigme artistique à même de penser le champ élargi des pratiques artistiques des années 1970 et de le placer sous la figure tutélaire de Marcel Duchamp (*fig. 1 et 2*). Le rapport indicial de la photographie, c'est-à-dire son rapport physique et singulier à son référent, est transposé à l'inscription de l'installation dans un espace donné, qui est alors compris comme son référent. Pour Krauss, cet outil théorique lui permet de sortir de la quête ontologique de la spécificité des médiums du projet moderniste et de l'hégémonie picturale du discours formaliste sur la planité. Par ce biais, elle retourne la proposition moderniste du critique Michael Fried, qui rejetait la théâtralité du minimalisme dans son article "Art and Objecthood" paru en 1967 dans *Artforum*²⁷. La contribution de "Notes on the Index" s'inscrit donc avant tout dans une volonté de renouveler la critique d'art américaine en y injectant une forme théorique d'impureté et de répondre à la démarche des artistes qui, comme Robert Rauschenberg auquel est consacré un article²⁸ dont les trois parties sont publiées dans les trois premiers numéros de la revue, se saisirent de la photographie au milieu des années 1960 pour rompre avec une pratique artistique ancrée sur la spécificité d'un médium.

La diffusion de "Notes on the Index" en France

- 6 Dans le Paris des années 1970, photographie et art restent strictement distincts dans les institutions, le marché et la critique. Les quelques intéressés par la photographie et la culture américaine dans le monde de l'art ne semblent pas sensibles aux écrits de Krauss, et de manière générale à *October*, alors même que certains comme les écrivains Philippe

Sollers et Marcelin Pleyne, fondateurs en 1960 de la revue *Tel Quel*²⁹ participeront à l'automne 1978 au numéro 6 d'*October*³⁰. Denis Roche, fondateur en 1971 de la collection Fiction et Cie au Seuil – réputée pour ses traductions d'ouvrages de la littérature américaine – et pratiquant lui-même une écriture travaillant et/ou travaillée par la photographie³¹, contribue régulièrement à *Tel Quel* et à *Art Press* créé en décembre 1972 par Catherine Millet, sans jamais vraiment y aborder la photographie. Plus encore, lorsque *Art Press* publie son dossier “Photographier” en 1978³², auquel Roche participe, la référence n'est pas faite à Krauss, mais à Bourdieu qui, depuis *Un art moyen* en 1965³³, est considéré comme le grand penseur de la photographie en France ; Millet, pourtant rare défenseuse de l'art conceptuel américain³⁴ dans le milieu parisien, ne se tourne pas vers la pensée de la critique new-yorkaise. Les quelques personnes gravitant alors autour de la création artistique contemporaine³⁵ et qui écrivent dans *Art Press* et *Peinture, Cahiers théoriques*, organe de Support/Surface fondé en 1971 comme l'excroissance artistique de *Tel Quel*, sont principalement nourris de théories marxistes, matérialistes et psychanalytiques héritées de Mai 1968.

- 7 Le milieu réactif à la tentative d'*October* est en fait celui qui se constitue à l'École des hautes études en sciences sociales, créée en 1975, où Barthes enseigne et où notamment Jean Clay et Yve-Alain Bois suivent le séminaire de Hubert Damisch. Les personnes qui fréquentent ce monde universitaire nourri de structuralisme, de sémiologie et éduqué en matière d'art (Clay est alors critique d'art et Bois prépare un doctorat sur les avant-gardes russes sous la direction de Barthes³⁶) vont fonder la revue *Macula* en 1976, pour ainsi dire main dans la main avec *October*. Si *Macula*, qui tire son nom de l'élément responsable de la vision centrale dans l'œil, participe du même élan que la revue new-yorkaise, les circonstances dans lesquelles ces deux revues apparaissent sont néanmoins bien différentes : *Macula* voit le jour dans un contexte artistique parisien qui, à l'inverse du milieu new-yorkais florissant, est en perte de vitesse. Son objectif vise de ce fait à « combler d'importantes lacunes du domaine de l'histoire de l'art, où, de l'avis des enseignants et des étudiants, le contact avec la recherche internationale était de plus en plus mal assuré³⁷ ». Mais cela mis à part, les auteurs et les références circulent³⁸ entre les deux revues. En 1978, le numéro 5 d'*October* dédié à la photographie s'ouvre ainsi sur une traduction de “Quand j'étais photographe” de Nadar et comporte “Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique”³⁹ de Damisch qui publie aussi dans les livraisons 2 et 5/6 de *Macula*⁴⁰. De son côté, la revue parisienne consacre un supplément à son numéro 2, intitulé “L'atelier de Jackson Pollock” avec un essai de Krauss, supplément qui deviendra dans une version augmentée le premier livre de *Macula* transformée en maison d'édition en 1982⁴¹. La critique new-yorkaise apparaît ensuite comme membre du comité de rédaction dans l'ours du numéro 3/4 de 1978, puis comme « correspondante aux États-Unis » pour la dernière livraison, le numéro 5/6 de 1979. Enfin c'est dans cet ultime numéro que *Macula* traduit son texte sous l'intitulé “Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis⁴²”.
- 8 La traduction signée par Priscille Michaud propose une version quelque peu remaniée de l'article d'origine en deux parties⁴³. Dans la version que *Macula* publie en 1979, les deux parties sont présentées bout à bout comme un seul et même texte divisé en quatre parties par l'ajout de trois sous-titres, chaque paragraphe est numéroté, système qui était absent de “Notes on the Index : Seventies Art in America, Part II” et le cinquième paragraphe du texte d'origine est supprimé. Mais ce sont deux autres modifications qui vont être les plus décisives pour la réception de l'article dans le milieu francophone : tout d'abord en ce qui

concerne l'iconographie, si le texte français compte moins d'illustrations que les deux originaux en anglais, trois encadrés sont insérés et présentent en tout quatre extraits tirés des textes de Peirce afin d'illustrer les notions de « *Shifter* et indice », des « index (ou indices) » (fig. 5) et du « mètre et [de] la barre ». Très interventionnistes, ces ajouts constituent de véritables notes de la rédaction explicitant et précisant le propos de l'auteur, qui ne cite pas avant le dernier tiers de l'article la source – Peirce en l'occurrence – à laquelle elle puise son concept d'index. Plus encore, ces encadrés inscrivent le texte dans une actualité qui agite alors le monde français de la sémiologie, celle de la traduction d'un choix de textes de Peirce par Gérard Deledalle sous le titre *Écrits sur le signe*⁴⁴ en 1978. Le lecteur assiste alors à une mise en dialogue du texte de Krauss avec les références convoquées et les extraits de Peirce, au-delà même de la seule notion d'index. L'encadré « *Shifter* et indice » ajoute par exemple la référence peircienne aux développements que Krauss élabore autour de « l'embrayeur » (« *shifter* » en anglais) à partir des écrits de Roman Jakobson, Émile Benveniste et Bruno Bettelheim. Ces encadrés accroissent la visibilité de la référence peircienne et lui octroient une présence supérieure dans le texte. Enfin, une dernière modification confèrera un impact particulier à cette traduction : le dernier paragraphe de l'article anglais est remplacé par un nouveau paragraphe qui n'apparaîtra que dans cette version du texte de 1979 – la traduction de Jean-Pierre Criqui en 1995, si elle garde toutes les modifications du texte et de mise en pages que l'on a mentionnées précédemment, reprendra néanmoins le dernier paragraphe original. L'importance de cette nouvelle fin réside essentiellement dans son dernier mot puisqu'il désignera par la suite l'outil théorique que Krauss s'est fabriqué à l'aide de la photographie tout au long de “Notes on the Index”, « le *photographique* » :

- 9 « La notion actuelle de pluralisme stylistique – un des clichés les plus résistants de la critique américaine moribonde – doit être remplacée par un mode de description plus efficace de l'art du présent : une description qui rend compte du déterminisme historique qui y est à l'œuvre. Pour ce faire, j'ai ouvert une nouvelle rubrique : l'art de l'index, un terme que l'on pourrait facilement remplacer par un autre : le *photographique*⁴⁵. »
- 10 C'est donc sous cette forme très particulière, fruit du travail éditorial de la revue *Macula*, que “Notes on the Index” arrive dans le domaine francophone en 1979, restant pour ainsi dire dans son contexte d'origine tant les liens et les centres d'intérêts entre les deux revues et les personnes qui les animent sont proches.

Appropriation de l'“index” par les théoriciens de la photographie

- 11 L'article semble en effet ne pas connaître de résonance immédiate dans le monde français de la photographie, alors même que sa traduction précède de peu l'essor de discours ayant trait à la question de l'index et à l'ontologie de l'image dans le domaine français. La publication en 1980 de *La Chambre claire. Note sur la photographie*⁴⁶ de Barthes offre une importante contribution théorique référentialiste au champ photographique. L'auteur, qui a initié sa réflexion sur le médium par le biais de la sémiologie dans “Le message photographique” de 1961 et “Rhétorique de l'image” de 1964⁴⁷, y développe un rapport intime et affectif à la photographie dans une parole à la première personne. Le référentialisme qu'il y met en place réduit le médium à son adhésion au réel et l'arrime à une conscience du temps avec le « ça a été ». Il n'est cependant pas aisé de savoir quelles sont les lectures qui ont nourri les thèses référentialistes de ce dernier ouvrage : les

références à la théorie photographique que Barthes convoque dans son texte appartiennent à la famille de la critique des codes idéologiques représentée par Pierre Bourdieu, Gisèle Freund et Susan Sontag⁴⁸, et n'ont donc rien à voir avec Peirce qu'il ne cite pas et encore moins avec Krauss. Il n'est pas facile de savoir si l'actualité peircienne qui touche les milieux de la sémiotique à la fin des années 1970⁴⁹ eut un impact sur Barthes – et ce d'autant plus qu'il a toujours été plutôt saussurien⁵⁰ que peircien – et s'il a lu "Notes on the Index".

- 12 Peu après la parution de *La Chambre claire*, des discussions autour de la notion d'index vont avoir lieu au sein de la revue *Cahiers de la photographie* que Gilles Mora et Claude Nori créent en 1981. Tous deux photographes et écrivains, ils militent contre « l'obscurantisme intellectuel » qui accable la photographie et souhaitent « promouvoir la critique photographique dans sa dimension contemporaine » comme l'explique Mora dans l'éditorial de leur premier numéro, assumant pour ce faire un parti pris théorique multiple qui voudrait enrichir la pratique par ricochet. Leur ambition, termine-t-il, est de « créer les conditions autour desquelles la photographie serait elle-même son propre sujet⁵¹ ». Ce projet reprend celui que Nori avait initié en créant *Contrejour*, une maison d'édition et une revue, qui exista entre 1975 et 1978, en justifiant sa démarche sur le modèle historique que constitue la revue les *Cahiers du cinéma*⁵² (le titre même de *Cahiers de la photographie* rend hommage à celle-ci). Fortement inspirés par les écrits de sémiotique⁵³ parus dans cette dernière, Mora et Nori ne désirent pas calquer leur discours critique sur celui des beaux-arts et de ce fait rejettent le « poids idéologique de la critique américaine », notamment John Szarkowski, et estiment « en deçà de leurs attentes » des auteurs comme Sontag ou Kozloff. Le projet de "Notes on the Index" ne peut donc guère les séduire tant le photographique a trait à l'art, plus encore ils semblent ne pas en avoir connaissance puisqu'ils ne mentionnent pas Krauss dans leur énumération de noms de critiques américains.
- 13 Mora et Nori inscrivent pourtant leur publication sous les auspices de l'index en ouvrant leur première livraison par une citation, reproduite en page 2, de Jean-Claude Lemagny, conservateur de la Bibliothèque nationale de France et membre du comité de rédaction : « Nous sommes ici devant une irréfutable empreinte, une imprégnation, un "contact", la trace conservée d'un visage qui a existé », citation qui est présentée en vis-à-vis d'une reproduction du saint suaire de Turin. Mora et Nori désirent isoler une spécificité du médium pour valoriser la photographie comme un art, tout en faisant retour sur son ontologie – ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Lemagny, grand instigateur de la photographie créative⁵⁴, y participe. Dans le domaine photographique français, l'index, issu de l'épanouissement contemporain de la sémiotique, s'inscrit dans un débat qui n'est en rien comparable à celui dans lequel Krauss l'utilisait, à savoir la critique du modernisme. Au début des années 1980, le milieu photographique français discute de la légitimité artistique du médium, au moment même où l'État crée des institutions qui lui sont consacrées⁵⁵. Deux clans se dessinent : d'un côté les défenseurs de la photographie avec les *Cahiers de la photographie* prônant une pensée de l'index et de l'aura, de l'autre la photographie que les artistes comme Jeff Wall s'approprient et que Jean-François Chevrier défend avec son concept du tableau photographique, construit à partir des écrits de Michael Fried, le grand rival de Krauss depuis la fin des années 1960.
- 14 Encore une fois, la rencontre entre "Notes on the Index" et la théorie photographique française n'a pas lieu, tant le monde de l'art et celui de la photographie restent distincts en France. Plusieurs éléments auraient pourtant pu la rendre possible : notamment la

présence au comité de rédaction des *Cahiers de la photographie* de Denis Roche, précédemment évoqué dans le contexte de *Tel Quel*. Celui-ci, grand connaisseur de littérature américaine, a édité dans Fiction & Cie plusieurs ouvrages de Hubert Damisch, l'un des membres de la constellation *Macula* qui publie occasionnellement dans les *Cahiers de la photographie*⁵⁶. De plus, ces deux mondes partagent une même culture : si l'on met de côté la question de Peirce, les trois références directement liées à la photographie que Krauss convoque dans son texte ne sont autres que Benjamin, Barthes et Bazin. Pour comprendre comment cette rencontre s'accomplit finalement, il faut faire un détour par la Belgique où le champ sémiotique alors très vivant produit quelques développements sur la photographie. La première figure qui s'est fait connaître en France en publiant dans les *Cahiers de la photographie* fut celle d'Henri Van Lier, philosophe de formation vivant et travaillant à Louvain-la-Neuve. Il y publia "Rhétorique des index" dans le cinquième numéro en 1982, "Le non-acte photographique" dans le numéro 8 de 1982 qui reproduisait les actes du colloque intitulé "L'acte photographique" tenu à la Sorbonne et *Philosophie de la photographie* qui fit l'objet du hors-série de 1983⁵⁷. Si l'index est une notion centrale dans sa réflexion, il ne l'aborde pas de la même manière que Krauss, qu'il ne mentionne pas. C'est Philippe Dubois, jeune universitaire de Liège et membre du groupe μ ⁵⁸ – collectif avec lequel Van Lier est en contact – qui va être le passeur entre *Macula* et le champ photographique.

- 15 Tandis qu'il prépare sa thèse en philologie romane sur la rhétorique des jeux de mots à la fin des années 1970, Philippe Dubois développe son intérêt pour la photographie. L'enseignement qu'il prodigue à cette époque dans le tout nouveau département d'information et arts de la diffusion qui s'ouvre à l'université de Liège l'amène à travailler sur la photographie, la vidéo et plus largement sur la théorie du visuel. Parallèlement à ces nouvelles préoccupations, il participe au travail collectif sur la rhétorique de l'image mené par le groupe μ . Mais ce sont surtout les longs séjours répétés que Philippe Dubois effectue alors à Paris grâce à des bourses d'études qui nourrissent sa réflexion sur le médium : il assiste aux séminaires de Jean-François Lyotard à Paris VIII, de Hubert Damisch et de Louis Marin à l'EHESS. Il participe notamment aux conférences annuelles qu'organise le Centro internazionale di semiotica e linguistica d'Urbino en juillet et auxquelles se rendent aussi bien les professeurs de l'EHESS, qu'Umberto Eco, Georges Didi-Huberman, Thierry De Duve, Jacqueline Lichtenstein, Christian Metz et Rosalind Krauss. C'est donc dans ce contexte d'émulation intellectuelle que Dubois rencontre les acteurs qui gravitent autour de la constellation *Macula* et *October* et prend connaissance des recherches de la critique new-yorkaise⁵⁹. Intéressé par la manière dont cette dernière lie histoire de l'art, psychanalyse et sémiotique, il l'invite ensuite en 1981 à développer sa réflexion initiée dans "Notes on the Index" autour de Marcel Duchamp et l'index lors du colloque international "Langage et Ex-communication I" qu'il organise à Liège ; elle produit à cet effet son texte "Marcel Duchamp, ou le champ de l'imaginaire"⁶⁰. L'année suivante, il introduit le nom de Krauss dans les pages des *Cahiers de la photographie* en se référant à son article "Stieglitz / Équivalents"⁶¹ paru dans *October* en 1979 dans sa contribution "Le coup de la coupe" donnée lors du colloque "L'acte photographique" (1982), colloque auquel Van Lier participa.
- 16 Enfin, il publie en 1983 *L'Acte photographique*⁶², ouvrage qui l'imposera dans le domaine francophone comme l'une des nouvelles figures de la théorie sur le médium et qui achèvera le processus d'intégration de la pensée de Krauss dans le monde de la photographie. Ce livre, qui trouve son originalité dans une réflexion sur l'image-acte,

réunit et propose une modulation des thèses référentialistes ou indicielles de Krauss et du dernier ouvrage de Barthes. Pour Dubois, si l’empreinte est un moment essentiel de l’acte photographique, elle n’en demeure pour autant qu’un instant dans le processus global des gestes techniques et culturels. Ce livre composé de quatre chapitres (dont le quatrième est la reprise de l’article “Le coup de la coupe”) participe pleinement de ce moment de légitimation du médium qui occupe alors le domaine français comme l’annonçait Gilles Mora dans son premier éditorial des *Cahiers de la photographie*. Dubois y inscrit les discussions sur Peirce, la notion d’index et ses propres développements, dans la continuité des différents débats qui ont animé la théorie photographique depuis le XIX^e siècle⁶³. L’historicisation lui permet de lier des références qui ne s’étaient jusque-là pas toujours rencontrées ; les champs artistiques, photographiques et sémiotiques s’y côtoient autour de leur intérêt commun pour l’index. C’est ainsi que Krauss entre dans cette vaste constellation que Dubois s’ingénie à tisser et qu’elle se trouve pour la première fois présentée aux côtés de Denis Roche, Baudelaire, Bourdieu, Sontag, Benjamin, Barthes, Bazin, Van Lier et bien d’autres encore. “Notes on the Index” y apparaît comme une référence qui ponctue la pensée que l’auteur déroule au cours de ces trois premiers chapitres : le texte est mentionné en note à la fin du premier intitulé “De la vérisimilitude à l’index. Petite rétrospective historique sur la question du réalisme en photographie”. Le nom de la critique américaine entre dans le corps du texte dans le deuxième chapitre, “L’Acte photographique. Pragmatisme de l’index et effets d’absence”, et accompagne l’auteur tout au long de sa réflexion sur les écrits de Peirce. Dubois entérine de la sorte l’inscription du texte de Krauss dans l’actualité que connaît alors le philosophe américain dans le domaine francophone, inscription qui résultait, rappelons-le, de l’insertion d’extraits de la traduction que Deledalle publia en 1978 dans la maquette de “Notes sur l’index” par les rédacteurs de *Macula*. Au cours de son développement, il envisage « la photographie » dans le sens d’un dispositif théorique, *le photographique* », qu’il considère comme une catégorie « épistémique, une véritable catégorie de pensée, absolument singulière et qui introdui[t] à un rapport spécifique aux signes, au temps, à l’espace, au réel, au sujet, à l’être et au faire⁶⁴ ». La signification de l’expression « *le photographique* » se voit ici resserrer au champ des questionnements ayant trait au médium. Elle diffère ainsi de celle que Krauss lui donnait initialement en l’associant à sa notion d’« art de l’index » dans le fameux dernier paragraphe de la version de “Notes on the Index” que la revue française publia en 1979, paragraphe que Dubois place d’ailleurs en épigraphe de son troisième chapitre lui octroyant par ce biais une visibilité qui contribuera au succès du terme.

- 17 Le texte de Rosalind Krauss a ainsi voyagé depuis sa première publication dans *October* en 1977 dans le contexte du renouvellement de la critique américaine, à sa traduction en français dans *Macula* en 1979, à son intégration dans une histoire des débats théoriques photographiques du milieu francophone en vue d’une légitimation du médium. Ce glissement résulte de l’action d’un ensemble d’acteurs qui, tous liés de près ou de loin et vivant des deux côtés de l’Atlantique, entretinrent un dialogue original entre Paris et New York à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Le passage de ce texte du domaine artistique au champ photographique participe et révèle à la fois le processus d’anoblissement de la photographie, qui au même moment faisait son entrée dans les institutions françaises, les pratiques artistiques et le marché de l’art.
- 18 Néanmoins le travail que Krauss mena sur la photographie ne s’arrête pas en 1977 à “Notes on the Index” ; cet article n’est que le premier moment d’une suite de

publications, essentiellement new-yorkaises, qui vont s'enchaîner année après année pour culminer en 1985 avec le catalogue d'*Explosante fixe. Photographie et surréalisme*⁶⁵. Le commissariat de cette exposition du centre Georges-Pompidou associé à l'aventure de "Notes on the Index" ainsi qu'à la publication de *L'Atelier de Jackson Pollock* par Macula devenue maison d'édition en 1982 va assurer à Krauss une place incontestable dans le champ photographique français. Elle sera ensuite invitée à participer à l'ouvrage sur le photographe Maurice Tabard que publient les éditions Contrejour (dirigées par Nori) en 1987 et au catalogue de l'exposition sur la photographie "L'invention d'un art" qu'Alain Sayag et Jean-Claude Lemagny organisèrent au centre Georges-Pompidou en 1989⁶⁶. La parution en 1990 de l'ouvrage, existant uniquement en français, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*⁶⁷ (voir fig. 6) chez Macula qui, préfacé par Damisch, rassemble la plupart de ces textes à l'exception de "Notes sur l'index", couronnera ce parcours où, pour reprendre les mots de Johanne Lamoureux, « la photographie a fait, au sein même de [l]a réflexion [de Krauss], retour sur le photographique⁶⁸ ».

NOTES

1. Cf. François CUSSET, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, éd. La Découverte, 2003.
2. Rosalind KRAUSS, "Notes on the Index : Seventies Art in America" (Part I), *October*, n° 3, printemps 1977, p. 68-81 ; id., "Notes on the Index : Seventies Art in America" (Part II), *October*, n° 4, automne 1977, p. 70-79. Ces deux articles ont été traduits en français par Priscille Michaud sous le titre "Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis", *Macula*, n° 5/6, 1979, p. 165-175. "Notes on the Index : Part 1" et "Notes on the Index : Part 2" ont ensuite été republiés dans R. KRAUSS, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1985, p. 196-209 et p. 210-220. Cet ouvrage a été traduit en français par Jean-Pierre Criqui : "Notes sur l'index", in *Le Mythe de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 65-92.
3. Dominique BAQUÉ, *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Éditions du regard, 1998, p. 99-106. Pour des analyses plus précises sur le travail théorique de Krauss, voir Johanne LAMOUREUX, "La critique postmoderne et le modèle photographique", *Études photographiques*, n° 1, nov. 1996, p. 109-115 et Estelle BORIES, *Étude sur la revue October*, sous la direction de François Brunet, DEA d'études anglophones, Université Paris VII Denis-Diderot, 2003.
4. Hubert DAMISCH, "À partir de la photographie", préface, in *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990, p. 6.
5. D. BAQUÉ, *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*, op. cit., p. 103.
6. H. DAMISCH, "À partir de la photographie", op. cit., p. 6.
7. Roland BARTHES, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980.
8. Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique*, Bruxelles, éd. Labor, 1983.
9. La notion d'index a encore été débattue récemment autour de la personne de Rosalind Krauss. Cf. James ELKINS (éd.), *Photography Theory*, New York, London, Routledge, 2007.

10. Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1996.
11. Américanocentrisme que Jean-François Chevrier poursuivra d'ailleurs à la fin des années 1980 en se référant à l'historien d'art américain Michael Fried, lorsqu'il défendra un nouveau modernisme aux côtés du photographe Jeff Wall. Cf. Jean-François CHEVRIER, James LINGWOOD, *Une autre objectivité*, Paris, Prato, Idea Books, 1989.
12. Pour une étude de la genèse de la pensée exposée dans cet article, voir E. BORIES, *Étude sur la revue October*, op. cit.
13. Clement GREENBERG, *Art and Culture*, New York, Beacon Press, 1961.
14. Cf. R. KRAUSS, "A View of Modernism", *Artforum*, septembre 1972, traduit en français par Jean-Pierre Criqui sous le titre "Un regard sur le modernisme", dans *Le Mythe de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 17-30.
15. Cf. Amy NEWMAN, *Challenging Art, Artforum 1962-1974*, New York, Soho Press, London, Turnaround, 2001.
16. « OCTOBER does not reflect the views of the IAUS. OCTOBER is the property of its editors, who are wholly responsible for its contents. », *October*, n° 1, Spring 1976, p. 1.
17. The Editors, "About October", *October*, n° 1, Spring 1976, p. 3-6.
18. *Ibid.*, p. 3 : « Our aim is not to perpetuate the mythology or hagiography of Revolution. It is rather to reopen an inquiry into the relationships between the several arts which flourish in our culture at this time, and in so doing, to open discussion of their role at this highly problematic juncture. We do not wish to share in that self-authenticating pathos which produces, with monotonous regularity, testimonies to the fact that "things are not as good as they were" in 1967, '57 –or in 1917. »
19. *Id.*, p. 4.
20. *Id.*, p. 6.
21. R. KRAUSS, "Notes on the Index : Seventies Art in America", op. cit.
22. "Photography : A Special Issue", *October*, n° 5, Summer 1978. Pour un panorama des écrits de Krauss sur la photographie, voir aussi *Le Photographique*, pour une théorie des écarts, trad. en français par M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, 1990. Néanmoins d'autres auteurs traiteront parfois de ce médium. Voir par exemple Abigail SOLOMON-GODEAU, "Photophilia : A conversation about the Photography Scene", "Art World Follies", *October*, n° 16, Spring 1981, p. 102-118.
23. Le premier texte qui ouvre le premier numéro, après l'éditorial, est la traduction de "Ceci n'est pas une pipe" de Michel Foucault. Cf. M. FOUCAULT, "Ceci n'est pas une pipe", *October*, n° 1, Spring 1976, p. 7-22.
24. Pour un retour sur l'élaboration théorique de "Notes on the Index" et l'importance que la pensée de Barthes y occupa, voir R. KRAUSS, "Introductory Note" et "Notes on the Obtuse", in J. ELKINS (éd.), *Photography Theory*, op. cit., p. 125-128 et p. 339-342.
25. Voir en français Charles Sanders PEIRCE (1839-1914), *Écrits sur le signe*, traduit par G. Deledalle, Paris, éd. du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1978.
26. François BRUNET, "La photographie dans la réflexion de Peirce", in *Vers une pensée de la photographie*, Paris, Puf, 2000, p. 307. On pourra aussi se reporter à F. BRUNET, "Visual semiotics versus pragmatism : Peirce and photography", in V. M. COLAPIETRO et T. M. OLSHEWSKY, *Peirce's Doctrine of Signs, Theory, Applications, and Connections*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, "Approaches of Semiotics", 1996, p. 295-314.
27. Le débat entre Fried et Krauss s'est ouvert autour de la question de la perception du réel dans l'impressionnisme en 1974 et se développe par la suite autour de la photographie. Cf. R. KRAUSS, "Impressionism", *Partisan Review*, vol. 42, Winter 1974, trad. en français par M. Bloch sous le titre "L'impressionnisme : le narcissisme de la lumière", dans *Le Photographique : Pour une*

théorie des écarts, op. cit., p. 58-70. Sur le projet de Krauss, voir Johanne LAMOUREUX, “La critique postmoderne et le modèle photographique”, *Études photographiques*, n° 1, nov. 1996, p. 109-115.

28. Cf. Jeremy GILBERT-ROLFE, John JOHNSTON, “Gravity’s Rainbow and the Spiral Jetty”, Part I, *October*, n° 1, Spring 1976, p. 65-86 ; Part II, *October*, n° 2, Summer 1976, p. 71-90 ; Part III, *October*, n° 3, Spring 1977, p. 66-84. *Smithson* est en effet considéré comme l’un des artistes phares d’*October* ; l’article que Craig Owens publie dans le numéro dédié à la photographie en 1978 lui est d’ailleurs essentiellement consacré. Cf. Craig OWENS, “Photography en abyme”, *October*, “Photography : A Special Issue”, n° 5, été 1978, p. 73-88, repris dans *Beyond Recognition : Representation, Power, and Culture*, éd. Scott Bryson et al., Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1992, p. 16-30. Sur la pratique photographique de *Smithson*, on pourra aussi se reporter à mon article, Katia SCHNELLER, “Sous l’emprise de l’Instamatic. Photographie et contre-modernisme dans la pratique artistique de Robert *Smithson*”, *Études photographiques*, n° 19, déc. 2006, p. 68-95.

29. Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, Paris, Le Seuil, 1995.

30. Julia KRISTEVA, Marcelin PLEYNET, Philippe SOLLERS, “The US Now : A Conversation”, *October*, n° 6, automne 1978, p. 4-20.

31. Pour une bibliographie complète et une réflexion sur les relations croisées entre photographie et écrit chez Denis Roche, voir Luigi MAGNO (dir.), *Denis Roche : l’un écrit, l’autre photographie*, Lyon, ENS Éditions, 2007.

32. Cf. Carole NAGGAR, “Dossier : Photographier”, *Art Press*, n° 21, oct. 1978, p. 14-42, dont “Ils en parlent, entretien entre Marin Karmitz, Bernard Dufour et Denis Roche”, p. 14-15.

33. Pierre BOURDIEU (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.

34. L’un des objectifs initiaux d’*Art Press* était de faire connaître l’art américain, essentiellement l’École de New York et l’art conceptuel. Le premier numéro publia ainsi une traduction d’“*Art after Philosophy*” de Joseph Kosuth. Cf. J. KOSUTH, “*Art after Philosophy*”, *Art Press*, n° 1, déc.-janv. 1973, p. 20-24.

35. Au cours des années 1970, les lieux dédiés à l’art contemporain ne sont pas très nombreux à Paris : mis à part les galeries d’art qui ne sont pas très florissantes, ce sont essentiellement le Cnac (Centre national d’art contemporain) logé dans l’hôtel Salomon de Rothschild et l’Arc (Animation Recherche Création) hébergé dans le musée d’Art moderne de la Ville de Paris, tous deux créés en 1967.

36. Entre 1966 et 1971, Jean Clay est engagé auprès des artistes dits cinétiques : il rédige surtout des catalogues pour les artistes vénézuéliens Carlos Cruz-Díez et Jesús Rafael Soto qui, vivant en France, sont notamment défendus par la célèbre galerie parisienne Denise René. Parallèlement il crée avec Julien Blaine la revue *Robho* qui soutiendra ce courant artistique le temps de son existence entre 1967 et 1971. En 1975, il publie *De l’impressionnisme à l’art moderne*, Paris, Hachette Réalités, 1975. De son côté Yve-Alain Bois est assistant à l’EHESS entre 1976 et 1977, où il mène des recherches sur l’architecture moderne sous la direction de Hubert Damisch. En 1977, il y soutient sa thèse sur *La Conception de l’espace chez Lissitzky et Malevitch*, sous la direction de Roland Barthes. Il part aux États-Unis en 1983. Il collabore d’abord à *October* en faisant des traductions à partir de 1979, puis publie des articles et enfin devient membre du comité de rédaction.

37. Cf. <http://www.editionsmacula.com/travail/societe.html>

38. Jean-Claude LEBENSZETJN publie par exemple dans les premiers numéros de *Macula* et d’*October*. Cf. J.-C. LEBENSZETJN, “*Star*”, *October*, n° 1, printemps 1976, p. 87-103 et “*En blanc et noir*”, *Macula*, n° 1, 1976, p. 4-13.

39. Voir dans “*Photography : A Special Issue*”, *October*, n° 5, été 1978 : NADAR, “*My Life as a Photographer*”, p. 3-6 ; Hubert DAMISCH, “*Cinq notes pour une phénoménologie de l’image*”

photographique”, “Numéro spécial Photographie”, *L’Arc*, n° 21, 1963, p. 34-37, repris sous le titre “Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image”, p. 70-72. Ce numéro compte aussi un article du rédacteur en chef des Cahiers du Mnam : Jean CLAIR, “Opticeries”, p. 101-112.

40. Cf. H. DAMISCH, “Huit thèses pour (ou contre ?) une sémiologie de la peinture”, *Macula*, n° 2, 1977, p. 17-23 et “L’origine de la perspective”, *Macula*, n° 5/6, 1979, p. 113-137.

41. Cf. R. KRAUSS, “Emblèmes ou lexies : le texte photographique”, “L’atelier de Jackson Pollock/Hans Namuth”, trad. en français par Ann HINDRY, supplément au n° 2, *Macula*, 1978, repris dans *L’Atelier de Jackson Pollock/Hans Namuth*, Paris, *Macula*, 1982 et repris sous le titre “La photographie comme texte : le cas Namuth/Pollock”, *Le Photographique*. Pour une théorie des écarts, op. cit., p. 89-99. Ce supplément s’inscrit dans l’actualité qui tourne autour de Pollock en 1978 : l’exposition “Jackson Pollock : New Found Works”, New Haven, Yale University Art Gallery, 1978, dans le catalogue de laquelle se trouve un texte de Francis V. O’CONNOR qui écrit aussi “Les photographies de Hans Namuth comme documents d’histoire de l’art” dans “L’atelier Pollock”, p. 11-14. Ce dernier participe aussi à la rédaction du catalogue raisonné avec Eugene Victor THAW : *Jackson Pollock : a catalogue raisonné of paintings, drawings and other works*, New Haven & London, Yale University Press, 1978. Ce supplément devient le premier livre de *Macula* avec les essais supplémentaires de Jean CLAY, E. A. CARMEAN et Barbara ROSE : *L’Atelier de Jackson Pollock/Hans Namuth*, Paris, *Macula*, 1982. À nouveau, ce livre paraît au moment où une rétrospective est organisée autour de l’artiste : “Jackson Pollock”, Paris, Musée national d’Art moderne, Centre Georges-Pompidou, 21 janvier-19 avril 1982.

42. R. KRAUSS, “Notes sur l’index. L’art des années 1970 aux États-Unis”, trad. de l’anglais par P. Michaud, *Macula*, n° 5/6, 1979, p. 165-175.

43. Alors même qu’il sera repris à l’identique dans *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths* en 1985 – à ceci près que le sous-titre “Seventies Art in America” disparaîtra. R. KRAUSS, “Notes on the Index : Part 1” et “Notes on the Index : Part 2”, in *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, op. cit., p. 196-209 et p. 210-220.

44. Ch. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, trad. de G. Deledalle, op. cit. À propos du succès de Peirce dans les milieux de sémiotique en France au cours des années 1970, voir F. BRUNET, *Vers une pensée de la photographie*, op. cit., p. 306.

45. R. KRAUSS, “Notes sur l’index. L’art des années 1970 aux États-Unis”, trad. de l’anglais par P. Michaud, *Macula*, n° 5/6, 1979, p. 175.

46. R. BARTHES, *La Chambre claire*. Note sur la photographie, op. cit.

47. Cf. id., “Le Message photographique”, *Communications*, n° 1, 4^e trimestre 1961, repris dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Le Seuil, 2002, p. 1120-1133 ; “Rhétorique de l’image”, *Communications*, n° 4, nov. 1964, *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 575-588 ; “Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein”, *Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970, *Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p. 485-506.

48. P. BOURDIEU (dir.), op. cit. ; Gisèle FREUND, *Photographie et Société*, Paris, Seuil, 1974 ; Susan SONTAG, *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.

49. Cf. F. BRUNET, *Vers une pensée de la photographie*, op. cit., p. 306.

50. Le linguiste Ferdinand de Saussure (1857-1913) est l’une des grandes sources d’inspiration du structuralisme que Barthes développe à partir de *Mythologies* en 1957 et poursuit dans *Système de la mode* en 1967.

51. L’auteur souligne lui-même. Cf. Gilles MORA, “Éditorial”, “Approches critiques de l’acte photographique”, *Cahiers de la photographie*, n° 1, 1981, p. 4-5.

52. Cf. Gaëlle MOREL, *Le Photoreportage d’auteur : L’institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS, 2006, p. 28-30. Les Cahiers du cinéma jouent en effet un rôle important dans l’histoire de la reconnaissance du médium photographique de cette époque : rappelons tout d’abord que *La Chambre claire* paraît aux éditions Cahiers du cinéma/

Gallimard/Seuil. De plus, la revue est publiée par les Éditions de l'Étoile qui créèrent la collection *Écrits sur l'image* où sera publié *La Disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique* de Denis Roche en 1982.

53. Au cours des années 1970, les Cahiers du cinéma ont publié plusieurs articles de sémiotique de l'image cinématographique qui constitueront des référents intellectuels importants pour les critiques des Cahiers de la photographie. On peut par exemple citer R. BARTHES, "Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein", art. cit., repris dans *Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p. 485-506 ; André BAZIN, "Ontologie de l'image photographique", 1945, dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. I, Paris, éd. du Cerf, 1975, p. 11-19 ; Alain BERGALA, "Le Pendule (La photo historique stéréotypée)", *Cahiers du cinéma*, n° 268-269 (Spécial Images de marque), Paris, juillet-août 1976, p. 40-46 ; Pascal BONITZER, "La surimage", *Cahiers du cinéma*, n° 270, sept.-oct. 1976, p. 30-31 ; Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, Paris, Klincksieck, 1968.

54. Cf. D. BAQUÉ, *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*, op. cit., p. 49-56 et G. MOREL, *Le Photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, op. cit., p. 31-32.

55. Je renvoie ici aux travaux de G. Morel : "La figure de l'auteur. L'accès du photoreporter au champ culturel", *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003, p. 35-55 ; "Entre art et culture. Politique institutionnelle et photographie en France, 1976-1996", *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 32-40 ; *Le Photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, op. cit..

56. Cf. H. DAMISCH, "Agitphot", *Cahiers de la photographie*, "Quelle histoire la photographie !", n° 3, 1981, p. 24-26.

57. Cf. Henri VAN LIER, "La rhétorique des index", *Cahiers de la photographie*, "Du style", n° 5, 1982, p. 13-27 ; "Le non-acte photographique", *Cahiers de la photographie*, "L'Acte photographique", n° 8, 1982, p. 27-36 ; *Philosophie de la photographie*, numéro hors série des Cahiers de la photographie, Paris ACCP, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 1983. On peut retrouver tous ces textes sur le site : www.anthropogenie.be.

58. Fondé en 1967 par des universitaires belges, le collectif produit des travaux interdisciplinaires en rhétorique, en poétique, en sémiotique et en théorie de la communication linguistique et visuelle. Outre les membres titulaires actuels – Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg –, le groupe a compté Jacques Dubois, Francis Pire, Hadelin Trinon et Philippe Minguet. Ses membres associés sont ou ont été Sémir Badir, Laurence Bouquiaux, Marcel Otte, Jean Winand, Bénédicte Vauthier, Philippe Dubois. Cf. GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, éd. Larousse, 1970 et id., *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, éd. Complexe, 1977.

59. Cf. propos de Philippe Dubois dans un entretien avec l'auteure le mercredi 19 septembre 2007 ; propos de Jacques Dubois dans un courrier électronique adressé à l'auteure le 25 août 2007 et de Jean-Marie Klinkenberg dans un courrier électronique du 27 août 2007.

60. R. KRAUSS, "Marcel Duchamp, ou le champ de l'imaginaire", dans *Langages et Excommunication I*, actes du colloque international de Liège édités par Ph. Dubois et Y. Winkin dans *Degrés*, n° 26-27, Bruxelles, 1981, texte repris dans *Pour une théorie des écarts*, trad. de l'anglais par M. Bloch et J. Kempf, op. cit., p. 71-88.

61. Cf. R. KRAUSS, "Stieglitz / Equivalents", *October*, n° 11, hiver 1979, p. 129-140, trad. par M. Bloch sous le titre "Stieglitz : équivalents" dans R. KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, op. cit., p. 126-137.

62. Ph. DUBOIS, *L'Acte photographique*, Bruxelles, éd. Labor, collection Média dirigée par J. Dubois, 1983.

63. *L'Acte photographique* fait suite à *De la photographie. Anthologie*, que Philippe Dubois rassemble et publie en 1982 pour la section Information et Arts de la diffusion de Liège.

64. Ph. DUBOIS, "Chapitre 2, L'acte photographique. Pragmatique de l'index et effets d'absence", *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles, éd. Labor, 1993 (éd. augmentée), p. 57-58.
65. R. KRAUSS, Jane LIVINGSTON, Dawn ADES, *Explosante fixe : Photographie et surréalisme*, Paris, Musée national d'Art moderne, 1985.
66. Pierre GASSMANN, R. KRAUSS, Caroline ELISSAGARAY, Maurice Tabard, Paris, *Contrejour*, 1987 ; R. KRAUSS, "Le surréalisme, encore et toujours", dans *L'Invention d'un art*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989, p. 155-177.
67. R. KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, op. cit.
68. Johanne LAMOUREUX, "La critique postmoderne et le modèle photographique", *Études photographiques*, n° 1, nov. 1996, p. 111.
-

AUTEUR

KATIA SCHNELLER

La réception française de la notion d'index
1977-1990 Université Paris I