

Montrer et/ou démontrer. Index et/ou indice?

Herta Wolf

Traducteur : Catherine Miel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3590>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 4 juin 2016

ISBN : 9782911961342

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Herta Wolf, « Montrer et/ou démontrer. Index et/ou indice? », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3590>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Montrer et/ou démontrer. Index et/ou indice?

Herta Wolf

Traduction : Catherine Miel

J'adresse mes remerciements à André Gunthert et aux co-initiatrices du colloque « Où en sont les théories de la photographie ». Merci de m'avoir invitée à participer à la discussion. J'ai pu faire mon exposé grâce à la traduction simultanée d'une interprète. À la question posée au début de mon exposé à savoir si cette offre de traduction simultanée était un cadeau empoisonné, je répondrai aujourd'hui par l'affirmative. Il aurait été plus judicieux de faire traduire mon texte et de faire ensuite l'exposé en français. J'écris cela malgré l'assurance qui me fut donnée que la traductrice fit une bonne prestation, ce dont je la remercie. Peut-être qu'une traduction écrite ne m'aurait pas totalement enlevé le contrôle sur le fond de mon discours, même si le problème qui est le point de départ de mon exposé aurait toujours subsisté et subsiste encore : les traductions sont toujours des transpositions.

- 1 Ma réflexion part du fait que des questions telles que celles sur les *théories de la photographie* ne se posent pas seulement d'après le positionnement théorique et méthodologique du questionnant, mais aussi d'après son arrière-plan culturel, sa discipline universitaire et sa culture qui le conditionnent, de même que selon la langue qu'il parle. Ces questions seront donc posées différemment, elles trouveront également une réponse très différente. Si je mets ce postulat en exergue à mon étude, c'est pour attirer l'attention sur le sujet de la traduction qui, d'un point de vue purement technique, concerne le présent texte écrit à l'origine en allemand, tout comme sur sa raison initiale et son but. Les traductions sont toujours liées à des déplacements de noyaux sémantiques, ce qui ne signifie pas nécessairement une perte de sens mais, par des déplacements de sens, de nouveaux concepts voient le jour et par conséquent de nouvelles questions et de nouveaux objets de recherche. J'en viens ainsi à parler d'un problème – bien que cela soit dans ce cas précis d'ordre individuel – qui a contribué à marquer les *théories de la photographie* et les marque toujours. Peut-être devrais-je préciser qu'à la fois *les théories et les débats sur ces théories de la photographie* sont marqués par des déplacements et des glissements de sens dans la mesure où ils furent traités – malgré notre monde globalisé –

de façon très différente selon le lieu, et le sont encore. Il faut dire que les sciences humaines opèrent encore – et à mon avis heureusement – dans nos langues (maternelles) variées, mais aussi dans des traditions de pensée et dans des contextes de débats. Il arrive couramment du reste que ces derniers se caractérisent par des interférences – telles que des traductions aléatoires – d'écrits considérés comme fondamentaux ailleurs (ou même pas).

- 2 Katia Schneller a montré dans le contexte linguistique français avec son essai « Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d'index. 1977-1990 » combien de telles transpositions sont dues à des interventions locales et combinées, et combien elles peuvent entraîner à hypostasier des concepts. L'auteure y démontre que le terme « *le photographique* » provient de ce que l'on peut appeler un exploit de traduction, une initiative rédactionnelle qui permet de qualifier les œuvres d'art. « L'art de l'index un terme que l'on pourrait facilement remplacer par un autre : *le photographique*¹ », pouvait-on lire en 1979 dans le dernier paragraphe de la traduction française de « Notes on the index I and II ». L'index a ainsi trouvé un synonyme supplémentaire, mais en outre les deux concepts se sont renforcés l'un l'autre et ont formé une nouvelle désignation. L'historiographie de cette création de concept, ce doublement de concept, pourrait-on dire, est d'autant plus remarquable que *das Fotografische* en allemand est devenu un mot-clé des sciences des médias qui peut apparemment englober tous les médias spécialisés dans la photographie (en partie grâce à la traduction française ne datant que de 1998 aux éditions Macula du recueil d'essais *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*², de l'historienne de l'art américaine). Comme on en est venu à parler des sciences des médias, j'aimerais faire remarquer que je suis sûre qu'aujourd'hui dans aucun autre contexte, ni linguistique, ni national, ni universitaire, ces dernières n'ont pris un rôle aussi exagérément central qu'en allemand, ou plus exactement en Allemagne. Dans quel autre pays fut créée une discipline universitaire qui ne se comprend pas uniquement comme une discipline englobant tous les médias, mais également comme une démarche méthodique résultant, voire se déduisant de leurs particularités ?
- 3 Il est inhérent aux spécificités des médias d'avoir pour but l'index et le photographique et c'est une caractéristique qui, d'une certaine façon, est aussi valable pour les théories ou plutôt les théorisations de singularités – comme le sont les photographies – : il s'agit dans leur cas de réductions. De plus, les critères extrapolés comme spécificités peuvent, une fois définis, conduire à des qualifications assez rigides et monolithiques ; de surcroît, comme le montre clairement le terme *le photographique*, on est dans le domaine d'un certain arbitraire. Quelques-unes des lignes maîtresses de la rubrique « Argument » de cette journée d'étude, formulées comme des questions, rappellent ces spécificités propres à la matérialité des médias photographiques ou de leurs supports. Cette journée cherchait à éclaircir le rôle revenant actuellement aux théories de la photographie, autrefois éminemment discutées. Des déclarations assorties d'un point d'interrogation, telles que « la technique d'enregistrement sert de dispositif » qui détermine les photographies de façon ontique et les fait lire esthétiquement, sont à mettre au nombre des *spécificités des médias* dans l'hypothèse d'une authenticité liée à la technique, c'est-à-dire d'un potentiel induit par la technique. Or, la réduction de signification évoquée plus haut, due aux sédiments de traduction, est d'une certaine façon en correspondance avec l'élaboration des théories. Pourtant, comme il s'agit pour celles-ci d'abstractions de questionnements concrets et de travaux de recherche, il ne faut pas tellement considérer cela comme un déficit mais plutôt comme une *mission*, et même un *devoir* de travailler sur ces théories.

Comme l'exprime Helmut Pape, un philosophe allemand, qui a eu le mérite de faire connaître et traduire les écrits de Charles Sanders Peirce dans les pays de langue allemande, « La représentation abstraite et plutôt distanciée d'une thématique rendue possible par une théorie générale a une fonction d'orientation et d'abstraction³. » Les théories servent donc, pour résumer Pape, à donner une orientation et à corriger les analyses particulières. Comme je l'ai déjà mentionné, des généralisations tendent à faire oublier qu'il y a des différences locales, géographiques, nationales et linguistiques (on pourrait continuer cette liste de différences) dans la formulation aussi bien que dans la réception de ces théories. Nous nous heurtons par conséquent à des non-concomitances, une non-connaissance des retards quand nous posons *la question des théories de la photographie*. Je reviendrai plus tard sur le fait que des traductions, des transpositions de sens, des non-concomitances et des retards peuvent être un moteur pour des débats sur les théories de la photographie.

- 4 Helmut Pape me ramène au titre de mon étude car il existe une version de ses réflexions sur « Fussabdrücke und Eigennamen » (*Empreintes et noms propres*) sous le titre « Créer et représenter les relations situées. Peirce et la théorie du noyau relationnel des indices et des traces », dans une publication en français qui est dédiée à *Paradigme indiciaire* de Carlo Ginzburg⁴. En revanche, le passage que j'ai cité ne s'y trouve pas – ce qui est dû tout simplement au fait qu'il s'agit ici d'une version allemande retravaillée de son texte publié à l'origine en français : *Index, Spur, Indizie (Index, trace, indice)*. J'en arrive ainsi au titre de ma contribution, dans laquelle, si l'on ajoute le couple *montrer et/ou démontrer* au couple *index et/ou indice*, ces couples paraissent avoir la même signification, mais se renforcent l'un l'autre et se complètent. Le point de départ de ma juxtaposition de concepts formulée comme une question compose une anthologie⁵, dont j'ai travaillé l'introduction quand j'ai annoncé mon exposé au colloque. La question à la base de mon livre, « Comment envisager aujourd'hui le rôle de la photographie ou plutôt des photographies en tant que preuves dans des travaux photohistoriques ? », se transpose à la première proposition de la journée d'étude. En effet, il était dit que « ce colloque sera l'occasion de faire le point sur l'histoire du questionnement théorique de la photographie et sur ses nouvelles interrogations ». Je demande donc quel rôle doit ou peut être attribué à l'histoire (ou à l'historicité), et pas seulement lorsque l'on ré-interroge les modèles théoriques.



Fig. 1.



Fig. 1 et 2. Reinhold Beckmann, photogramme extrait de l'émission *Unser Krieg ? Deutsche Kämpfer gegen US-Terror*, diffusée le 23 février 2015 sur ARD à 20h15.

- 5 Considérer la représentation des index photographiques, voire la pratique, le procédé qui consiste à enregistrer par la *Fotografie*, comme subordonnée aux sciences des indices du XIX^e siècle, est un point de vue hérité de la photographie analogique. Il n'en est pas moins vrai que de nouvelles technologies photographiques et leurs applications ne rendent pas ces conceptualisations obsolètes.
- 6 Comme le montrent deux passages extraits du documentaire de Reinhold Beckmann *Unser Krieg ? Deutsche Kämpfer gegen US-Terror (Notre guerre ? Des combattants allemands contre l'État islamique)*⁶, ces films de portable, ces prises de vue dues au dispositif photographique ont la capacité de montrer ; de plus, elles sont enregistrées et diffusées pour prouver (fig. 1 à 4). Même s'il s'agit ici d'images issues d'une technique de prise de vue électronique, postphotographique, il leur est transmis le potentiel photographique, d'être l'index et – comme dans l'exemple présenté – l'indice de ce qui a été, de ce qui s'est trouvé devant l'objectif, ou plutôt de ce qui s'est déroulé.

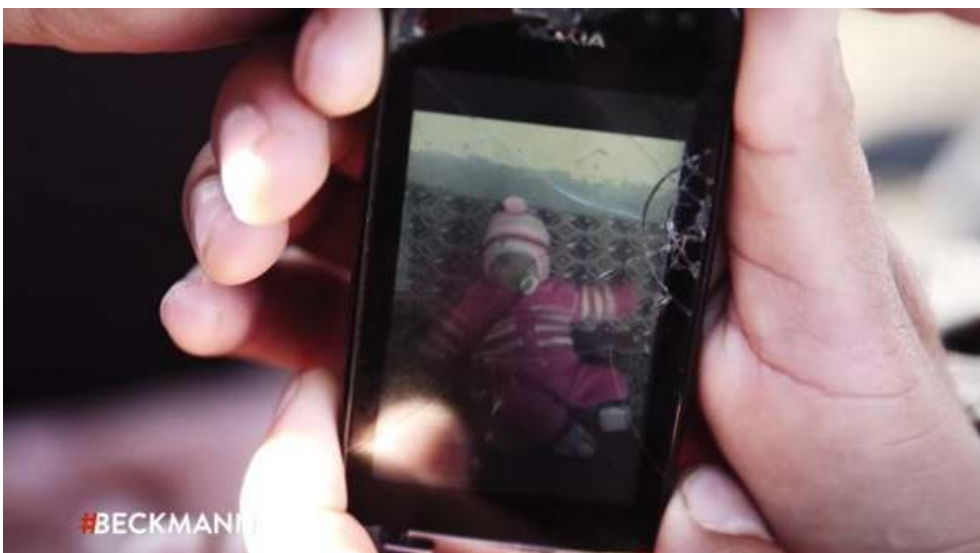


Fig. 3.



Fig. 3 et 4. Reinhold Beckmann, photogramme extrait de l'émission *Unser Krieg ? Deutsche Kämpfer gegen US-Terror*, diffusée le 23 février 2015 sur ARD à 20h15.

- 7 Mais, même si le titre de mon exposé et les exemples de films choisis peuvent l'insinuer, mon projet n'est ni de soumettre le concept d'index à une relecture, ni de redessiner son avantage, sa nécessité ou son importance pour une théorie actuelle de la photographie. Mes motifs pour un tel projet sont dus pour une part au fait qu'en cette fin de XX^e siècle, les spécificités photographiques fructueuses pour une réflexion théorique sur les médias se résument à des généralisations théoriques qui ne rendent compte que partiellement de la singularité d'images photographiques. Après que des champs de représentation comme l'indexicalité photographique ont été soumis ces vingt dernières années à une hypostase réductrice, ils semblent par ailleurs dépouillés de leur potentiel à fournir un « nouvel » accès au champ heuristique de la théorie de la photographie. De plus, leur emploi excessif – tout au moins dans l'espace linguistique allemand – les a transformés en formules vides de sens, en confirmation des potentiels de représentation de la photographie, connues depuis toujours et réductrices. Il faut renvoyer ici aux explications concises et claires de François Brunet sur le décalage entre le concept index utilisé dans les textes photohistoriques spécialisés et les définitions complexes du concept de Sanders Pierce⁷. Comment donc aborder ces généralisations théoriques d'images et de pratiques particulières qui modifient de nouveaux regards sur le domaine de la photographie ? La question posée dans l'anthologie que j'ai publiée est la suivante : la photographie peut-elle montrer *et/ou* prouver ? Je l'ai reprise dans le titre de mes réflexions d'aujourd'hui car elle a pour but un nouveau questionnement sur les méthodes historiographiques et de ce fait concerne notre travail quotidien en tant qu'historiens de la photographie. En 1982, en rapport avec ses *Erkundungen über Piero, Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance*⁸ et en écho à son essai publié dans sa première version en 1979 « Spie. Radici di un paradigma indiziario » (*Traces. Les racines d'un paradigme d'indice*)⁹, Carlo Ginzburg s'est penché sur les méthodes historiques ou historiographiques de l'histoire de l'art en se référant à Roberto Longhi. On pourrait avancer qu'il commence une discussion sur le choix des sujets et un débat historiographique en exposant les méthodes au sein des sciences historiques, sur lesquelles il revient constamment dans les textes de nature biographique et dans les interviews¹⁰. Cela vaut pour des travaux photohistoriques d'importance, dans la mesure où – en partant de la force probante du paradigme

indiciaire – les modalités du fait de prouver, c'est-à-dire de l'exposé des preuves au sein des débats historiques, sont éclairées de façon critique. *Montrer / mostrare* – en italien – ne se rapporte pas au potentiel des photographies à illustrer ou à donner à voir. *Montrer / mostrare* se réfère à une stratégie d'argumentation des discours historiques sur l'art, à trouver comme Roberto Longhi des analyses sur les œuvres grâce à un savoir de connaisseur sans les justifier d'une façon historique ni avoir recours à des études d'archives, à des exposés strictement historiques ou encore à une confrontation avec la réalité. *Démontrer / dimostrare* – le terme italien choisi par Ginzburg – devient dans ce contexte un procédé discursif et rhétorique, et décrit de ce fait les stratégies, aussi bien que le fonctionnement des argumentations. Or, par un glissement minimal de la signification du mot, du noyau sémantique, on pourrait passer de la *démonstration*, de *dimostrazione* à *prova* ou – comme cela pourrait être traduit en français – la *preuve* (dont la signification n'est pas très loin de celle d'*épreuve*)¹¹.

- 8 Alors que la première, la *dimostrare*, la *démonstration*, se réfère aux lois régissant les sciences « les lois de la démonstration (*mostrare*) », la *prova*, la *preuve* se rapporte à la preuve d'indices, et grâce à ces implications d'ordre juridique, comme on peut le déduire d'après des essais ultérieurs de Ginzburg, se rapporte aux contenus des exposés de preuve¹². Krysztof Pomian saisit bien la signification qui est attribuée à la preuve dans la conception de l'historiographie de Ginzburg, quand il écrit que pour ce dernier l'histoire, sans l'hypothèse qu'elle soit caractérisée par la preuve, même sans que l'écriture soit fondée là-dessus, n'est, si on la compare avec la littérature, qu'un mauvais roman¹³. Le couple *mostrare* et *dimostrare / montrer* et *démontrer* sert de toile de fond pour une réflexion sur les stratégies d'argumentation dans les sciences historiques car il permet de discuter sur le procédé heuristique lui-même. Par ailleurs, il fait se référer au domaine de l'objet des sciences historiques, soit dans notre cas à l'histoire de la photographie.
- 9 J'aimerais esquisser rapidement comment les débats sur les représentations scientifiques du domaine photohistorique peuvent être fructueux pour une autre compréhension des théories photographiques, en m'appuyant sur un projet de recherche sur lequel nous travaillons à Cologne : dans ce projet soutenu par la Deutschen Forschungsgemeinschaft (Fondation allemande pour la recherche) « La photographie comme science appliquée. À propos du rôle épistémologique des manuels photographiques (1839-1883) », nous essayons de déduire à partir de l'étude des modes d'emploi, des textes, des manuels sur la photographie, dans quel domaine de la science et dans quelles stratégies d'argumentation les médias photographiques furent intégrés à l'origine ou sont à intégrer¹⁴. Cette étude précise, synchronique et diachronique de la littérature consacrée à la pratique de la photographie m'a fait comprendre qu'hypostasier les spécificités des médias, comme nous l'avons fait ces dernières décennies dans l'histoire de la photographie, ne parviendra à son point final qu'en affirmant : elles ne pourront nous apporter ni connaissances supplémentaires ni nouvelles approches de la photographie.
- 10 Pour rendre les abstractions de nouveau fructueuses, nous devons nous diriger vers les marges de notre domaine de recherche : c'est là que nous pourrions faire de nouvelles expériences, plus qu'en empruntant des voies déjà éculées. Détachons notre regard de l'image photographique et de la médialité photographique pour nous tourner vers la construction historique de cette médialité. Nous en apprendrons plus sur celle-ci et sur d'autres choses encore. Pendant tant d'années, nous nous sommes tellement fixés sur la définition d'un objet indépendant que nous n'avons pas vu que ce dernier coïncide avec un savoir qui n'est absolument pas spécifique aux médias. Prenons par exemple les débuts

de la photographie jusqu'au milieu des années 1850 : nous voyons alors clairement par une étude comparative de la littérature spécialisée aux multiples motivations, que leurs différenciations évoluent simultanément au développement de la science des diverses techniques. Qu'il s'agisse du travail pour l'élaboration ou le développement de connaissances chimiques, de l'introduction « aux sciences physiques nécessaires pour une technique supérieure » ou de « l'enseignement des différentes façons de dessiner¹⁵ », c'est avant tout dans les établissements polytechniques, les écoles, les laboratoires et les ateliers qu'on a fait énormément progresser les connaissances nécessaires pour le développement des procédés photographiques. Mais dire cela à Paris équivaut à un blasphème puisqu'il est évident d'après la littérature encyclopédique allemande dès le XIX^e siècle que « les instituts polytechniques les plus célèbres [se trouvent à] Paris (principalement pour les ingénieurs militaires et civils) et à Vienne¹⁶ ». Nous connaissons tous le rôle des polytechniciens Arago et Gay-Lussac, Regnault ou Laussedat (et tant d'autres) pour la diffusion et le développement de la photographie.

- 11 Dans la conclusion cursive de mes réflexions, j'aimerais revenir sur la signification de la traduction, évoquée en introduction. Dans les organes polytechniques – comme dans le *Polytechnischen Journal* publié par Johann Gottfried Dingler et son fils Emil Maximilian –, la plupart des articles tirés des *Comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des sciences*, du *Technologiste*, du *Bulletin de la Société d'encouragement*, des *Annales de chimie et de physique*, qui concernaient la photographie et étaient déterminants pour son évolution, furent traduits en allemand. Quant à Louis Désiré Blanquart-Évrard, reconnu avant tout comme le propriétaire de la première imprimerie photographique et comme étant à l'origine du développement de la photographie sur papier, il publia chacun des articles sur la photographie entre 1847 et 1851 en allemand. Emil Dingler, le fils du fondateur du recueil (la revue traduisait ou résumait des articles rédigés dans d'autres langues), était un docteur en chimie et faisait preuve de compétence dans son choix des articles à traduire. Le *Polytechnischen Journal* fut pillé à son tour par de nombreux auteurs de manuels comme source de leurs traités : que devons-nous en déduire ?
- 12 Nous apprenons, par les traductions de ses articles spécialisés effectuées dans leur totalité dans les journaux jusqu'en 1851 – et parfois reprises dans plusieurs versions différentes –, de même que par les innombrables références à son nom dans les manuels, que Blanquart-Évrard était considéré au milieu du XIX^e siècle dans les pays de langue allemande non pas comme un négociant en textile ou un industriel de la photographie de Lille, mais comme un auteur de premier plan spécialisé dans la chimie appliquée à la photographie. Même son *Traité de photographie sur papier*¹⁷ de 1851 fut publié dès l'année suivante dans le *Handbuch der Photographie auf Metallplatten und Glas, nach den bewährtesten Verfahrensarten, nebst Angabe der neuesten Erfindungen und der Darstellung der zur Photographie nötigen Präparate*, dans lequel on trouve également des traités du baron Gros, de Claudet et Bingham plus ou moins résumés et traduits *in extenso*¹⁸. Ce volume livre aussi la preuve de la large réception qu'ont connue les interprétations esthétiques des directives techniques de Blanquart-Évrard¹⁹.
- 13 Mais ce ne sont pas ces informations historiographiques que nous apprenons en nous intéressant aux marges de l'histoire de la photographie. Cela comporte également un intérêt et pas le moindre pour une nouvelle évaluation de la temporalité et du rapport au temps des récits photohistoriques. Car – comme je l'ai appris à l'occasion d'une étude sur Blanquart-Évrard –, on peut faire appel à ces manuels pour comprendre l'oubli du rôle éminent que ce dernier a joué dans le développement de la photographie sur papier dans

les autres pays européens. On peut comprendre grâce aux impressions, réimpressions, traductions, compilations de résumés que la durée de vie des procédés photographiques, au moins jusqu'à l'arrivée du collodion, était très courte : Valicourt de Séranvilliers en 1847 et même encore en 1851²⁰, un ardent défenseur de Blanquart-Évrard, a cru bon de s'excuser dans la nouvelle édition de 1862 de son *Nouveau manuel complet de photographie sur métal, sur papier et sur verre* de revenir encore sur une étude du procédé de ce dernier. Ce n'est qu'en arguant de la signification historique de Blanquart-Évrard qu'il pense pouvoir se justifier²¹.

- 14 Les jugements de Valicourt de Séranvilliers sur les travaux antérieurs de Blanquart-Évrard sont exemplaires pour montrer la temporalité inhérente aux procédés photographiques et aux images. En l'espace de quinze ans, ce qui avait été considéré comme une innovation technique fut dépassé et ainsi voué à l'oubli. Le travail sur la désuétude, la mise en relief de l'obsolescence caractérisent un grand nombre de débats théoriques sur la photographie : de Walter Benjamin qui, à l'instar de Heinrich Schwarz ayant lui-même reproduit les propos de Alfred Lichtwark, déplore le déclin des procédés photographiques en passant par l'affirmation de Roland Barthes du « ça-a-été » jusqu'au mot-clé choisi par Rosalind Krauss « obsolescence »²², tous constatent le phénomène de vieillissement propre aux photographies. Et pourtant, les débats historiques sur l'obsolescence des images photographiques et des médias ne s'appuient que sur celle provenant de la connaissance technique de la courte vie des procédés chimiques. On transmet donc à l'image ce qui, en réalité, s'explique uniquement par le procédé chimique qui la produit. La mélancolie de la photographie ne résulte pas uniquement du « ça-a-été » de Barthes, d'un moment-espace-temps passé attestant d'un « être là » qui nous fait face par l'intermédiaire de l'image. Elle est ancrée dans l'obsolescence inscrite nécessairement dans le progrès, dans l'évolution des médias techniques²³.
- 15 Comme Helmut Pape l'avait écrit pour justifier la nécessité d'une théorie générale de l'index particulier, « elle complète les analyses particulières non seulement par un ajout mais elle peut aussi inciter à structurer et à révéler des liens entre les caractères de phénomènes, que l'on peut facilement ne pas voir. Ainsi on pourrait être rendu attentif à des zones d'ombre d'approches particulières. Observées avec le recul nécessaire, des ressemblances apparaissent, mais également des omissions et des différences qui sinon ne seraient pas remarquées²⁴. » C'est tout à fait dans ce sens qu'un terme comme l'obsolescence photographique fonctionne, comme un correctif d'analyses historiques. La différenciation *mostrare/montrer* et *dimostrar/démontrer* nous permet par ailleurs de saisir que nous devons étudier des questions historiographiques quand nous nous posons de nouveau la question des *théories de la photographie*.

NOTES

1. Katia SCHNELLER « Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d'index. 1977-1990 », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007, p. 123-143 (cf. p. 132). Schneller fait référence à Rosalind KRAUSS, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-

Unis », le texte est paru dans la traduction de Priscille Michaud dans les numéros 5 et 6 de la revue *Macula*, 1979, p. 165-175 (l'ajout de la rédaction ou de la traductrice est en p. 175).

2. Rosalind KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, préface de Hubert Damisch, trad. Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1990 (allemand : *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch*, trad. Henning Schmidgen, Munich, Fink, 1998). En 1994/1995, lorsque j'essayais d'acquiescer les droits pour une traduction allemande de *Le Photographique*, Rosalind Krauss continuait à refuser en faisant remarquer que le regroupement de textes du volume français ne correspondait à aucun de ses livres, et elle disait vouloir empêcher que ses essais circulent dans différentes langues sous des compositions différentes. Je me suis donc attaquée à la publication de la traduction de *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, une entreprise qui m'a pris cinq ans en raison de problèmes de traduction (voir Rosalind KRAUSS (éd.), *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, publié avec une préface d'Herta Wolf, Amsterdam / Dresde, Verlag der Kunst, 2000. *Geschichte und Theorie der Fotografie*, vol. 2).

3. Helmut PAPE, « Fussabdrücke und Eigennamen : Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen », in Sybille KRÄMER, Werner KOGGE, Gernot GRUBE (éd.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2007, p. 37-38.

4. Helmut PAPE, « Créer et représenter les relations situées. Peirce et sa théorie du noyau relationnel des indices et des traces », in Denis THOUARD (éd.), *L'Interprétation des indices : enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 105-122.

5. Herta WOLF, *Zeigen und/oder Beweisen ? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin, Reimer, 2016 (sous presse).

6. Reinhold BECKMANN, *Unser Krieg? Deutsche Kämpfer gegen US-Terror*, diffusé le 23 février 2015 sur ARD à 20 h 15, 44 min.

7. François BRUNET, « Visual Semiotics versus Pragmaticism. Pierce an Photography », in Vincent M. COLAPIETRO, Thomas M. OLSHEWSKY (éd.), *Peirce's Doctrine of Signs. Theory, Applications and Connections*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, 1996, p. 295-313; « A Better Example in a Photograph' : On the Exemplary Value of Photographs in C.S. Peirces's Reflection on Signs », in Robin Earle KELSEY, Blake STIMSON (éd.), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008, p. 34-39; *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 305-329.

8. Carlo GINZBURG, *Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance. Mit einer Einführung von Martin Warnke*, Berlin, Klaus Wagenbach, [1^{re} éd. 1981] 1983 (2^e éd.).

9. Carlo GINZBURG, « Radici di un paradigma indiziario », in Aldo GARAGANI (éd.), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Turin, Einaudi, 1979, p. 1-30 ; en allemand : « Spurensicherung, Der Jäger entziffert die Fährte, Scherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft nach sich selbst » (« Sauvegarde des traces. Le chasseur déchiffre la piste, Scherlock Holmes prend sa loupe, Freud lit Morelli – la science à la recherche d'elle-même. »), in *Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, trad. Gisela Bonz, Munich, DTV, [1^{re} éd. allemande 1983] 1988 (2^e éd.), p. 78-125.

10. Sofri ADRANO, Carlo GINZBURG, « Poche Storie. Un'intervista », *Lotta continua*, mercredi 17 février 1982 (8 pages; mention du champ problématique du *montrer* p. 3-6); du même Carlo GINZBURG, « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après », in D. THOUARD (éd.), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, op. cit., p. 37-47 (traduit en allemand par Ronald Vouillé, in Herta WOLF (éd.), *Zeigen und/oder Beweisen ? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, op. cit. ; « L'historien est l'avocat du diable », entretien avec Charles Illouz et Laurent Vidal », *Genèses*, n^{os} 53 et 54, 2003 et 2004, p. 113-138 et 112-129.

11. « Il problema di fondo sollevato nel libro, e in generale in questo campo di studi, è il problema della prova. [...] : sta di fatto che Longhi generalmente preferisce mostrare, più che dimostrare » (Adriano SOFRI, Carlo GINZBURG, « Poche Storie. Un'Intervista », art. cit., p. 3 ; en allemand : « Geschichte und Geschichten. Über Archive, Marlene Dietrich und die Lust an der Geschichte. Carlo Ginzburg im Gespräch mit Adriano Sofri », in *Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis (ungekürzte Ausgabe)*, trad. Karl Friedrich Hauber et Gisela Bonz, Munich, DTV, 1988 (1^{re} éd.), p. 7-28 (cf. p. 12).
12. Cf. Carlo GINZBURG, « IV. Absolute und Relative Dating on the Method of Roberto Longhi », in *The Enigma of Piero. Piero della Francesca. New Edition with Appendices. With an Introduction by Peter Burke*, trad. Martin Ryle et Kate Soper, Londres / New York, Verso, 2000 (en italien : 1994), p. 138-151; Carlo GINZBURG, « Einleitung », in *Faden und Fährten : wahr falsch fiktiv*, trad. Victoria Lorini, Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, 84, Berlin, Wagenbach, 2013, p. 11 ; « Our Words and Theirs : A Reflection on the Historian's Craft, Today. A conversation with Carlo Ginzburg », *Cromohs (Cyber Review of Modern Historiography)*, n° 18, 2013, p. 97-114 ; Tony MOLHO, « Carlo Ginzburg : Reflections on the Intellectual Cosmos of a 20th-Century Historian », *History of European Ideas*, n° 30, 2004, p. 121-148.
13. « Et il défend le caractère constitutif pour l'histoire de la *preuve* sans laquelle, à moins de s'assumer comme fiction, elle n'est qu'une mauvaise littérature » (Krzysztof POMIAN, « Portrait de Carlo Ginzburg : une esquisse », *Critique*, n°s 769-770, 2011, p. 457.
14. « Fotografie als angewandte Wissenschaft : Über die epistemische Rolle von fotografischen Handbüchern (1839-1883) », DFG-Projekt WO1768/1-1.
15. *Herders Conversations-Lexikon*, Fribourg-en-Brigau, Herder, 1856, vol. 4, p. 580.
16. Ibid.
17. Louis Désiré BLANQUART-ÉVRARD, *Traité de photographie sur papier. Avec une introduction par Georges Ville*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1851.
18. *Handbuch der Photographie auf Metallplatten, Papier und Glas, nach den bewährtesten Verfahrensarten, nebst Angabe der neuesten Erfindungen und der Darstellung der zur Photographie nötigen Präparate. Nach dem Französischen des Herrn de Valicourt, des Baron Gros und des Herrn Blanquart-Evrard, avec 32 illustrations*, publié par Christian Heinrich Schmidt, Weimar, Bernhard Friedrich Voigt, 1852 (*Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke. Mit Berücksichtigung der neuesten Erfindungen*, publié par une société d'artistes, de technologues et de professionnels, vol. 197; le 2nd tome, « Photographie auf Papier und Glas », p. 208 reprend le texte de Blanquart-Évrard).
19. Cf. H. WOLF, « Louis-Désiré Blanquart-Évrards Strategien des Beweisens », in *Zeigen und/oder Beweisen ? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, op. cit.
20. Augustin Marie Edmond DE VALICOURT DE SÉRANVILLERS, « Nouveaux renseignements sur le procédé de photographie sur papier. Communiqué à l'Académie des sciences par M. Blanquart-Évrard », *Le Technologiste ou archives des progrès*, juillet à septembre 1847, p. 449-456, 493-503, 535-539 ; *Nouveau manuel complet de photographie sur métal, sur papier et sur verre*, nouvelle version, Paris, Roret, 1851.
21. Augustin Marie Edmond DE VALICOURT DE SÉRANVILLERS, *Nouveau manuel complet de photographie sur métal, sur papier et sur verre. (...) Précédé d'un résumé historique et critique sur l'origine et les progrès de la photographie*, 2nd vol., « Photographie sur papier et sur verre », nouvelle version complétée, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1862, p. 44.
22. Rosalind KRAUSS, « Reinventing the Medium », in *Critical Inquiry*, v. 25, n° 2, "Angelus Novus". *Perspectives on Walter Benjamin*, hiver 1999, p. 289-305.
23. Sujet plus largement traité dans mon essai : H. WOLF, « Louis-Désiré Blanquart-Évrards Strategien des Beweisens » [Les stratégies de démonstration de preuve de Blanquart-Évrard], op. cit.

24. H. PAPE, « Fussabdrücke und Eigennamen : Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen », in S. KRÄMER, W. KOGGE, G. GRUBE (éd.), *Spur, Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, op. cit., p. 37-54 (cf. p. 38).

RÉSUMÉS

Le point de départ de mes réflexions est que la réponse aux questions sur les théories actuelles de la photographie ne résulte pas seulement du positionnement théorique et méthodique de celui qui cherche à y répondre mais aussi du contexte culturel, académique et de la discipline de ce dernier. C'est pourquoi les théories photographiques ne sont pas seulement des abstractions (nécessaires) de faits spécifiques, mais toujours des résultats de processus de traduction, linguistiques, sémantiques et culturels, de même que des transpositions de faits généraux à des contextes locaux et des glissements de sens en découlant. De même, les termes montrer et/ou démontrer, index et/ou indice qui ont marqué les débats de l'histoire de la photo à la fin des années 1970 en France ne résultent pas uniquement des traductions. Leurs transpositions dans d'autres langues donnent aujourd'hui de nouvelles possibilités. Mes réflexions sont des déclinaisons sur le potentiel animant des débats théoriques innovants, un potentiel qui sert aux « traductions » interculturelles et à toutes les recherches historiques et historiographiques.

My reflections begin with the idea that any answer given to questions regarding current theories of photography will result not only from the theoretical and methodological stance of the respondent but also from this individual's cultural, academic, and disciplinary background. This explains why theories of photography are not only (necessary) abstractions of specific facts but also always emerge from processes of linguistic, semantic, and cultural translation as well as from general facts being transposed into local contexts and the shifts in meaning that ensue. Likewise, the terms *montrer et/ou démontrer* (showing and/or demonstrating), *index et/ou indice* (index and/or indication), which marked debate around the history of photography in France at the end of the 1970s, are not the result exclusive of translations. Today, their transposition into other languages presents new possibilities. My reflections are variations on the very potential that breathes life into innovative theoretical debates, a potential that benefits both intercultural "translations" and all historical and historiographical research.

AUTEURS

HERTA WOLF

Herta Wolf est professeur en histoire et théorie de la photographie. De 1994 à 2010, elle a enseigné à l'Université de Duisbourg et Essen. Depuis 2010, elle enseigne au département d'histoire de l'art à l'Université de Cologne. Elle dirige un projet fondé par le DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft, Fondation allemande pour la recherche) « La photographie comme science appliquée : sur le rôle épistémique des manuels de photographie (1839-1883) » (WO1768/1-1).