
De l'image-trace à l'image-fiction

Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours

Philippe Dubois



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 4 juin 2016

ISBN : 9782911961342

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 18 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>

Ce document a été généré automatiquement le 18 avril 2024.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

De l'image-trace à l'image-fiction

Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours

Philippe Dubois

- 1 Même si, comme le montre très bien l'exposition de Clément Chéroux et le livre catalogue qui l'accompagne, intitulés « Qu'est-ce que la photographie ? »¹, le questionnement sur la « nature » de la photographie ne date pas d'hier et ne se limite nullement à des ouvrages de « théories », même si ce questionnement connaît une fantastique « histoire » (plus ou moins méconnue) et s'est manifesté par une incroyable diversité de démarches, de pensées et de pratiques, il n'en demeure pas moins, tout le monde le sait, qu'un mouvement *proprement théorique* de réflexions sur la photographie s'est développé avec une force rare (et a même connu son heure de gloire) tout au long des années 1980. Ce sont des années d'effervescence qui ont vu l'émergence d'une notion : le « photographique ».
- 2 Après le livre inaugural et fondateur, même si testamentaire, de Roland Barthes², qui eut un incroyable retentissement, on a vu sortir, coup sur coup, tout au long de la décennie, une grande quantité de livres (plus ou moins théoriques), de numéros spéciaux de revues (voire de nouvelles revues), de traductions françaises de textes importants, d'innombrables colloques sur ce thème, etc., qui témoignent de l'extraordinaire moment de vitalité qu'a représenté toute cette période, qui venait à la fin des années structuralistes et s'ouvrait à des interrogations plus essentialistes, ou phénoménologiques, voire ontologiques. On peut parler d'une véritable *période d'invention* de « la photographie comme questionnement d'un *objet théorique* ». C'est aussi à partir de ces années-là que le modèle de *l'image* (en général, c'est-à-dire le régime de la visualité) allait progressivement prendre le pas sur le modèle du *texte* (le régime de la textualité), qui lui avait régné sur les années structuralistes immédiatement précédentes, les années 1960 et 1970 de la sémiologie triomphante.
- 3 Avant de développer ce point, à titre de repères et de simple inventaire indicatif, pour simplement donner une petite idée de cette effervescence, parmi les principales publications en France de cette décennie des années 1980, on peut citer, par exemple et par ordre chronologique, la création de la revue *Les Cahiers de la photographie*³ en 1981 par Claude Nori, Gilles Mora et Bernard Plossu ; le livre (traduit de l'italien) de Franco

Vaccari, *La Photographie et l'inconscient technologique* en 1981⁴; le livre, important par son engagement critique, de Susan Sontag, *Sur la photographie*, sorti en 1982 (traduction de *On Photography* paru en 1977)⁵; celui, important pour moi parce qu'il pense l'acte, de l'écrivain et photographe Denis Roche, *La Disparition des lucioles* en 1982⁶; celui, plus « pop », d'Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie* en 1983⁷; celui du conservateur de la Bibliothèque nationale, Jean-Claude Lemagny, *La Photographie créative* en 1984⁸; celui de Gaston Fernandez Carrera, *La Photographie, le néant* en 1985⁹; en 1986, André Rouillé crée la revue *La Recherche photographique*¹⁰; en 1987, c'est Jean-Marie Schaeffer qui publie *L'Image précaire*¹¹, le livre sans doute le plus rigoureux et pointu de cette époque, quoiqu'un peu austère; et enfin, la grande critique d'art américaine Rosalind Krauss publie directement en français (il n'y aura pas d'édition américaine) son livre au titre « essentiel », *Le Photographique. Pour une théorie des écarts* en 1990¹². Cet ouvrage vient en quelque sorte, dix ans après le livre séminal de Roland Barthes, boucler et clore cette décennie hyperproductive de pensées théoriques sur la photographie. *L'Acte photographique*¹³ s'inscrit donc exactement dans le lancement de ce « mouvement ».

- 4 Que représente, au-delà de ce sentiment d'« effervescence », ce moment historique d'invention ? Plusieurs choses, qui aboutiront à la constitution d'un concept : « le Photographique ».
- 5 D'abord, ce « mouvement d'envol » correspond à une conquête, à ce qui est alors vécu comme la découverte d'un nouveau territoire théorique, encore vierge, à déchiffrer et à constituer, d'une *terra incognita* de la pensée des images. L'effervescence est celle des explorateurs. La carte des images (avec ses différentes catégories – les *régimes de visualité*, comme on les a appelés) se voit dotée d'un nouveau territoire, d'une nouvelle entité à laquelle il faut donner une *identité* forte. L'idée de *spécificité* est essentielle dans ce moment de découverte et d'affirmation d'un champ nouveau : qu'est-ce qui fait la différence entre l'image photographique et les autres formes d'images, déjà là et depuis longtemps (la peinture par exemple) ou contemporaine mais déjà plus étudiée qu'elle (comme le cinéma). Ce *discours identitaire sur la spécificité* (« qu'est-ce que la photographie ? », qu'est-ce qu'elle a de plus – le réalisme – ou de moins – le mouvement – que la peinture ou le cinéma ?) est toujours essentiel dans les moments d'invention d'une catégorie de pensée, surtout lorsque celle-ci est à ce point liée à un *dispositif* (autre notion capitale de l'époque¹⁴) technique certes, mais qui – dit-on alors – en fonde la « philosophie ». Car il ne faut jamais oublier que la nouveauté du dispositif et la nouveauté de la pensée qu'il engage, ne sont pas la même chose – j'y reviendrai plus loin.
- 6 D'autre part, comme je l'ai déjà indiqué, cette conquête d'une terre vierge se fait également dans un moment de transition (le poststructuralisme), où la primauté du texte (et de la langue) est contestée par les esthéticiens et travaillée par l'affirmation progressive des valeurs de *l'image*, enfin prise en compte pour elle-même. L'image (la peinture, le cinéma) n'est plus *lue* (comme un texte) mais *vue* (dans sa dimension proprement visuelle). On tend à reconnaître le principe d'une « pensée propre aux images », la « pensée visuelle¹⁵ », qui ne passe pas par la langue (et sa rationalité), qui ne présuppose pas que le sens du visuel dépende uniquement de sa traduction en mots ou en phrases, mais qui réfléchit sur la valorisation cognitive de la sensation (plastique), de la perception (phénoménologique) et de la contemplation (esthétique). C'est un mouvement qui ne va cesser de s'affirmer par la suite. Le livre essentiel, déterminant car « de parti pris », de Jean-François Lyotard, *Discours, figure*¹⁶, a ouvert la voie en ce

sens dès 1973, notamment en lançant le concept de *figural*¹⁷ comme *puissance intrinsèque de l'image*, débordant les formes de la rationalité discursive, et incorporant le désir freudien à la phénoménologie merleau-pontienne. Roland Barthes y a contribué très clairement lui aussi, par exemple en mettant en place sa fameuse notion de *punctum* (il y a beaucoup de points communs entre le *punctum* de Roland Barthes et la notion de *figural*, même s'ils ne sont pas équivalents).

- 7 Pour revenir au « Photographique » des années 1980, un troisième trait vient caractériser cette époque et ces discours : l'affirmation (parfois péremptoire, parfois illusoire) de l'*autonomie* de cette catégorie, voire, pour parler en termes philosophiques, de son « ipséité », d'une sorte d'*être-en-soi*. C'est tout le discours qui va « essentialiser » (ou pire : « ontologiser ») la nouvelle catégorie. Le mouvement vers cette « ontologisation » est bien connu de tous et je ne l'évoquerai donc que sur le mode d'un rappel de trois catégories : d'abord l'idée d'un « noème » de la photographie (terme utilisé par Roland Barthes pour proposer une essence du médium), lequel tiendrait tout entier dans la formule du « ça a été ». Puis, et surtout (parce que son usage a été massif – même si pas du tout maîtrisé – pendant plus de dix ans), le concept d'*index* (ou d'*indice* – par distinction avec l'*icône* et le *symbole*), notion empruntée au sémioticien américain Charles Sanders Peirce qui fut convoquée successivement par Dubois, Van Lier, Schaeffer, Brunet. Et finalement, au terme de la décennie, ce mouvement aboutit à la mise en avant de cette fameuse notion du « Photographique » (c'est le titre du livre de Rosalind Krauss qui clôture les années 1980) comme catégorie en soi et pour soi. Tout cela est très connu et je ne veux absolument pas rentrer dans une discussion (archaïque ?) avec laquelle chacun de nous a quelques comptes à régler. Évitions de jouer aux anciens combattants !

Le creux des années 1990 et la relance des années 2000

- 8 Si les années 1990 ne me semblent pas très riches en approches vraiment *théoriques* nouvelles sur « le Photographique » (à quelques exceptions près : François Brunet par exemple avec sa *Naissance de l'idée de photographie*¹⁸, qui sort en 2000), en revanche les années 2000 voient (re)surgir, en France, une autre vague d'ouvrages importants sur la photographie, qui cette fois, sur fond d'études historiques, vont mettre en avant le principe non pas tant du « photographique » comme catégorie en soi, mais celui des *usages* de la photographie. À la question « qu'est-ce que la photographie ? » succède ainsi cette autre question de fond : « que *peut* la photographie ? » (à quoi sert-elle ? quelles sont les valeurs qu'elle véhicule et qu'on lui attribue ?). Ici aussi, beaucoup des théoriciens de cette seconde vague sont présents à cette table (plus encore que ceux des années 1980, dont beaucoup sont morts : Barthes, Sontag, Van Lier) et je ne leur ferai pas l'injure de présenter ni de commenter leur démarche et leurs travaux :
- 9 – Michel Poivert, avec *La Photographie contemporaine*¹⁹, qui sort en 2002 et relance le mouvement théorique de façon novatrice et prometteuse du côté d'une vision historique totalement ouverte à l'esthétique ;
- 10 – André Rouillé, avec *La Photographie : entre document et art*²⁰ en 2005, qui est davantage tourné vers le passé en ce sens qu'il revient, sur le mode critique, sur toute la pensée antérieure des années 1980 avec laquelle il s'agit de « régler ses comptes » ;

- 11 – Dominique Baqué, avec *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*²¹ en 2009, qui l'interroge dans la voie « plasticienne » de ses rapports avec l'art contemporain ;
- 12 – Clément Chéroux²², qui commence sa vaste entreprise de revalorisation de la photographie vernaculaire²³ ;
- 13 – André Gunthert²⁴, qui passe de recherches historiennes (sur l'instantané photographique ou sur Étienne Jules Marey), à la culture visuelle telle qu'elle est portée par Internet.
- 14 Tous ces théoriciens se sont focalisés sur les *usages* singuliers de l'image dans une perspective à la fois historique, pragmatique et de *visual culture*. Les années 2000 sont des années de relance et de diversification de l'approche théorique, mais on y étudie moins « la photographie » en général (ou plutôt « le Photographique », comme on nomme une catégorie épistémique) que certains *usages* spécifiques de celle-ci dans des champs relativement déterminés ou plus spécialisés (les arts plastiques ou l'art contemporain, les *visual studies* et la culture Internet, le champ politique ou social, les usages vernaculaires – populaires, amateurs, etc.). L'étude des *usages* de l'image a pris le pas sur l'étude « ontologique » du « dispositif » et de ses enjeux.

La question du « tournant numérique »

- 15 Car depuis le début des années 2000, les études photographiques vont devoir affronter pleinement la question du tournant numérique (le *digital turn*), qui ne lui est pas spécifique puisqu'il affecte tout autant les autres formes d'images technologiques : cinéma, vidéo, télévision – et même les images plus « anciennes », picturales, graphiques, etc. – puisque le numérique – ce sera le premier de ses traits essentiels, comme cela l'avait déjà été à l'époque même de l'invention de la photographie – va instituer la reproduction généralisée. Il affectera évidemment aussi toutes les formes socialisées de communication par ces technologies (les usages de l'image). Le numérique va permettre (ou obliger, selon le point de vue) d'aborder le champ de la théorie de la photographie, à la fois du point de vue « ontologique » de l'image et de celui « pragmatique » des usages.
- 16 D'abord, il y a ce constat de base : le numérique, en termes de dispositif, a littéralement aplati, gommé, annulé les différences « de nature » entre les différentes « sortes » d'images (peinture, photographie, film, vidéo, etc.) – et même entre textes, images et sons, tous logés à la même enseigne numérique indifférenciée de la reproduction et de la transmission des « signaux » de l'information. Finie la cartographie des types d'image, il n'y a plus de *terra incognita*. Du point de vue du numérique, il n'y a pas de *différence* entre un texte, une image et des sons. Tout est ramené à la base « informationnelle » des *data*, au même substrat des signaux codés numériquement. Et si l'on veut retrouver des « différences », il faut remonter plus haut, d'un cran (au moins), à « l'original », c'est-à-dire à l'origine « première » des images, avant leur numérisation – quand numérisation il y a, car parfois ce sont des images directement générées par ce nouveau dispositif (les images dites « de synthèse »). Ce changement-là est fondamental, aussi bien dans la pensée de l'ontologie de l'image et de ses dispositifs que dans la pensée sur les usages et les pratiques de l'image. Le champ théorique à cet égard en devient à la fois plus intense, plus dense, plus complexe, mais également

moins clair, moins défini, moins structuré, tant il s'avère vaste et diversifié (tout est désormais « numérique »).

- 17 Le changement est radical d'abord parce que toutes les théories du « Photographique » des années 1980 reposaient sur un principe fondamental, primordial car génétique (lié à la genèse de l'image, à son processus même de constitution, à son dispositif – et c'est pour cela qu'il fut « ontologisé ») : le principe de la trace, de l'empreinte, du « ça a été », de l'index (indice). À partir du moment où c'est ce principe génétique du lien organique avec le réel, qui était devenu le fondement de la prétendue identité du médium, sa spécificité « de nature », il est clair que le numérique vient s'attaquer directement à ce lien entre l'image et son « référent réel ». Il vient couper le lien « viscéral » de l'image au monde. L'image numérique n'est plus, comme l'image photochimique (analogique), « l'émanation » du monde, elle n'est plus « générée » par lui, elle ne bénéficie plus du « transfert de réalité » (l'expression est d'André Bazin²⁵) de la chose vers sa représentation. Et dès lors, tout change, tout bascule, tout est remis en question.
- 18 Dans un premier temps (les années 1990), on a « dramatisé » ce basculement de fond, on a pris au tragique cette coupure de l'image d'avec le monde. En développant le discours dans deux directions apparemment opposées mais qui en fait se rejoignent par leur extrémisme : la vision euphorique (enthousiaste) et la vision apocalyptique, incarnées très tôt, par exemple, par des « penseurs » des années 1980 : Philippe Quéau, Jean Baudrillard ou Paul Virilio.
- 19 Pour le premier, ingénieur et essayiste²⁶, directeur de recherche à l'INA, fondateur du programme et du festival *Imagina* des images de synthèse, « l'avenir sera numérique (ou ne sera pas) », on est devant une « révolution copernicienne » qui va « tout changer », sans retour en arrière possible. Il faut « oublier le passé » (c'est-à-dire l'analogique) et se tourner résolument, tout entier, corps et âme, avec enthousiasme, vers l'avenir radieux et enchanteur du « tout numérique ». « Même nos rêves seront numériques », dit-il. Et il sera lui, Philippe Quéau, le « nouveau Platon » de ces nouvelles formes de représentation²⁷. À l'autre extrême du spectre, on trouve donc le discours plus ou moins inverse de Jean Baudrillard ou de Paul Virilio : les « nouvelles technologies » sont une sorte de *diable* qui s'infiltré partout, s'insinue dans la moindre image, le moindre son, la moindre représentation, quelle qu'elle soit, comme dans le moindre recoin de notre vie (d'ailleurs on ne fait plus la différence : le monde lui-même n'est plus qu'une suite d'images, et les simulacres font – sont – notre vie même), et qui nous menace donc, qui nous noie dans univers du faux, qui nous fait perdre nos repères, qui suspend tout lien avec le réel, qui dissout le monde dans la simulation. C'est l'apocalypse version *software/hardware*. En fait, ces deux discours (que j'ai certes ici schématisés et un peu caricaturés, mais pas tant que ça) n'en font qu'un, reviennent au même. C'est le discours du « tout ou rien », très caractéristique des années 1980-1990 et que l'on a appris depuis à clairement relativiser²⁸.
- 20 Car si l'on cesse de fantasmer ce « numérique » comme dieu ou diable, si l'on revient à la réalité des choses, des dispositifs techniques et des usages effectifs de la photographie, aujourd'hui bien éprouvés, ils ne sont ni si catastrophistes ni si exaltants qu'on les a imaginés. Et on se doit de dire, par rapport à la théorie du « Photographique », que ce qui a changé, c'est seulement une chose, mais bien précise : la question « génétique » de l'index, du « ça a été » et de la trace – et donc toute la philosophie, parfois épiphanique, qui en a été tirée, celle de « l'émanation du réel » (Barthes) ou du « transfert de réalité » (Bazin), qui a été poussée (surtout dans le champ

du cinéma) jusqu'au principe de l'image comme *révélation* du monde, et qui était de toute façon une sorte d'abus ontologique. Dans le fond, je dirai que l'arrivée du numérique a permis justement de relativiser, de remettre à sa place cette théorie des années 1980 en la limitant à sa dimension « génétique », à ce simple moment du processus de fabrication de l'image, et en montrant que son « ontologisation » était une extension pour le moins discutable, une sorte d'aveuglement épistémologique, une tentative d'épiphanie théorique par l'absolutisation, voire la glorification, de ce qui n'est en somme qu'un procédé technique. C'est là le premier trait qui caractérise le changement théorique produit par le *digital turn* : la relativisation du discours ontologique sur la photographie comme trace, sa réduction à un simple moment (génétique) du processus, qu'il convient de ne pas essentialiser. C'est une forme de retour à l'immanence qui permet de mettre fin à la transcendance de la genèse dans la constitution d'une identité du médium. Le second trait que je retiendrai est une conséquence du premier : à partir du moment où la photographie n'est plus définie « absolument », dans son principe « originel », comme une *captation du réel*, à partir du moment où son identité ne tient plus à sa nature de simple « prélèvement » d'un éclat du monde, mais à quelque chose qui fait d'elle une représentation qui *peut ne pas* correspondre à une chose réelle, c'est-à-dire qui *peut* (ce n'est qu'une possibilité, pas une nécessité) avoir été *inventée* (en tout ou en partie) par une machine à image, alors *comment peut-on penser cette image-là ?* Comment penser l'image dès lors que le supposé réel qu'elle représente n'est plus donné nécessairement comme une trace de « ce qui a été » ?

La photographie numérique et la « théorie des mondes possibles » : l'image comme « fiction »

- 21 La réponse que je voudrais proposer à cette question contemporaine, qui est la question de fond aujourd'hui pour une (nouvelle) théorie de la photographie, je vais la poser simplement à titre d'hypothèse théorique. Je n'ai pas la place ici pour en faire un développement articulé, avec toutes ses dimensions, implications et enjeux.
- 22 La réponse à cette question me semble pouvoir se construire sur l'idée que cette image-là (l'image photographique numérique contemporaine, dite parfois « post-photographique ») peut être pensée comme représentation d'un « monde possible » – et non d'un avoir-été-là, nécessairement réel. C'est-à-dire que les *théories des mondes possibles* me semblent la meilleure façon d'appréhender théoriquement le statut de l'image photographique contemporaine : non plus quelque chose « qui a été (là) » dans le monde réel mais quelque chose « qui est (ici) », devant nous, quelque chose que l'on peut accepter (ou refuser), non pas comme trace de quelque chose qui a été, mais pour ce qu'il est, ou plus exactement pour *ce qu'il montre qu'il est* : un « monde possible », ni plus ni moins, qui existe *parallèlement* au « monde actuel », un monde « a-référentiel » pour reprendre une expression d'André Gunthert, un monde « plausible », qui a sa logique, sa cohérence, ses règles, bien à lui, et qui ne doit rien à un au-delà de référence, un monde « à part », acceptable autant que refusable, sans critère de fixation et qui existe dans sa monstration même, présentifié et présent, sans être nécessairement la trace d'un monde avéré, contingent et antérieur. Une image pensée comme un « univers de fiction » et non plus un « univers de référence²⁹ ».

- 23 Les « théories des mondes possibles », on le sait, couvrent un domaine de pensée historiquement étendu et théoriquement diversifié, relativement bien constitué, qui a son origine chez Leibniz et s'est d'abord développé dans les domaines de la philosophie analytique (Nelson Goodman³⁰), de la logique modale (David Lewis³¹) et de la sémantique (Saül Kripke³²). Plus récemment, des années 1980 à nos jours, c'est dans le champ des théories littéraires de la fiction qu'il s'est constitué et organisé avec force, notamment avec les études de Thomas Pavel³³, de Lubomir Dolezel³⁴, de Marie-Laure Ryan³⁵ et de Françoise Lavocat³⁶, et enfin, aujourd'hui, il commence à s'étendre dans les domaines de l'image, de la photographie, du cinéma et plus largement de la culture visuelle (Jean Marie Schaeffer³⁷, André Gunther³⁸, Alain Boillat³⁹). Sans vouloir, ni pouvoir, entrer ici dans les détails de ces théories parfois complexes, ou encore mal assurées (surtout pour les dernières qui concernent l'image), j'en rappellerai simplement quelques traits généraux, permettant d'en identifier le profil d'ensemble par rapport au champ qui m'intéresse, et surtout d'en dégager les enjeux par rapport aux changements qui affectent les théories contemporaines de l'image photographique. Ce sont ces enjeux qui permettent de mettre en étroite relation « les théories des mondes possibles » et « les théories du post-photographique ». Procédons par questionnements.
- 24 Si l'on admet que l'image photographique a aujourd'hui changé de statut, qu'elle a perdu son caractère génétique d'*image-trace* au profit d'un « être-là » de l'image-comme-monde-possible, peut-on considérer pour autant qu'on a désormais affaire à une image *ontologiquement fictive* ? Au principe de l'*image-empreinte*, qui a dominé quasiment toute la théorie du « photographique » au moins depuis les années 1980, peut-on faire succéder aujourd'hui le principe d'une *image-fiction*, au sens que ce terme de fiction a pris dans les théories des mondes possibles (Pavel, Lavocat, Schaeffer) ?
- 25 Si le *critère de réalité* (c'est-à-dire de référence à l'existence dans le réel de ce qui a été la source ou la cause de l'image) n'est plus un critère pertinent et exclusif pour penser l'image, alors peut-on concevoir à sa place (ou au moins à côté) un *critère de fictivité* qui permette de (re)définir notre nouveau rapport à l'image photographique ? Est-ce en cela que celle-ci pourrait être dite « post-photographique » ? Et quels seraient exactement les paramètres constitutifs de ce critère de fictivité ?
- 26 Ce rapport nouveau que nous entretenons avec l'image (post-) photographique en tant qu'*image-fiction dans son principe même* (et non en tant que jouant à représenter une fiction), produit-il ce sentiment d'*inquiétude face à la représentation*, si souvent mentionné ? L'*image-fiction* présupposerait-elle une *mise en doute* « naturelle, spontanée » devant la photographie ? C'est une des thèses travaillées par Catherine Grenier dans son ouvrage sur *La Manipulation des images dans l'art contemporain*⁴⁰.
- 27 Comment cette mise en doute face à l'image photographique affecte-t-elle la question de la *mimésis* ? Plus exactement, que se passe-t-il dès lors que « la photographie » ne « reproduit » plus le monde *tel qu'on le perçoit*, mais qu'elle « l'invente », qu'elle nous donne à voir des choses qui sont dans leur principe hors de la référence à notre perception du monde ? La vieille notion de ressemblance (*mimésis*), qui était encore superposable à la notion d'indice, reste-t-elle un critère combinable avec l'*image-fiction* – et surtout : à quel prix, moyennant quels changements ?
- 28 On le voit, il est clair que les théories des mondes possibles et le critère de fictivité de l'image photographique contemporaine devaient se rejoindre de manière très significative, productive et pour ainsi dire inévitable. Cette conjonction ouvre

globalement à des champs théoriques nouveaux (au moins dans le domaine des études photographiques) ou à des horizons de pensée potentiellement très larges comme celui de *la vérité de la fiction* : monde de la fiction vs. fiction du monde; possible vs. plausible; croyance vs. crédibilité ; authenticité vs. falsifiabilité⁴¹ ; etc.

- 29 Pour revenir à des questions plus particulières, et plus spécifiques au champ de la (post)-photographie, je terminerai cette simple présentation actualisée des théories possibles de la photographie par une série d'ouvertures questionneuses sur quelques aspects de ce changement de régime de visualité de la photographie. J'en pointerai quatre, parmi beaucoup d'autres, pour conclure en ouvrant des pistes.
- 30 *La question du document et de l'archive.* — Que se passe-t-il si l'image « s'invente elle-même comme document », si elle devient une *fabrication de traces* ? Peut-elle donner lieu à la constitution d'« archives fabriquées », et celles-ci sont-elles nécessairement « fausses » ? Que devient le critère de *vérité de l'image* « hors du réel » (avec ses corollaires : facticité ou fausseté ? fictivité ou feintise ? etc.) ? Un cas remarquable de ce point de vue, profondément intéressant (et parmi beaucoup d'autres possibles) est celui du photographe et artiste libanais Walid Raad et son Atlas Group, qui « invente » des archives imaginaires, qui sont, selon lui, plus « vraies » que les vraies, pour donner une idée de ce que représentent les guerres au Liban.
- 31 *La question du stock et des flux.* — Que se passe-t-il si « la photographie » n'est plus « prélevée » et si elle ne se stocke plus quelque part, si elle n'est plus « matérielle », si elle n'a plus « son » lieu ? Par exemple, si elle est seulement un flux, une masse infinie de données qui circulent sans fin sur les réseaux informatiques, une pure « mémoire fluente » qui se fait, se défait et se refait à chaque instant de façon continue et sans limites. On pourrait citer ici l'évolution et la logique même du site web Flickr, créé en 2002 et devenu un immense espace virtuel de partage de photos et de vidéos, à la fois institutionnel et personnel, avec des milliards d'images en circulation et des millions de membres de la « communauté ».
- 32 *La question de l'unité spatio-temporelle de l'image.* — Que se passe-t-il si l'image n'est plus un « bloc » d'espace et de temps, fait d'un seul coup dans son entier, à la prise de vue (un « instantané »), si elle résulte d'un assemblage « mixte » d'éléments « rapportés », si on a affaire à une « image composite » faite de matériaux hétérogènes de provenances diverses, mais dont l'apparence d'ensemble continue de faire illusion d'unité et de totalité, parce que les « coutures » sont invisibles, masquées, dissimulées ? La question se pose pareillement pour le cinéma : à l'ère du numérique, des effets spéciaux généralisés, du *compositing* et de la *motion capture*, etc., que devient la fameuse notion « basique » du *plan*, cette unité indivisible, ce « bloc d'espace et de temps » constitué par la prise de vue et qui était pensée comme le « noyau » (dur) du langage cinématographique ?
- 33 *La question de la « fixité » de l'image.* — Que se passe-t-il si l'image « photographique » est *animée* (par des logiciels par exemple), si elle semble nous donner à voir du mouvement, si elle est travaillée par un temps long, duratif, évolutif ? Peut-on avoir une photographie « qui bouge », une photographie « qui dure », une photographie qui se donne en (par, avec, dans) le mouvement, etc. ? C'est toute la question de *l'élasticité temporelle* des images contemporaines qui est en jeu ici, c'est-à-dire la question de la disparition, ou de l'obsolescence, de la vieille opposition entre photographie et cinéma – tous deux pensés comme modèles théoriques du temps. En trente ans en effet, le paysage théorique a radicalement évolué à cet égard. Dans les années 1970-1980, les

choses paraissaient claires : d'un côté, Roland Barthes imposait le concept de *punctum* en jouant la photo *contre* le cinéma (avec tous les corollaires sur la pose/pause, le temps mort, l'arrêt *sur* image, l'effet mortifère de la prise, etc.). D'un autre côté, la philosophie bergsono-deleuzienne du cinéma imposait les concepts d'« image mouvement/image temps », qui reposaient encore entièrement sur l'idée que le film est un défilement régulier d'images reproduisant le mouvement apparent (avec ses corollaires là aussi : le flux, l'emportement, la fuite des images, etc. – et les difficultés que cela pouvait poser à l'analyste de film : comment arrêter le fleuve ?). Comme si l'un et l'autre, le mobile et l'immobile, le fixe et le mouvant, ne pouvaient exister que dans un rapport d'exclusion réciproque. Il fallait choisir (son camp). Cela est assez connu.

- 34 Mais dans les années 1990-2000, et ce n'est qu'aujourd'hui que nous pouvons en prendre toute la dimension théorique, il est clair que les régimes temporels d'images se sont considérablement *élasticisés*, rendant de plus en plus indiscernables les vieux partages. C'est sans doute une des caractéristiques majeures des modes contemporains de l'image que de changer sans cesse de vitesse, de passer d'un régime à l'autre, et cela en toute souplesse, par variation continue, sans coupure ni changement de nature. Désormais, le défilement ne s'oppose plus radicalement à l'arrêt, comme s'il s'agissait de deux mondes contradictoires. On n'est plus dans le jeu de « la photo vs. le cinéma », mais au-delà. Toujours entre les deux. Dans des formes *d'images* (postmodernes ?) qui dépassent ce découpage du siècle dernier. On est passé dans l'ère du changement de vitesse permanent, par exemple, dans le mobile-immobile ou dans le ralenti-accélééré systématique. Bien sûr, ce ne sont pas là des formes « nouvelles ». Seulement, elles tendent à devenir une norme (finalement Marey est peut-être en train de l'emporter sur Lumière !). Ce qui est en jeu, ce n'est pas du tout l'extension de la (post-)photographie vers le cinéma (élargi), ce n'est pas un problème de valeur (encore moins de mode ou de dé-légitimation) qui déclasserait la photographie au profit du modèle dominant, envahissant du « Tout cinéma »⁴², mais c'est plutôt que « la photographie » et « le cinéma » ne sont plus les bons termes (les bonnes catégories théoriques) pour penser la question du temps (et du mouvement) sur le mode oppositionnel (antagoniste).
- 35 Autant de questionnements, parmi tant d'autres possibles, qui me paraissent se poser aujourd'hui devant l'image (post-)photographique. Il faudrait bien sûr les reprendre et les développer sérieusement, en les articulant dans le cadre d'une *théorie de l'image-fiction* clairement distincte des théories de l'image-trace. Le travail reste à faire, à construire, à développer, même s'il a déjà commencé avec les travaux de Jean-Marie Schaeffer ou d'André Gunthert.

NOTES

1. « Qu'est-ce que la photographie ? », Paris, Centre Pompidou, du 4 mars au 1^{er} juin 2015. Clément CHÉROUX et Karolina ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, « Qu'est-ce que la photographie ? », Paris, Centre Pompidou/Xavier Barral, 2015.

2. Je rappelle qu'il avait été précédé, dix ans plus tôt, du livre très oublié de René LINDEKENS, *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, Paris, Éditions AIMAV, 1971. Ce livre sera lui-même prolongé en 1977 par *Essais de sémiotique visuelle (le filmique, le photographique et le graphique)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977. Ces deux ouvrages de Lindekens – qui sont, comme leur titre l'indique, purement sémiotiques (et très « techniques ») – sont donc eux-mêmes postérieurs ou contemporains des articles plutôt sémiologiques sur la photographie publiés par Roland BARTHES dès les années 1960 et 1970 : « Le message photographique », *Communications*, n° 1, Paris, Seuil, 1961, p. 127-138 ; « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, Paris, Seuil, 1964 ; « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes d'Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970 ; etc.
3. *Les Cahiers de la photographie* est une revue de travaux critiques et théoriques sur la photographie, la première de cette époque en français, qui paraît de 1981 à 1990 aux Éditions Contrejour. Les fondateurs sont Claude Nori, Bernard Plossu, Gilles Mora, que rejoindront Denis Roche et Jean-Claude Lemagny. La revue publiera des numéros thématiques qui marqueront, notamment un numéro sur *L'Acte photographique*, un autre sur *L'Œuvre photographique* (ce sont les actes de deux importants colloques que la revue a organisés), un autre encore sur *Robert Frank*, un sur *Denis Roche*, etc. Elle s'arrêtera délibérément et symptomatiquement après dix ans, en 1990.
4. Franco VACCARI, *La Photographie et l'inconscient technologique*, Paris, Creatis, 1981. Le livre est la traduction en français de l'original italien *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modène, Punto e Virgola, 1979.
5. Le livre de Susan SONTAG rassemble six essais écrits en anglais entre 1973 et 1977 (*Dans la caverne de Platon, L'Amérique à travers le miroir obscur des photographies, Objets mélancoliques, L'Héroïsme de la vision, Évangiles photographiques, Le Monde de l'image*). Rassemblés en livre sous le titre *On Photography*, il sort en anglais en 1977 et est traduit en français pour paraître aux Éditions Christian Bourgois en 1982.
6. Denis ROCHE, *La Disparition des lucioles*, Paris, Éditions De l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1982. Le livre recueille l'ensemble des textes sur la photographie publiés par l'écrivain et photographe Denis Roche dans les années précédentes. Dans le domaine de la photographie, il va encore publier par la suite *Conversation avec le temps*, Paris, Le Castor Astral, 1985 ; *Photolalies*, Paris, Argraphie, 1988 ; *Ellipse et laps*, Paris, Éditions Maeght, 1991 ; *Le Boîtier de mélancolie*, Paris, Hazan, 1999 ; *La Photographie est interminable*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007.
7. Henri VAN LIER, *Philosophie de la photographie*, Paris, Éditions Les Cahiers de la photographie, 1983. Un second ouvrage d'Henri Van Lier sera consacré à la photographie, *Histoire photographique de la photographie*, Paris, Éditions Les Cahiers de la photographie, 1993.
8. Jean-Claude LEMAGNY, *La Photographie créative*, Paris, Éditions Contrejour, 1984. Le livre a obtenu le prix Nadar en 1985. Jean-Claude Lemagny publiera ensuite un autre ouvrage, *L'Ombre et le Temps. Essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992.
9. Gaston FERNANDEZ CARRERA, *La Photographie, le néant*, Paris, PUF, 1985.
10. *La Recherche photographique* est une revue de recherche théorique en photographie, publiée de 1986 à 1997 par « Paris Audiovisuel » et l'université Paris VIII. La revue, semestrielle, connaîtra vingt numéros thématiques. Le rédacteur en chef est André Rouillé.
11. Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
12. Rosalind KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990 (traduction de Marc Bloch et Jean Kempf, mais le livre n'existe pas en langue anglaise). Rosalind Krauss a aussi publié dans le catalogue *L'Amour fou : Photography & Surrealism*, Londres, Arts Council, 1986 (exposition à Londres, à la Hayward Gallery, 1986).
13. Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1988.
14. C'est à la fois dans le champ des études cinématographiques, alors en plein « boom » théorique lui aussi, et dans celui de la « nouvelle histoire » des « sociétés disciplinaires » (la prison, l'hôpital, l'école et autres institutions) que la notion de dispositif se constitue, au milieu

des années 1970, en objet théorique autant qu'en opérateur analytique. Cf., dans le premier champ (cinéma), les textes fondateurs de Jean-Louis BAUDRY (« Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base » [*in Cinéthique*, n^{os} 7-8, 1970] et « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité » [*in Communications*, n^o 23, 1975], ces deux textes sont repris dans le livre *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978) et de Christian METZ (*Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE 10/18, 1975). Et dans le second champ (histoire et philosophie des sciences sociales), cf. les textes fameux de Michel FOUCAULT (*Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, ainsi que *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, t. 1 et 4, 1994-2001) ; de Gilles DELEUZE (« Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *in Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris 9-11 janvier 1988*, Paris, Seuil, 1989 ; repris *in Pourparlers 1979-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 1990) ; et plus récemment de Giorgio AGAMBEN (*Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Paris / Genève, Payot / Rivages, [2006] 2007).

15. Héritée plus ou moins des positions de la « Gestalttheorie » allemande des années 1920 (cf. Rudolph ARNHEIM, *Art et perception visuelle : une psychologie de l'œil créateur* [1954] et *La Pensée visuelle* [1969], trad. française Paris, Flammarion, 1976) et poursuivie aujourd'hui par les théoriciens du figural (cf. Jacques AUMONT, *À quoi pensent les films ?*, Paris, Séguier, 1996).

16. Jean-François LYOTARD, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1973.

17. Sur la question du figural, voir, après Lyotard (et Deleuze dans sa Logique de la sensation), les nombreux développements dans le champ de l'histoire/théorie de l'art (Georges Didi-Huberman dans son *Fra Angelico*) et surtout dans celui des études cinématographiques (Nicole Brenez, Jacques Aumont, Philippe Dubois, Luc Vancheri, Emmanuel Siety, Barbara Le Maître, etc.).

18. François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

19. Michel POIVERT, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.

20. André ROUILLE, *La Photographie : entre document et art*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

21. Dominique BAQUÉ, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2009.

22. Clément CHÉROUX a notamment dirigé des ouvrages collectifs ou des catalogues d'exposition comme *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, Paris, Marval, 2001 ; *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004 ; *La Photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique* (avec Ute ESKILDSEN), Göttingen, Steidl / Paris, Jeu de Paume, 2007 ; *Diplopie : l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Paris, Le Point du Jour, 2009, etc.

23. Clément CHÉROUX, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Paris, Éditions Le Point du Jour, 2012.

24. André GUNTHER, qui a créé et dirigé la revue *Études photographiques* en 1996, a dirigé (avec M. POIVERT) l'ouvrage de référence, *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007 ; il vient de publier *Paris 14-18. La guerre au quotidien. Photographies de Charles Lansiaux*, Paris, Paris Bibliothèques, 2014. Il dirige aussi le Lhivc (Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine) et a créé le média collaboratif Culture visuelle.

25. André BAZIN : « Cette genèse automatique a bouleversé radicalement la psychologie de l'image. L'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale. Quelles que soient les objections de notre esprit critique, nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté. [...] La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction », « Ontologie de l'image photographique » (1945), *in Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, t. 1, p. 11-19.

26. Cf., entre autres, ses ouvrages *Éloge de la simulation. De la vie des langages à la synthèse des images* (Paris, Éditions Champ Vallon / INA, 1986) ; *Le Virtuel - Vertus et vertiges* (Paris, Éditions Champ Vallon / INA, 1993) ; *La Planète des esprits. Pour une politique du cyberspace* (Paris, Éditions Odile Jacob, 2000).

27. Toutes les citations de Philippe Quéau sont tirées d'un débat télévisé opposant Philippe Quéau et Paul Virilio (ainsi que Jean-Marie Straub et Danièle Huillet), organisé pour l'émission *Le Cercle de Minuit* et diffusé sur la chaîne de télévision publique Antenne 2 le 18 février 1997.
28. Sur tout ceci, cf. notamment mon introduction au livre que j'ai codirigé avec Gérard LEBLANC et Franck BEAU, *Cinéma et dernières technologies*, Bruxelles, Éditions De Boeck / Paris, INA, 1998.
29. Je reprends ici une opposition fondamentale et clairement définie par un des principaux théoriciens de la fiction comme monde possible, Thomas PAVEL, dans son ouvrage de référence *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986 (trad. fr. *Les Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988).
30. Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 (trad. fr. de *Ways of Worldmaking*, Indianapolis / Cambridge, Hackett Publishing Company, 1979).
31. David LEWIS, *De la pluralité des mondes*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2007 (trad. fr. par Marjorie Caveribère et Jean-Pierre Cometti de *On the Plurality of Worlds*, Oxford, Blackwell, 1986).
32. Saül KRIPKE, *La Logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1982 (trad. fr. par Pierre Jacob et François Récanati de *Naming and Necessity*, Cambridge, Harvard University Press, [1972] 1980).
33. T. PAVEL, *Fictional Worlds*, *op. cit.*
34. Lubomir DOLEZEL, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press, 1998.
35. Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds : Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
36. Françoise LAVOCAT (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du CNRS, 2010, actes du séminaire « *La théorie des mondes possibles : un outil pour l'analyse littéraire ?* », organisé à Paris VII en 2005-2006 ; cf. aussi, du même auteur, *La Typologie des mondes possibles de la fiction. Panorama critique et propositions*, 30 mai 2006, sur fabula.org ; ainsi que *L'Œuvre littéraire est-elle un monde possible ?*, 15 juillet 2009, sur fabula.org.
37. J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
38. Pour l'essentiel, beaucoup des travaux récents d'André Gunthert sont produits dans le cadre du Lhivic (Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine) et sont accessibles sur le web sur la plateforme « Culture visuelle » (déménagée depuis décembre 2014 sur la plate-forme « Hypothèse »), et dans son blog, « L'Atelier des icônes ».
39. Alain BOILLAT, *La Fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001 et surtout *Cinéma, machine à mondes*, Paris, Éditions Georg, coll. « Emprise de vues », 2014.
40. Catherine GRENIER, *La Manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2014.
41. Une série de problématiques particulièrement au cœur des formes contemporaines de la photographie (et de l'art en général) pourraient ainsi être examinées sous l'angle des « mondes possibles », par exemple celles du Faux, du Fake, de la Falsification; celles du Remake, du Recyclage, du Reenactment et du Re-staging; celles de la Théâtralisation, de l'Esthétique documentaire, du Reportage augmenté, etc.
42. Sujet dont va parler Johanne Lamoureux à l'occasion de ce colloque dans sa dénonciation d'une vision téléologique de l'histoire de l'art, « aspirée » par « le nouveau paradigme cinématographique ».

RÉSUMÉS

Partant de l'effervescence des théories ontologiques des années 80 sur l'image-empreinte (l'index, le ça-a-été), ce texte retrace synthétiquement, en dessinant quelques axes et en dégageant les enjeux, les mouvements de pensée qui ont amené les théories de la photographie, par delà les mutations technologiques (le « digital turn »), d'abord vers une pensée plus pragmatique, liée aux usages de l'image, ensuite et surtout, vers une pensée plus novatrice et prometteuse, qui se conçoit comme informée par les « théories de mondes possibles » mais appliquées au champ du visuel. La photographie peut-elle être pensée comme une fiction ontologique ? Le photo moins comme image-trace (de-ce-qui-a-été-là) que comme image-fiction (d'un-monde-possible), « a-référentiel » et « plausible ». On étudiera les conséquences de cette pensée sur la question du document et de l'archive, sur celle du stock et des flux, sur celle de l'unité spatio-temporelle de l'image et sur celle de la «(non)fixité » de l'image.

Following on from the verve manifest in the 1980s by ontological theories of the image-impression (the index, the 'this was here'), this text outlines several approaches and their implications as a means of synthetically retracing the schools of thought which, quite aside from technological upheavals (i.e., the “digital turn”), led theories of photography, firstly, towards a more pragmatic way of thinking related to the uses of images, and then, most importantly, towards a more innovative and promising way of thinking, declaring influence from “possible world theories,” but applied now to the visual field. Is it possible to conceive of photography as an ontological fiction? To think of the photograph less as an image-trace (of what was here) than as an image-fiction (of a possible world), being both “a-referential” and “plausible”? Examined here are the consequences of this consideration for the question of documents and archives, the question of stock and flow, and for the questions of the image's spatio-temporal unity and “(non)fixity.”

AUTEUR

PHILIPPE DUBOIS

Depuis *L'Acte Photographique* (sorti en 1983 puis 1990) jusqu'à *Fotografia & Cinema* (2013, Mexico), Philippe Dubois n'a cessé d'accompagner, avec un certain recul, la théorie de la photographie, tout en ouvrant son champ de recherches au cinéma (Marker, Godard, Lang, etc.), à la vidéo et à l'art contemporain (*La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, 2011). Il est professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, rattaché au LIRA (EA7343), et membre senior de l'IUF. Son dernier livre sorti aux éditions Yellow Now est une étude du film d'Albert Lewin, *Le Portrait de Dorian Gray* (2015). Il prépare pour 2016 un ouvrage collectif sur le photographe et cinéaste Paolo Gioli.