

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. UFR de Philosophie.

## **Acte photographique et *époque***

*Retrait et expérience limite du corps*

par Elie Lobermann

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de

Master 2 de Philosophie

Spécialité : *Philosophie contemporaine*

Année 2017-2018

Sous la direction de Monsieur le **Pr. Jocelyn Benoist** (Paris 1)

Composition du jury :

- Mr Jocelyn Benoist. Professeur des universités. Paris 1.
- Mme Pauline Nadrigny. Maître de conférences. Paris 1.

Paris, juin 2018

## Remerciements

Ce travail n'aurait pu être mené à son terme sans la bienveillance et la sagacité de mon directeur de mémoire, Monsieur le Professeur Jocelyn Benoist, dont l'aide et l'intérêt à l'égard de mon propos ne se sont jamais démentis. Je remercie également Madame Pauline Nadrigny, Maître de Conférences, qui me fait l'honneur de faire partie du jury chargé d'évaluer le présent mémoire, de même que le collègue professoral de l'UFR de philosophie de Paris 1 et notamment Monsieur le Professeur Christian Bonnet, Monsieur le Professeur Philippe Büttgen, Monsieur André Charrak, Maître de Conférences-HDR, pour leur accueil chaleureux après une dizaine d'années hors les murs.

Mes pensées vont en dernier lieu à ma mère, Madame Jacqueline Lobermann, pour son implication et le riche contrepoint à mes analyses qu'elle incarna souventes fois.

Qu'ils soient tous assurés de ma gratitude et de la joie que fut, grâce à eux, la rédaction de ce mémoire dont j'espère la lecture agréable et féconde.

*Photographier, collectionner ; obsession de la présence dans la suspension.*

## Introduction

*Photo-graphein*. Ecrire avec la lumière, écrire par la lumière. Saisir la trace de photons réfléchis par des objets et les figer sur du sensible ; en faire un objet mêlé de même et d'autre.

Dans ces objets il y a mon corps ; mon corps *a posteriori*, perçu, intelligible, objet pour les sens et la pensée consciente. Il y a mon corps immédiat, ce corps qui se meut dans le réel et ne prend conscience de lui-même que s'il se présente à lui par les sens ou par un retour autoréflexif.

L'expérience de la photographie est, parfois, celle de mon corps présenté à moi au dehors, sous la forme d'un autre aux traits du même. Nous voici en présence de l'héautoscopie, de cet état limite de soi vers un soi eidétique atteint auparavant dans l'Histoire en état d'hallucinoïse et donc dans la pathologie. Et cette capacité de la forme à me présenter à moi-même, à élargir le champ des vécus cognitifs que j'ai de moi-même, s'actualise dans un *être à la limite*. D'un côté le moi du solipsisme, de l'autre ma trace dans les phénomènes, dans le temps, dans l'espace, ma trace qui ancre mon *être-au-côté-de-l'autre*.

De pur objet de description, la photographie et sa présentation du monde, sont devenues survivance véridique des phénomènes, réponse à la disparition mnémotique, réponse au temps qui modèle les images-de-souvenir dans une protéiformité sans fin, dans une recombinaison sur laquelle il est exclu de pouvoir attester que « cela eu lieu de cette sorte ».

Dans l'acte photographique, dans celui de la prise de vue, dans celui de choisir un pan d'espace et de temps à « arrêter », se peut voir- en filigrane- l'*époque* husserlienne, l'acte philosophique par excellence : la mise en suspens des jugements, de l'attitude naturelle, le retour à l'immanence pour construire la possibilité de la connaissance. Et dans cet effort, le philosophe de même que le photographe dansent ; ils paraissent deux funambules dansant à la limite entre un *être au dedans* des phénomènes et un *être au dehors* d'eux. C'est cette position limite que je me propose d'étudier dans une double compréhension de la notion d'*époque* : tour à tour posture purement théorique et *praxis*, action de se désancrer de la réalité du monde. La richesse herméneutique de l'acte photographique réside -ce sera l'objet principal de mon propos- dans cette double caractérisation de sa réalisation comme acte, de sa participation au réel dans le caractère poétique de son *faire-advenir* une image des phénomènes, une image du monde tel qu'il semble se donner.

Comment la notion d'*époque* appliquée à la photographie permet-elle une relecture du corps, de mon corps et de l'ancrage cognitif qu'il est permis d'avoir au monde par les phénomènes ?

Cette problématique portera en outre le questionnement sur d'autres points. Comment m'est-il donné de repenser mon corps par la photographie, à la fois réception et acte ? A la fois passivité apparente et effort de dépicition et de saisie pérenne, stable, la plus proche possible de la manière visuelle dont se donnent les phénomènes ? Comment m'est-il donné de me saisir, de faire l'expérience de mon corps (*Leib*) comme cette surface de moi-même dans son

*être-au-monde* et à la fois comme distance, altérité ? Etrange expérience de l'intime étranger, de ce qu'il est rempli de moi dans ce qu'il ne m'est pas donné d'appréhender par le seul truchement de mon corps, de mon étant intra-mondain. Par l'expérience de l'héautoscopie sans la composante de morbidité associée au terme hérité du langage de la psychiatrie, la notion d'hallucination s'invite dans la réflexion sur la photographie. Un phénomène éminemment lié à la pathologie mentale, à la présence de l'absence dans le trouble mental de l'hallucination, devient l'expérience du quotidien, ancrée à la fois de la réalité (l'objet photographique) et dans la sphère mentale du sujet et des sujets ; il y a glissement de l'image de nous-même de la sphère de la psychopathologie vers celle de la reconnaissance mutuelle.

L'histoire de la photographie est verrouillée à cette tension à saisir le réel, son mouvement, ses étants, ses êtres. A saisir même ce qui se donne ou ce qui se pourrait percevoir derrière l'image, par-delà l'image. La modernisation des procédés photographiques va dans ce sens : « coller » au réel. Il y a ainsi affinement du grain de l'émulsion photosensible, apparition de la couleur, progrès dans le rendu de cette couleur, perfectionnement des techniques de tirage en laboratoire, abandon progressif du film au profit du capteur photosensible et passage donc au signal électronique, progrès dans la quantité d'information traitée par ce même capteur, affinement du traitement du signal, notamment concernant le rendu colorimétrique et le « bruit » du capteur (que l'on peut

rapprocher du phénomène de granulation attaché au film photographique<sup>1</sup>). Le réel comme image du réel, voici ce que semble être le *telos* de la photographie. Et pour tendre à ce *rendre-compte-le-plus-vérace-possible*, à cet effort de dépicition<sup>2</sup>, elle se constitue dans son essence même, dans sa possibilité d’advenir, comme une mise en suspens du monde dont elle saisit l’image. Penser la photographie et penser en photographie, c’est déjà penser le monde dans un cadre, une vitesse, une quantité spatiale de lumière, en deux mots : dans un espace et un temps. Avoir le projet de photographier, c’est faire surgir à sa conscience et charger sa pensée de la possibilité pour le réel d’être saisi par un procédé dans lequel notre main se métaphorise et disparaît.

Photographier, c’est aussi un acte, celui, mécanique, de l’arrêt du temps dans un battement de rideaux d’obturateur ; c’est un acte de mise en suspens de l’attitude naturelle de perception à l’égard du monde phénoménal en cela que le point de vue de l’appareil n’est pas le notre et que l’objet photographique, ce qui résulte de l’acte photographique, ne comporte qu’une lointaine analogie avec notre monde, celui que notre perception nous donne à éprouver, celui dans lequel notre corps (*Leib*) se meut et qu’il anime, dont il est partie et agent actualisant, garantie d’apparaître, composant.

La réflexion que je me propose de mener s’articule en quatre temps. De prime abord, je tenterai d’approcher l’idée d’*acte photographique* comme prise

---

<sup>1</sup> Cf Annexe 10.

<sup>2</sup> Le terme renvoie à une notion de véracité en plus de son acception de déplacement, de *sortie hors* dans la monstration, de *rendre-compte par* l’usage du représenté objectal ; le mot est issu de l’anglais *depiction*. La notion de détachement, d’arrachement, de la *dé-piction* se retrouve par ailleurs dans le terme allemand *Ab-bildung*. Dé-picter, c’est décrire, représenter par l’image ; c’est aussi *tirer hors* de l’image et tirer l’image hors d’elle-même, dans une saisie qui est celle de l’enregistrement photographique et des techniques employées par ce dernier.

de risque, en ce qu'elle est une sortie de l'attitude naturelle, un effort de distance vis-à-vis d'une *Weltanschauung* propre à l'agent, conception du monde soumise à l'arrêt, la persistance, l'objectivation et l'intersubjectivité dans le passage à l'objet photographique.

L'analyse se poursuivra par l'étude de la photographie et de la sphère des vécus qui constitue son monde<sup>3</sup> sous l'éclairage de l'idée d'un éternel retour du même et de l'analyse de la perception photographique au travers de ce que je nomme le *triangle phénoménologique*, emprunté à Husserl ; retour des vécus de perception (*Wahrnehmungserlebnisse*) dans le *compte-rendu* de l'image photographique dans la véracité de sa dépicition ; retour de mon corps privé, individuel, à un monde « *déjà-là* »<sup>4</sup>.

Viendra ensuite un troisième temps de réflexion sur le couple *dynamique du temps et représentation*, considéré au travers d'un cheminement partant des images photographiques, de la re-présentation de la perception réelle, et se dirigeant vers l'*eidos*<sup>5</sup>, l'essence saisissable dans le phénomène, ce qui ouvrira la réflexion à la considération du caractère normatif de l'objet photographique dans la sphère cognitive.

---

<sup>3</sup> Le terme est à entendre au sens de *kosmos*, monde organisé.

<sup>4</sup> « *Les côtés du cube n'en sont pas des projections, mais justement des côtés. Quand je les aperçois l'un après l'autre et selon l'apparence perspective, je ne construis pas l'idée du géométral qui rend raison de ces perspectives, mais le cube est déjà là devant moi et se dévoile à travers eux.* » Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Tel Gallimard. P. 237.

<sup>5</sup> Je définis le terme comme forme, essence, d'une structure de reconnaissance, d'un supra-vécu. La définition sera développée en partie III.



Nourri de ces éléments, le quatrième temps de la présente étude portera sur ce que je nommerai le *retour au toit* opéré par la photographie. Je traiterai de l'acte de création et, partant, de l'acte de création photographique, comme d'une actualisation nécessaire du réel, comme une tension poïétique, comme la réponse au besoin de s'ancrer dans le monde, dans la réité des phénomènes et dans une métaphysique de la survivance. Ce quatrième mouvement intégrera à ce titre des considérations tant esthétiques, métaphysiques que psychologiques.

Il convient d'être, de surcroit, vigilant sur les points suivants.

A chaque fois que l'on tente de parler de *la* photographie, ce sont *des* photographies qui se donnent à notre examen. Je parlerai de *la* photographie comme l'acte de dépicter via un *dispositif*. Je parlerai sinon *des* photographies de manière à ne pas trahir la richesse modulatoire de la photographie en m'engageant dans ce qui serait une analytique transcendantale de celle-ci. Il convient donc de dire dès maintenant que, lorsque je parle de portrait photographique, des modulations existent avec un propos portant sur une pratique abstraite de la photographie ou encore un usage de la photographie comme marqueur social et attestation vis-à-vis du groupe. Il en va de même pour la photographie en lumière naturelle et la photographie de studio. Ce sont *des* photographies, un horizon de pratiques photographiques pour une myriade de photographies différentes en découlant. Demeure que l'acte qui préside à la prise de vue, le geste photographique en sa *technè*, se peut appréhender de manière unitaire en cela que se retrouvent en lui des critères de réalisation.

Il est de vastes et profondes analyses à poursuivre sur le propos, dans des domaines variés du travail philosophique tels que la théorie de la connaissance, l'esthétique, la métaphysique (au sens littéral : *méta-physis*), ou encore la politique. Notre lieu est ici celui de la photographie comme hapax perceptivo-cognitivo-imaginatif. Il a pour ambition d'ouvrir à et de nourrir une réflexion plus large participant d'une théorie de l'image et, partant, de la connaissance. Il ne me sera ainsi pas donné d'épuiser ici certains champs d'investigation dont le lecteur serait en droit de réclamer l'étude approfondie, mais bien plutôt de dresser la carte de l'acte photographie entendu comme *epochè*.

*« Mais je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps. »<sup>6</sup>*

Et c'est parce que je suis mon corps, ce corps qui habite, ce corps qui se pense dans un monde analogique, de chair, que la photographie nourrit l'image que j'ai de mon corps, de ce corps intime qui s'appréhende dans sa distance même.

---

<sup>6</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Tel Gallimard. P. 175.

I

Acte photographique : prise de risque, distance, intersubjectivité.

## I.1 Critères de réalisation d'une photographie : rappels techniques.

Il convient ici de poser quelques précisions techniques afin de clarifier ce que j'entends lorsque je parle de *la photographie* afin que le propos ne risque pas de tomber dans le triste écueil du multiple des photographies faisant apparaître des modalités différentes de *la* photographie mais manquant l'exigence théorique de maintenir en filigrane la considération de *la* photographie comme *photographiein*, écriture par ou avec la lumière, technique d'enregistrement pictural, de dépicition par la captation de photons. Il n'est- bien entendu- pas ici le lieu d'un exposé exhaustif de la technique photographique, aussi me cantonnerai-je aux seules considérations dont je juge l'exposé indispensable pour une compréhension harmonieuse de la réflexion qui suivra.

Une photographie se compose à l'aide (dans le cas des appareils les plus sommaires) d'une surface sensible et d'un orifice permettant l'entrée d'une quantité de lumière donnée. Les sténopés ne se composent par exemple que d'une boîte étanche à la lumière dont l'un des flancs est percé d'un trou de faible diamètre ne laissant entrer qu'une petite quantité de lumière. Les rayons se projettent sur la paroi opposée et viennent imprimer une surface sensible (les sténopés usent en général d'une pellicule photosensible).

La prise de vue photographique tient compte de trois facteurs pour obtenir une image *bien exposée*, c'est à dire une image présentant sous une clarté optimale pour l'œil le maximum de détails.

Ces trois facteurs sont : la sensibilité, l'ouverture, la vitesse. Sensibilité de la surface sensible ; ouverture du diaphragme et donc quantité de lumière se projetant à un instant  $t$  sur la surface sensible ; vitesse d'obturation et donc durée durant laquelle la surface sensible se trouve exposée à la lumière.

Ces trois éléments sont interdépendants et il est possible de privilégier la modification de l'un plutôt que des deux autres (et vis-et-versa) en fonction du rendu photographique souhaité.

## **I.2 Pour une définition de l'épochè**

Caractérisée par Husserl comme l'acte philosophique par excellence, comme la *technè* présidant à la réduction phénoménologique et, partant, à la refonte totale de la théorie de la connaissance, le terme se retrouve en premier lieu chez Zénon de Kition, fondateur du stoïcisme vers 301 av. J.-C. Ainsi, le sage ne doit-il pas donner son assentiment (*sugkatathesis*) de façon précipitée à chaque représentation (*phantasia*) se présentant à lui. Il n'approuve pas ce qui n'a pas le caractère de la certitude.

Les Sceptiques désigneront quant à eux par *epochè* la suspension du jugement, cette attitude où l'agent s'abstient de toute assertion, soit favorable, soit défavorable.

La compréhension que j'ai du concept d'*epochè* et, partant, l'usage que j'en ferai tout au long de la présente réflexion s'articule en cinq acceptions ou modulations de l'idée unitaire de distance :

1. Compréhension éminemment théorique : celle de la réduction phénoménologique husserlienne<sup>7</sup> : désactivation de la sphère transcendante au profit de la construction d'une analytique transcendantale trouvant ses matériaux dans l'immanence ; mise en suspens de l'écoulement des vécus.
2. Acception aristotélicienne qui consiste à se défier de retomber dans l'attitude naturelle (*metabasis eis allo genos*). Il convient ici de situer le propos sur le mode du jeu philosophique à la limite, qui caractérise le travail du philosophe : celui qui questionne le monde (*logos*) par une attitude de pensée faisant l'effort de détachement vis à vis des opinions (la *doxa*) et des opinions communément admises comme probables (*en-doxon*).
3. Acception pratique de retrait vis à vis du monde dans la mise en suspens de l'écoulement des vécus dans l'action, dans le retrait volontaire des sens par auto-captation de leur activité d'a-préhension du réel.

---

<sup>7</sup> Telle qu'elle sera développée dans les paragraphes 31 et 32 des *Ideen I* notamment.

4. Acception d'une mise en suspens par la mise à distance réflexive de l'agent par un dispositif tiers.
5. Acception, pour finir, d'un dévoilement<sup>8</sup>, d'un accès possible à une vision inédite du monde, à un positionnement inédit vis-à-vis du monde, permis par le déplacement. Ce dévoilement s'effectue par le retour à ce qui est voilé, à ce que notre vie quotidienne avait rejeté, mis à distance, nous avait empêcher de voir, d'appréhender. Il est important de saisir qu'il s'agit d'un élément en action, d'une attitude : *l'épochè* est un « sport de combat » avec pour adversaire l'attitude naturelle qui ne cesse de ramener le phénoménologue dans ses rets.

*L'épochè* que je m'efforcerais de mettre en lumière dans l'acte photographique serait le fait de « saisir l'intérêt de notre vie à ne pas voir »<sup>9</sup>.

*« Nous les {les phénomènes considérés dans les sciences de l'homme} objectivons en dévoilant leur présence par le moyen d'un changement d'attitude ; en nous concentrant sur les points névralgiques dont la vie se détourne automatiquement, et en y saisissant l'intérêt de la vie à ne pas voir ; en érigeant cette attitude en une méthode systématique de dévoilement de l'intéressement. »<sup>10</sup>*

---

<sup>8</sup> Au sens d'une *a-léthéia*.

<sup>9</sup> Patocka, *Le monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*. Kluwer. P90.

<sup>10</sup> Idem.

Il convient ainsi d'appuyer sur une compréhension de l'*epochè* comme un *jeu à la limite*. A la différence de l'acception husserlienne qui faisait la part belle au dehors de l'acte phénoménologique, la notion de « jeu à la limite » est ici primordiale. A l'instar du funambule, celui qui pratique l'*epochè* se place sur la scansion dedans-dehors.

A la lumière des sens que prend ce terme, il est de première importance de circonscrire une définition claire de ce que j'entends par *epochè*. Le terme est ici à entendre dans une acception plus large que celle qu'en donnait Husserl<sup>11</sup>. Il intègre une dimension pratique et sort de la sphère de l'attitude philosophique. Je parlerai ainsi de *distance*, de *jeu à la limite (entre dedans et dehors)*, d'*attitude limite*. Un autre aspect important de la définition que je fonde de l'*epochè* pour mon propos est le suivant : il ne s'agit pas nécessairement d'une attitude consciente. Le phénoménologue pratique un « sport de combat » consistant à se détourner le plus possible de l'attitude naturelle et à fonder une analytique transcendantale sur les données immanentes qui s'offrent à mon être.

Le risque est grand de faire montre d'imprécision dans l'usage du terme *distance*. La notion d'objet photographique convoquant inmanquablement des considérations esthétiques et portant sur la sphère de la représentation et de l'intelligibilité du représenté, il convient d'éviter un premier écueil qui serait celui du « confort » de l'ambiguïté du mot « distance ».

---

<sup>11</sup>E. Husserl, *Ideen I*. Trad. P. Ricoeur. Tel Gallimard. 1985. Parag. 32.



Pourquoi parler d'*epochè* et non simplement de distance ? Parce que l'*epochè* est une action volontaire (même si elle peut devenir attitude inconsciente à force de se voir répétée), qu'elle rend compte de l'effort de se maintenir hors du monde de l'attitude naturelle<sup>12</sup> et donc de celle de mon être-au-monde dictée par mon corps (*Leib*). Elle intègre une dimension de risque lié à la retombée possible à tout instant dans l'attitude naturelle (*metabasis eis allo genos*). Elle n'est ainsi pas une simple prise de distance : elle est une attitude. Un effort même. Dépasser, se départir de l'attitude naturelle, que ce soit sous forme purement intellectuelle ou en rejetant plus loin l'analogie de la chair dans son rapport propre au monde, voilà l'attitude qu'il me sera donné d'explorer et que je nomme *epochè*. Dimension de la distance, présence du risque, la définition de l'*epochè*, que j'entends façonner comme un outil analytique pérenne à la réflexion à mener, se pare d'un troisième aspect primordial : le jeu. C'est ici un *jeu à la limite* –comme je l'évoquais plus haut- que je propose de considérer. Jeu du funambule entre le dehors de l'attitude naturelle et le dedans de la refonte philosophique, de la plongée au cœur des phénomènes. L'usage du mot « jeu » n'est pas anodin. Dans le jeu se trouve cette dimension de plaisir doublée d'incertitude. Le jeu est tentative, il est même parfois pari. De l'incertitude de son issue il nourrit le plaisir qu'on lui connaît. Mais il n'intègre pas nécessairement de dimension téléologique. Le jeu entendu comme divertissement, comme repos de l'âme face à la préoccupation, détournement face aux troubles de l'existence, ce jeu là se retrouve dans l'acte photographique.

---

<sup>12</sup> Il convient ici d'entendre « attitude naturelle » en un sens à la fois éminemment husserlien (écoulement des vécus non soumis à la réduction phénoménologique) ainsi qu'au sens d'un flux des images apparaissantes et disparaissantes à la conscience et leur absence de maintien sous forme fixe.

Le jeu, c'est aussi, dans la rêverie, cet espace de l'échappée hors d'un lieu ; espace que l'acte poétique meuble, renouvelle et fait voyage.

*« Le rêveur s'en va à la dérive. Un vrai poète ne se satisfait pas de cette imagination évasive. Il veut que l'imagination soit un voyage. »<sup>13</sup>*

La dimension que je souhaite donner à l'époque photographique intègre par ailleurs la création de mondes. Ainsi, dans la distance, avons-nous une modification de l'angle d'approche du réel et des *habitus* mentaux qui composent notre quotidien en son mouvement. L'acte photographique se propose- me semble-t-il- de créer un ensemble de mondes. Des mondes de mondes dont la chronologie se perd parfois.

L'époque photographique telle que je me propose de la lire et de la développer au long de cette étude se peut également comprendre comme quelque chose évoluant dans l'espace entre l'enregistrement et la mise en récit. Cette zone qui n'appartient plus déjà à la pure représentation issue de l'enregistrement mais qui rend compte de l'objet et non plus seulement de la représentation modale de l'objet.

---

<sup>13</sup> G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. José Corti. 1990. P.13.

L'expérience de la photographie se fait dans l'interstice entre le *voir* et le *saisir*<sup>14</sup>. Entre la saisie visuelle entendue comme faculté de la vue, comme acte de porter son regard sur quelque chose et de laisser l'œil ouvert, et le *voir* compris comme faculté du sujet à saisir visuellement et à produire une lecture subjective de cette saisie.

### I.3 Souvenir et indétermination

Dans la sphère du souvenir, il convient de dissocier plusieurs strates correspondant à ce que je nommerais des *moments du souvenir*<sup>15</sup>

Pour rendre compte de la sphère du souvenir immédiat, j'utiliserai notamment le concept de rétentionnalité développé par Husserl dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*.

Le souvenir immédiat, c'est l'image mentale doublée de l'objet mental constitué, le tout rattaché aux éventuels vécus de perception ; c'est ce composé qui constitue l'expérience intime de l'objet réel. Je considère un bol à thé. Il se

---

<sup>14</sup> Pour reprendre la formule admirable de G. Deleuze dans son *Foucault* : « penser se fait dans l'interstice, la disjonction entre voir et parler ».  
G. Deleuze, *Foucault*. Ed. de Minuit. 2016. P.93.

<sup>15</sup> Ces « *moments du souvenir* » convoquent une lecture cartographique des images mentales en leurs clartés et diffusions. Je parle de *moments* car il s'agit bien à la fois d'une expérience isolée ou pouvant être isolé, une expérience noématique particulière à considérer tant dans son individualité que dans sa participation à des *pans du souvenir (moments étendus)* et au flux mémoriel permanent.

tient devant mes yeux de chair, sous la saisie de ma vue. S'en forme un noème extrêmement proche de l'objet (*Gegenstand*) dont je suis en train de faire l'expérience. Puis le bol disparaît de mon expérience sensitive. Il glisse dans l'unique présence *en mémoire*. Le souvenir « encore chaud » -cette trivialité langagière entend renforcer l'idée de glissement de la saisie perceptive vers la présence *en mémoire*- demeure sous une forme proche de l'original. A mesure que d'autres stimuli parviennent aux sens, que d'autres images se forment dans l'esprit, l'image glisse de l'espace du souvenir primaire qui est celui de la rétentionnalité à celui du souvenir secondaire qui induit des modifications plus profondes de ses caractéristiques noématiques.

A cela, il faut rajouter la présence d'une part affectivo-physique du souvenir. Il m'est donné d'avoir des souvenirs d'un objet. Ces souvenirs se donnent à ma conscience sous la forme d'objets à la forme trouble, laquelle reconstitue ou constitue parfois des images mentales de l'objet dont je me souviens. Bien souvent, c'est par un souvenir de la chair, par un acte de remémoration de la matière affective qui constitue notre corps (*Leib*) que le souvenir paraît à la conscience et se développe dans la sphère du re-mémoré. Je suis mis en présence de souvenirs, je recompose un complexe de souvenirs par la « saveur » qu'ont les souvenirs présents à ma mémoire ou par les saveurs que la réalité peut porter à mon expérience immédiate. Le recours à la madeleine de Proust semble ici un passage obligé pour rendre compte de cet accès au souvenir grâce au stimulus sensible dans le présent de l'être au monde. Ce qui intéressera toutefois mon propos au premier plan, ce sont les expériences sensibles des vécus de la sphère

du souvenir, du re-mémoré, de même que de celle de l'imagination pure et de celle que je nommerais *mémoire créatrice*<sup>16</sup>. A la différence de l'imagination pure qui forme des objets psychiques, des pensées, des complexes de pensées, à partir de matériaux divers, sans lien nécessaire avec ce qui advient dans la pensée, la *mémoire créatrice* rattache le contenu mémoriel d'une expérience de l'objet réel au jeu protéiforme de l'imagination. Dans le mouvement de la mémoire, le souvenir de l'objet réel est une base, une forme fondamentale que les vécus d'imagination ainsi que les vécus cognitifs ultérieurs rattachés au même objet réel ou à un objet partageant des traits communs viennent modeler, transfigurer. La figure du souvenir est une mosaïque d'instant mnémoniques en mouvement modificatoire permanent. La dimension poïétique de la fonction mnémonique tient en cela qu'elle est un jeu constant entre objets de la perception passés dans le souvenir et dynamique d'imagination dans la re-saisie au sein de la sphère de la conscience des souvenirs. Dans la ré-apparition volontaire ou non des contenus mémoriels, l'imagination participe de concert avec le souvenir *le plus proche* de l'objet à la constitution d'un instant mnésique aux contours sans cesse retravaillés par l'effort de *porter à la conscience* conjoint à celui de reconstitution dans le ré-apparaître de l'objet mnésique original.

Au souvenir se rattache une présence au corps, une expérience sensible du souvenir. Dans la matière générale des souvenirs, l'effort de re-mémoration de la mise en conscience va prélever des objets hérités de *ce en présence de quoi nous*

---

<sup>16</sup> Laquelle est le lieu de l'assemblage, par mixage ou concaténation des souvenirs, assemblage aux propriétés d'engendrement. Il convient ainsi de différencier cette notion d'une *imagination créatrice* que j'inscrirais dans une tension plus consciente, plus heuristique.

*avons été* et des modifications de ces objets par le processus mémoriel de disparition-réapparition, adjonction-disjonction.

A chaque prélevé, et à chaque action de prélèvement- dans l'attention à- correspond un corrélat sensitif. Je me souviens d'un lieu, et ce souvenir ainsi que la dynamique de sa donation portent avec lui une couleur, une odeur, une sensation de surface. Il ne s'agit pas d'un sensible présent au moment du vécu initial, réel, de l'objet, mais d'une association mnémonique, de même que le signe peut comporter du signifié par-delà l'analogie.

Dans le souvenir immédiat, c'est la présence réelle de l'objet qui glisse vers une présence dans la dimension du *encore présent à la conscience* dans la proximité de l'expérience. Le *déjà-plus-présent* glisse vers la disparition du souvenir. Il se maintient dans le sentiment d'une présence de l'objet et intègre dans le même temps la disparition progressive de celui-ci, n'étant plus en sa présence. La clarté des images de la réalité cède la place aux sensations liées à l'expérience déjà passée de l'objet ; goût, odeur, détermination colorée.

Il est à noter que la synesthésie présente l'association de certains concepts ou images à des goûts, des couleurs. Le noème d'un chiffre sera saisi, en association par exemple à la couleur jaune ou vert-jaune. L'espace de la mémoire (créatrice) est celui de la rencontre.

Le souvenir immédiat est un souvenir qui se constitue, qu'il advienne dans la présence renouvelée de son objet réel ou dans l'absence de celui-ci.

Après la disparition de l'objet réel appréhendé par l'agent dans la présence mémorielle hors de la conscience, le souvenir devient l'objet dont il nous est donné d'avoir l'expérience dans l'acte de saisie dans la matière des contenus mnémoniques. La mémoire, lorsque l'on tente de l'examiner par auto-réflexion ou par étude au microscope des tissus ou via électroencéphalogramme, nous laisse tôt ou tard face à l'expérience de *l'indéterminé*. La géographie de la mémoire nous permet désormais de dresser la carte de zones fonctionnelles de la cognition et de la re-cognition. Mais, si elle tend à nous donner des indices du lieu intime de la mémoire, elle ne nous éclaire pas sur celui de sa disparition. Or, le souvenir se trouve être -bien souvent- de l'objet de conscience passé par la disparition, l'adjonction, la disjonction, voire le travestissement. Le souvenir comme reliquat de l'expérience de l'objet réel -qu'il est possible également de nommer « pendant intentionnel de l'objet réel » - se complète des compositions de la dimension poétique de la mémoire (mémoire créatrice) et de l'imagination.

#### **I.4 Le vrai dans la disparition de la main**

C'est pourtant ce rôle dépicteur qui retient présentement notre intérêt. Là où la peinture fait appel à la main pour dépeindre l'objet, la photographie tente de mettre l'organe au second plan pour accéder au caractère de véracité que l'on pouvait dénier à sa parente. Désormais se donne la vérité de l'objet par un processus tout entier (en apparence) inscrit dans sa sphère. Les avancées technologiques en photographie, les progrès dans le domaine de l'optique, le

passage de l'analogique au numérique, l'optimisation de la chaîne de production photographique, tendent vers une dépeintion la plus véridique possible de l'objet réel dans un *rendre-compte* dont on ne sait s'il s'attache plus à confondre *enregistrement du plus petit possible et vérité*, ou à détacher *ad infinitum* la subjectivité du processus photographique comme c'est le cas pour la photographie de vacances, ou d'illustration.

Il convient de rechercher la condition de possibilité qui préside à cette précision tranchante de la technique et, partant, à la *vérité de la photographie*, dans la disparition progressive de la main, du geste humain dans la production de l'image photographique. L'automatisation des appareils de prise de vue, la modernisation des processus de traitement des émulsions sensibles puis, à la fin du XXème siècle, l'apparition de capteurs composés pour partie de silicium en remplacement de la pellicule (émulsion photosensible appliquée sur un support de gélatine), éconduisent à mesure l'action humaine physique dans les procédés photographiques et libèrent l'image de la participation humaine<sup>17</sup>. Si l'homme est celui qui décide de la part du réel qui doit être fixée par l'acte photographique, il n'est désormais quasiment plus présent comme acteur physique dans la production de l'image photographique émanant de cet acte. La relative perfection de la photographie dans l'acte de représenter, la *vérité la plus grande possible*

---

<sup>17</sup> Il semble utile de noter ici le parallèle qu'il y aurait à tracer entre l'apparition de la parole dans les remarquables analyses de A. Leroi-Gourhan (notamment : libération des membres antérieurs comme appareil préhenseur et locomoteur en appareil préhenseur, perte quasi-complète du rôle de préhension dévolu initialement à la bouche, modification de l'angle du trou occipital et appel de la station verticale) et l'externalisation de la fonction de représenter-le-réel-en-objet poursuivie dans la mise au point d'outils photographiques refusant de plus en plus la participation du corps. A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*. Albin Michel. 1995. Notamment le T.1.



qu'elle propose, tiennent à l'absence croissante de l'homme dans son *modus operandi* compris comme le procédé technique par lequel elle produit un objet stable, clonable, qui représente picturalement sur le mode du *ce-que-j'ai-vu-de-mes-yeux* ou du *ce-que-mes-yeux-auraient-pu-voir*.

Notons par ailleurs que, dès que revient la main, l'implication physique du sujet, la valeur de véracité de l'objet photographique diminue. Dans le cas d'un « trucage » d'une retouche visible, du collage même, l'objet photographique - conçu comme dépeinture et donc *rendre-compte-le-plus-authentique-possible-de-l'objet-réel*- devient objet de l'art ou, plus généralement, de la création appréhendée comme telle. L'homme-corps ne peut saisir sans modifier, sans apposer sa trace ; il lui est étranger de rendre compte *au plus près*, dans l'étant, de ce qui a été et qui, sans le truchement de la photographie, réapparaît dans des mondes de représentations subjectives. En ce sens, la photographie, dans l'objet qu'elle donne à considérer, serait la résistance du réel qui dépasse le champ de la perception individuelle (et partant celui du solipsisme perceptif) pour élargir la voie d'une intersubjectivité objective de l'image que dessin, gravure, peinture et sculpture avaient commencé à paver mais sans résoudre la question d'un *rendre compte* le plus objectif possible du réel. (Il est à noter que je fais expressément mention d'un *réel-le-plus objectif-possible*.)

Ce qui constitue le statut à part de la photographie c'est sa tension et capacité à rendre l'objectivité du réel. Et cette proximité picturale avec le réel, elle l'obtient par le recours à l'échelle microscopique, à l'infinitésimal des sels

sensibles et désormais des photosites, par la sortie du corps de l'agent de la « sculpture » de l'image et donc par l'usage de la main comme agent déclencheur et non plus modelleur ; par la substitution d'un corps autre à notre corps ; par la sortie de la chair comme outil de représentation analogique du réel.

Mais ce qui distingue- me semble-t-il- ce mode de représentation picturale de ses frères et sœurs (ennemis souvent auto-déclarés), c'est le processus a-cheiro-poïétique dont elle est issue. Faire disparaître la main pour faire paraître le phénomène dans une clarté, une véracité du représenté jamais atteinte ; tendre à une image non faite de main d'homme. M. Hayat prend –afin d'illustrer ce propos- l'image du suaire de « la Sainte-Face du Christ sur le voile de Véronique (de *Vera Icôn*, « vraie image ») ». <sup>18</sup> Une image qui brave l'oubli de la mémoire, les travestissements de ses objets, le passage du temps sur les objets réels, le passage du temps sur l'esprit et son mouvement. Elle s'est sans cesse attachée à faire de l'objet réel une image rendant l'objet, mais déplacé dans l'intentionnel, dans la représentation précise, la plus précise possible, par ailleurs reproductible.

Par la photographie, je ne suis plus dans la courbe du pinceau ou dans l'énergie du fusain, je suis dans le réel même, dans la vérité même de l'*aísthêsis* (« *das Schlichte, sinnliche Vernehmen von etwas* » : « la pure appréhension sensible de quelque chose » <sup>19</sup>) par contraste avec celle du *logos* (entendu comme *raison, jugement*) ; dans un réel qui a recomposé le monde en un objet à qui nous

---

<sup>18</sup> M. Hayat, *Arts assistés par machine et art contemporain*. L'Harmattan. 2002. P.11

<sup>19</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit*. Max Niemeyer. 11. Auflage. P.33. Trad. R. Boehms et A. de Waelhens. Gallimard. 1964. P51

accordons une valeur à rendre compte de la réalité parce qu'il écarte la participation du sujet dans sa technique de captation de l'objet comme *res*.

Photographier, c'est faire parler la chair à la chair par-delà le temps. Elle, au milieu, disparaît dans la nuit du laboratoire.

Il convient par ailleurs d'interroger la notion de *dispositif* photographique. Le dispositif ici, c'est à la fois l'unité de la technique dans la multiplicité des appareils qui permettent la mise en œuvre de cette technique. Mais le dispositif est aussi le lieu, le paradigme, le champ de réalisation de l'image du monde et, partant, son mode.

Parler ainsi de vérité ou plutôt de véracité de la photographie, serait alors parler d'un vrai ou d'un vérace par reconnaissance ou adhésion plutôt qu'une notion de vérité à chercher dans le ciel des idées. Ce qui me fait dire que l'objet présent sur la photographie « est » l'objet réel (entendons sa fidèle dépicition) serait alors que j'accorde aux productions du dispositif photographique la valeur d'une vérité dans la représentation. Mon œil voit, la photographie voit. Entre les deux, l'analogie de ce qui se donne à voir, de ce que j'ai devant les yeux et non sous la main (au sens du touché, pas au sens de l'outil heideggérien) me donne le sentiment d'un réel porté hors le réel mais préservé dans ses modulations visuelles apparaissantes.

Sans orienter le propos vers un relativisme forcené, la fidélité de la photographie à l'objet réel et la valeur que nous accordons à une photographie lorsqu'elle dépicte du réel en respectant une similitude avec lui, cette valeur risque de valoir comme norme, comme valeur accordée aux productions d'un

dispositif hors la main, pour autant que ces productions respectent un « contrat » de similitude avec l'objet dépeint. Nous reconnaissons ainsi une image plutôt que nous l'analysons comme un objet inédit. Comme dans la lecture où la reconnaissance se substitue le plus souvent à une saisie exhaustive des caractères, les données (*data*) de la photographie sont acceptées comme fidèles ou vraisemblables par le sujet qui mobilise, pour leur lecture, les vécus cognitifs et de *phantasia* qui peuplent sa pensée consciente et inconsciente.

Dans le cas d'une photographie présentant un objet hors les limites du champ de l'expérience de la vision courante (colorimétrie, parallaxe, proportions, ...), demeure l'accord de l'agent récepteur à la notion de véracité du dépeint de la photographie, mais cet accord va décroissant à mesure que les formes disparaissent ou se travestissent. La photographie devient objet pictural –parfois à visée représentationnelle de formes objectives- dont l'appréhension se fait sous le mode de la tension interprétative du réel visible par l'image. La tasse de thé dont je ne préserve que les contours sur la photographie que je donne à voir, cette tasse demeure tasse pour l'agent récepteur (si sa *bibliothèque cognitive* comporte des vécus antérieurs de tasse liés à des définitions idiomatiques et à un corrélat fonctionnel). Ou plutôt, elle demeure expression de la tasse, expression de sa forme ; de la forme d'une tasse qui exprime la forme de l'objet « tasse » dans sa généralité. Cette dépeintion de la tasse est celle que les photons ont imprimé, celle que le dispositif a figé dans la distance de *l'instant hors la chair* retranscrit dans les deux dimensions du plan sous forme d'objet subsistant dans les modulations de son apparaître.

## I.5 Photographie et véracité. Montrer et dire le vrai en photo.

La « véracité » des images photographiques, leur troublante proximité souvent, est-elle un indice d'une *vérité* de leur dépicition ou le lieu d'une norme, d'une valeur de vérité accordée par convention à l'un des moyens de dépicition les plus récents ?

Peut-on esquisser une analytique transcendantale de la photographie, dans ses modes d'agir et ses productions ou faut-il parler de photographies plurielles rassemblées autour d'un concept discursif (la photographie) dont le dénominateur commun serait certainement le marquage photonique ?

Par ailleurs, la photographie est à la fois un *montrer* et un *dire*. *Montrer* entendu ici sans participation autre que celle de l'agent initial, auteur de la photographie. Il s'agit d'un *montrer* de la photographie et non d'un *montrer à*. *Dire* ; parce que la photographie communique de l'information et du sens. De l'information et du sens extrinsèques et intrinsèques à l'agent photographiant. Une photographie se destine à montrer ce qu'elle montre à l'autre, à porter l'expérience intime du temps et de l'espace de l'agent photographiant dans l'expression du sensitif par la mise en suspens de la *course du monde* dans sa dépicition, dans la cristallisation d'une modulation du monde, dans sa monstration bornée, figée et sortie de l'analogie géométrico-matérielle.

Dire en photographie, c'est aussi affirmer. Affirmer la présence du monde tel qu'il s'est donné au sujet et tel qu'il ne sera jamais plus. C'est affirmer par-delà la disparition. L'arrêt, la sortie *hors de (Ab-Bildung)* que propose l'acte photographique, c'est l'affirmation du monde passé dans son maintien par un attestant *acheiropoiétique* (non fait de main d'homme) qui tire certainement une part de son objectivité de l'impression photonique à la genèse de son architectonique.

La photographie montre la lumière. Ou plutôt, elle écrit avec la lumière (*photo-graphein*). Ce qui ne signifie en rien que les photographies expriment dans leur *télos* la volonté de représenter les choses, la *réal-ité* dans la plus grande des objectivités (*Objektivität* ; fidélité). La photographie fonctionne en analogie avec notre œil et, partant, avec la perception visuelle que nous avons du monde<sup>20</sup>, et, bien qu'elle puisse présenter la possibilité d'une dépicition *la-plus-vérace-possible*, elle peut aussi créer des objets n'ayant d'existence que dans l'espace de l'objet photographique. *Mutatis mutandi*, c'est même l'ensemble des objets présentés par la photographie qui ne partagent –avec leur existence phénoménale initiale– qu'un *apparaître*, qu'une reconnaissance de forme. L'objet dépicité, présenté sur une photographie, n'est déjà plus l'objet mais l'exprime toutefois, actant sa présence sous un mode paradoxal de *proximité intime dans la distance même de la chair*.

---

<sup>20</sup> Cf I.1

Ce que montre et dit la photographie, c'est le temps de la lumière soumis à l'épochè ; epochè comme retrait, distance ; epochè lue comme tentative de réduction phénoménologique au cœur du phénomène perceptible même.

Elle montre, par un réel (celui de l'objet photographique), la vérité d'un autre réel qui était celui des choses photographiées. Ici, la vérité de la photographie, c'est l'enregistrement photonique qui préside à ses réalisations. Il n'en demeure pas moins que cette vérité est à comprendre au sein d'une norme, non comme un absolu mais comme un témoignage *au plus prêt* de l'objet (*Gegenstand*) initial.

Le réalisme dont se réclame J. Benoist semble ici illustrer à merveille ce propos :

*« En effet, il {ce réalisme} fait une différence entre le vrai et le réel, et refuse de réduire le réel au simple corrélat d'un discours. Il suppose que nos mots et nos pensées instituent leurs normes sur quelque chose qui, en son fond, n'est jamais que ce qu'il est : ce qu'on appelle « réalité » ».*<sup>21</sup>

Il convient dès lors de parler d'une vérité de la photographie, de ce qu'elle pose de la norme sur le réel (et plus précisément, sur le réel apparaissant). Là où la photographie permet de repenser la vérité de l'image, elle propose, pour la première fois, d'enregistrer le réel via l'analogie de la réception photonique. Le *voir* humain ne garantit pas de voir la vérité mais bien une vérité : celle du réel tel qu'il se donne à notre faculté visuelle couplée à notre interprétation subjective.

---

<sup>21</sup> J. Benoist, *L'adresse du réel*. Vrin. 2017. P.22.

C'est la proximité entre *notre* vérité et celle de la photographie qui permet de repenser la notion de *vérité du réel*, non au sens où nos sens valideraient l'image photographique, mais, au contraire, en celui où l'image photographique semble valider nos sens. Etant –en son processus de captation- détachée de notre action, de notre corps, elle offre à l'expérience que le réel se peut saisir visuellement par un procédé *acheiropoiétique*, et que l'objet résultant de ce procédé nous présente un réel qui partage certaines modulations de l'apparaître, comme la similitude des formes, des couleurs, des niveaux de luminances.

Il serait possible d'objecter à ce propos que c'est la technique photographique qui cherche à rejoindre l'œil et non l'inverse. Cet élément –juste au demeurant- ne doit pas faire perdre de vue que, même dans le cas de photographies en marge des standards de la vision humaine, demeure la reconnaissance des formes, la possibilité de faire l'expérience d'objets du réel, mais dépeints sous un mode différent<sup>22</sup>.

## **1.6 Prise de risque et photographie : l'éclairage de la *parrêsia***

Prendre le risque d'entrer dans l'acte photographique c'est prendre le risque de refuser la mort dont parlait Barthes<sup>23</sup>. Prendre le risque de refuser l'inéluctabilité de la disparition, ce n'est pas renoncer à la mort mais c'est lui

---

<sup>22</sup> Dans le cas de la photographie abstraite, la non-reconnaissance tient plus d'un référentiel trouble que d'une métamorphose profonde du réel.

<sup>23</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*. Cahiers du cinéma. Gallimard Seuil. 2016. Chap. 5.



opposer le possible de la persistance. Il s'agit d'une prise de risque en cela que je m'affranchis du *fatum* de la disparition. Dans un acte prométhéen je donne au réel sa copie à côté de la trace qu'il laisse en moi. On ne pousse pas impunément la mort dans ses retranchements : je paie le prix d'une claire mémoire, d'un étouffement possible par des images libérées du processus de diminution, d'appauvrissement, de modulation, de prothéification qui s'opère dans la mémoire physico-chimique.

La photographie, c'est le lieu de *se dire en instant*, en un instant figé. Prendre une photographie ou être l'objet d'une photographie, c'est prendre le risque de se dire, prendre le risque de porter dans le *logos*, dans le langage, la raison, les composés de vécus qui peuplent ma pensée (consciente et inconsciente) et qui façonnent les images que je me fais des objets du monde et la manière que j'ai d'en rendre compte par le moyen pictural *le-plus-vérace-possible* dans ce qu'il acte la sortie hors de mon corps de la réalisation de l'objet photographique.

Lieu du *se dire*, la photographie l'est aussi pour le photographié. Etre objet de la photographie, c'est prendre le risque de figer son image, la modulation de son être au sein du monde à un instant donné, l'espace de son corps, la géographie de ses mouvements. C'est prendre le risque de saisir son corps dans l'absence inédite de mouvement et pourtant dans la plus troublante (par sa proximité) des dépicitions. L'instant de la photographie, la mise en suspens de l'écoulement des vécus, c'est la mise en suspens, l'arrêt du temps dans sa linéarité. C'est

l'immutabilité d'un espace réduit, cadré- expression d'une volonté de l'agent- qui se donne comme *étant disponible* pour l'expérience et sa répétition.

Photographier, en cela que c'est produire une image *la-plus-proche-possible* des objets visés ; c'est tout dire. C'est donner une vision « crue » de la réalité dans ses modulations. Et tout-dire, c'est prendre le risque de ne pas voiler ce qu'il faudrait voiler, ce que l'on aurait souhaité voilé, ce qui aurait pu être voilé. Dans l'objectivité de la mise en suspens du monde par la photographie, il y a cette prise de risque du « non-trié », de l'exhaustivité du dépeint.

Photographier, c'est admettre le tout-dire exhaustif dans une limite rigide : celle du cadre et du temps d'entrée de la lumière et, partant, du mouvement. C'est aussi marquer la dépeint d'un choix : celui de l'instant. C'est cet instant qui marque l'engagement du photographe, être participant tant du point de vue corporel que comme individu social, subjectivité participant d'un corpus intersubjectif.

Pourquoi faire usage du terme de *parrêsia* ?

Parce que la photographie –ainsi qu'il en a déjà été fait mention- est une publication de soi « crue », un *franc-parler* sur soi, qui peut bien sûr passer par les couloirs du travestissement mais qui, structurellement, possède cette authenticité propre à l'enregistrement. Ce que la photographie publie du monde et des êtres qui s'y meuvent, ce sont des corps, des géographies, des manières d'habiter : toutes les modulations de l'ancrage intramondain des corps (*Leiber*).

D'où l'indécence de la photographie, son caractère intrusif, l'immixtion qu'on lui prête. Saisir l'instant du corps c'est déjà entrer dans l'intime de son dévoilement par l'absence de fuite dans le mouvement. Le mouvement garanti l'anonymat du corps, il est passage et l'attention ne s'y fixe pas. Le corps du photographié est au contraire tout entier attention, point de focalisation du regard, à l'instar du comédien en représentation qui livre son corps au *voir* du spectateur avec son personnage pour ultime rempart.

Et le corps photographié se dit ouvertement. Dans ses plis, les rapiècements de ses cicatrices, ses surfaces harmonieuses, ses rides, ses épreuves, son frottement continu de la chair de l'homme contre la chair du monde. Le mensonge de la photographie dans ses trucages est un mensonge *a posteriori*. L'instant ne ment pas. Il saisit. Il tire hors la sphère de l'attitude naturelle, de la saisie visuelle naturelle des phénomènes. Et c'est bien ce qu'il y a de troublant dans la photographie : elle saisit. D'où les craintes de certaines tribus de voir leurs âmes happées par l'appareil une fois entrevue leur image sur le support de papier. D'où aussi la réserve à être photographié partagée par nombres d'individus. Parce qu'il y a dans mon corps qui se montre, que la photographie montre, un aveu. Un aveu de la chair qui se raconte telle qu'elle est, telle qu'elle se donne à la perception visuelle directe et à l'enregistrement. Sauf que dans la perception courante, l'impression faite sur l'agent saisissant disparaît, elle se meut à mesure que notre image se meut elle aussi. L'*époque* photographique happe. Elle tire hors le possible de la disparition et présente et re-présente indéfiniment la même image de cet instant où l'appareil a saisi l'image de mon corps tel qu'il se présentait alors, dans sa présentité. Le trouble, c'est celui du témoignage. Celui de

la trace, au sens de ce qui se maintient et nourrit l'expérience de *moi* au monde. L'expérience que j'ai de *moi* au monde et l'expérience que le monde a de *moi* dans la figure de ceux faisant l'expérience de l'*image de moi*. S'il y a *parrêsia*, c'est qu'il y a risque. La monstration maintenue de soi contient l'immixtion qui guette toute publication de ma chair. Publier son corps par la photographie et ancrer une image de celui-ci dans la sentence du maintien, c'est risquer le dévoilement<sup>24</sup>, risquer de laisser l'être se lire dans le grain de la surface. C'est risquer d'affronter la mort et son *par-delà*, de faire de la disparition une donnée du possible mais non un *fatum*. De même que les blessures de notre corps résistent à la disparition dans les cicatrices, de même notre figure, notre corps qui est et qui fut, résiste, sous le mode de l'expérience photographique, à l'expérience abyssale de la disparition ; disparition à nous-même, disparition aux autres.

Et la publication des corps, des objets par la photographie, l'instant de l'*époque* photographique répété et répété encore, à chaque claquement d'obturateur, cette publication marque l'entrée dans le champ de la photographie, laquelle est une nouvelle déclinaison à ajouter à la grammaire selon laquelle le monde se fait idiome.

S'il y a dévoilement il y a *a-léthéia*. S'il y a *a-léthéia*, il y a vérité. Ce qui s'ouvre ici, c'est la question éminemment problématique que la photographie ne cesse de poser : peut-on parler d'une vérité de la dépicition photographique ou convient-il plus de mentionner une *véracité* à ce propos ? Je circonscrirais l'analyse

---

<sup>24</sup> Sur cette question du dévoilement, je renvoie à la lecture admirable de *l'alètheia* par M. Blanchot et notamment à sa compréhension comme désabritement. M. Blanchot, *L'écriture du désastre*. NRF Gallimard. 1980. P.149

de cette question au problème posé par l'idée d'une *parrêsia* de la photographie dont participe l'*époque* photographique. S'il est troublant d'être pris en photo, c'est aussi par ce que l'objet photographique témoigne. Il témoigne sous le mode de l'enregistrement. Une image qui témoigne est une image devant laquelle il n'est pas possible de se défiler. Le trucage est- je le répète- un épiphénomène de la photographie. Ce qui imprime, ce qui donne à l'image une réalité, c'est en premier lieu la lumière. Cette lumière qui participe de la possibilité pour nos yeux de voir les objets que la photographie saisit et nous donne à voir sous une forme autre que celle sous laquelle ils se donnaient initialement mais dans une grande similitude qui fait de certaines photographies des représentations en deux dimensions *les-plus-véraces-possibles* d'un objet.

Dans la photographie, le corps qui *se dit* prend le risque de se saisir à lui-même comme instant limite.

Je me retrouve face à mon propre corps au sortir de la contemplation photographique. Je projette mon corps dans l'acte de briser la dimension de son temps pictural qui se tient là, devant mes yeux, immuable : et il y a maintien dans le souvenir primaire de même qu'il y a persistance d'une image visuelle de moi-même sur ma rétine et donc sur mon corps qui est de nouveau au *dedans* de lui-même. Je me place donc à la limite et cette position de funambule est un risque qui participe du dévoilement de mon être par la publication picturale de son enregistrement.

Le risque c'est aussi la rencontre avec le corps de l'autre dans la mise en suspens photographique. Ce corps qui me fait face alors qu'il n'est plus. Ce corps

absent à jamais *de* et *dans* ce qu'il a été et présent à jamais dans ce qu'il est au sein de la représentation et qu'il ne sera jamais en lui-même.

Photographier, c'est parfois entrer en l'autre, le saisir, le figer. C'est l'image, la trace de l'autre à travers moi que je fixe. Mon corps (ma main) rejoint celui de l'autre.

Le peintre peint avec son corps ; et ce corps occupe l'espace, n'est pas à distance.<sup>25</sup>

Je photographie comme je peins : avec mon corps. Dans la photo je dépeins (sauf maquillage, retouche). Ainsi, du dehors de la distance, passe-je dans le dedans de l'intersubjectivité, de l'inter-corporéité.

Tout dire, c'est risquer de dire trop, risquer de tomber dans l'*hybris* d'informations et de faire de la photographie le lieu du brouillage par amoncellement délétère. Le travail du photographe est ici dans le choix, dans ce qui du réel doit être composé, entrer dans une dépicition harmonieuse porteuse de sens ou, du moins, d'informations.

Dans le recourt à la distance se trouve également la composante de risque de la photographie. Le *dire-vrai* de la photographie est parfois affaire de prise de distance vis-à-vis du sujet, parfois concentration sur le *très proche de soi*, focalisation sur le particulier dans la plus grande des proximités géographiques. C'est ici le risque de manquer l'espace juste qui fait jour; risque, pour le corps du photographe (augmenté de l'appareil qui en fait un corps prothétique), de ne pas

---

<sup>25</sup> M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*. Folio-Essais. Gallimard. 1964. P.69.

habiter l'espace à saisir de manière pertinente et de n'offrir qu'une dépicition à la lecture improbable voire stérile. La force d'attestation, évocatrice et herméneutique, de la photographie réside en effet pour partie dans habitation harmonieuse de l'espace de la dépicition par les objets qui s'y trouvent. Le *dire-vrai* de la photographie se pense avant tout dans une géographie du corps du photographe.

A cette prégnance du corps de chair dans la mise en place d'un *lieu de la dépicition* s'ajoute le corps mécanique de l'appareil, cristallisé ici en la figure du cadre, ce cadre qui est le creuset de la géométrie intime de l'acte photographique ; les quatre lignes et les quatre angles dans le dedans desquels le *dire photographique* se développe<sup>26</sup>. Et photographe, c'est se risquer dans l'espace du cadre, dans l'espace de l'œil prothétique qui atteste, dans cet espace où il faut dé-composer son regard et composer un lieu entre réel et image. Il s'agirait même de com-poser des lieux en un lieu : celui de l'objet photographique, à la fois *Gegenstand* -dans l'impression qui s'offre à ma main et à ma vue- et *Objekt* dans la re-présentation – sous le mode de l'enregistrement photonique- de la photographie.

---

<sup>26</sup> Pour un développement plus poussé de la question du cadre en photographie, voir annexe 9.

## I.7 Prise du risque : considérations sur le « raté » en photographie

La notion de *raté* telle qu'elle sera convoquée ici est à comprendre non au sens d'un échec mais au sens d'un écueil (entendu sous une acception maritime). Le *raté* en photographie, c'est le lieu où celle-ci échoue, un lieu hors de sa projection initiale.

Elle échoue dans une phénoménalité qu'elle découvre. Elle met en évidence son propre phénomène dans l'écart par rapport à la justesse visée. Et par là elle met en lumière une autre justesse, celle de l'enregistrement, celle de l'*époque* dans laquelle se donne le temps tel qu'il s'est effectivement imprimé sur la surface sensible.

L'acte de la photographie, l'entéléchie mécanico-subjectale d'un *donné à voir*, c'est l'espace des possibles entre ce que le sujet vise comme représentation et ce que la machine et son maniement rendront effectivement, sous le mode même de l'enregistrement photographique.

Il s'agit donc d'échouer (en un lieu) et non d'échouer (dans le manquement). Il y a de l'herméneutique du réel dans le raté photographique. Et une photographie floue ne perd pas pour autant sa capacité à dépicter. Les formes se donnent en elle sous un mode diffus, mais ne s'évanouissent qu'en la précision de leurs modulations, pas en leur contours ; elles ne sortent pas du champ de la reconnaissance possible par l'agent récepteur (attendu que ce même agent dispose de vécus cognitifs liés au concept de l'objet dépicé).



La voiture de Lartigues<sup>27</sup> demeure une voiture. Tronquée, apocopée, métonymisée, une queue de voiture, presque une comète ; et la garantie de la vitesse se retrouve dans la traîne qui atteste la présence dynamique, les lignes qui s'étirent en fuyantes affolées, la déformation des spectateurs et des poteaux caractéristique d'une prise de vue à vitesse modérée à l'aide d'un appareil doté d'un obturateur à déploiement vertical<sup>28</sup>.

La photo est ratée. Le sujet est presque hors-cadre. La photographie échoue sur la rive de l'écoulement qui se donne à voir, comme un agrégat d'instantané zénoniens qui participe de la phénoménalisation d'un vecteur du réel.

Pour que cette expérience nous soit possible, il faut nous trouver hors l'écoulement du monde tel que je l'expérimente dans l'attitude naturelle. Non hors le *phénomène* mais dans une *époque* matérialisée. Le vecteur était dans le monde mais je ne pouvais le voir, le saisir (*ergreifen*) comme objet en tant que tel. Et voici qu'une photo rate et qu'apparaît ce vecteur dans l'ionisation des halogénures d'argent ; voici que se donne à moi la matérialité de ce qui ne peut jamais être présent en un même temps : les instants des mouvements des corps.

L'échec était un passage. L'échec était écueil sur le rivage inédit du donné intégral d'un mouvement dans la dépicition.

---

<sup>27</sup> Cf Annexe 1

<sup>28</sup> En effet, la lumière pénètre à mesure de l'ouverture et de la fermeture verticale des rideaux. Il y a donc, combinée à la vitesse d'obturation lente, une déformation progressive des objets vers le haut et l'avant.

Et cela ouvrira aux expérimentations sur la pose longue qui, de contrainte technique deviendra technique de captation, d'enregistrement et même, parti pris créatif.

De secondes à minutes, le temps s'imprime même parfois en années grâce à l'usage de filtres limitant le passage de la lumière<sup>29</sup>.

Il n'y a de fixité que dans la réception de la photographie par l'agent saisissant ; le reste est mouvement, visible du mouvement et effort à contrecarrer ce mouvement qui menace constamment de troubler la clarté des formes. Augmentation des vitesses d'obturation, emploi du flash avec des temps d'éclair de plus en plus courts, les techniques s'affinent pour contrer l'immixtion du mouvement dans la photographie, du flou qui rappelle à la photographie qu'elle même se fait en mouvement face à du mouvement, alors qu'elle entend souvent fixer sans aucune forme de parasitage par la dynamique.

A partir du raté en photographie, il nous est donné de penser une herméneutique du mouvement dans sa donation phénoménale figée, dans sa *trace*, son attestation visible, la conjonction des points de la présence sur un repère ; une fonction ( $f(x)$ ) de l'être sur le plan de la photographie.

Et le photographe devient cartographe. Il découvre une géographie du mouvement des étants et l'enregistre. Il atteste des coordonnées de ces derniers qui croisent le dispositif photographique dont il est le dépositaire. Il couche sur le

---

<sup>29</sup> Michael Wesely ira même jusqu'à produire des poses longues de plusieurs années grâce à ce procédé, laissant apparaître dans la fixité de la photographie, l'image du mouvement circadien et de celui d'une ville qui se déploie dans la dynamique des travaux de construction. Cf Annexe 2.

papier l'intégrale<sup>30</sup> d'un mouvement que nous ne saisissons communément que comme évanescence.

Cette considération trouve un exemple admirablement parlant dans la technique du *timelapse* consistant à concaténer par exemple les différentes positions du soleil au cours d'une même journée pour les présenter sur une unique photographie<sup>31</sup>

La question du raté en photographie soulève également celle de la part d'indétermination de l'acte photographique et de l'objet en découlant. Ainsi, la langue vernaculaire fait mention du fait « qu'on ne sait jamais vraiment ce qui va sortir », « qu'il y a une part de chance ». L'acte photographique prend place dans la détermination d'une *hylè* des objets photographiques possibles pour un objet réel visé. Il me semble, que, loin de répondre à un caractère ontologiquement indéterminé de la production photographique, cette « loterie » de la photo est à comprendre sous l'angle de la maîtrise partielle, incomplète de l'outil. Dès lors que l'outil et l'ensemble de ses composantes sont connus, un enregistrement *au plus proche* de l'objet réel est permis. L'indétermination est à rechercher dans une pensée magique qui colle à l'outil photographique et bien souvent à son usage récréatif, lequel n'appelle que peu une connaissance poussée du fonctionnement du dispositif intégral de production d'une image par la photographie.

D'où la photographie « à l'aveugle », sorte d'écriture automatique de l'image. Ce rapprochement semble tout à fait fécond. Si l'écriture automatique,

---

<sup>30</sup> Au sens de la fonction mathématique

<sup>31</sup> Cf annexe 3.

avec ses formes de « ratés » grammaticaux, syntaxiques et surtout sémantiques peut avoir force *d'herméneutique du sujet*, de sa vie intérieure inconsciente, la photographie « à l'aveugle » recèle assurément cette capacité à saisir, suspendre, fixer et montrer ce qui n'aurait pas été porté à l'attention du regard dans l'écoulement naturel du réel. Entendons qu'il ne s'agit pas d'un méta-réel mais bien d'un exercice de distanciation, de retrait ; exercice de retrait qui se fait au dedans même du phénomène, dans sa *chair*.

#### **I.8 Héautoscopie photographique : de l'hallucination à la perception.**

*« J'ai toutes les choses en face de moi, elles sont toutes « là » - à l'exception d'une seule, précisément de mon corps, qui est toujours ici. »<sup>32</sup>*

L'héautoscopie désigne dans le vocabulaire médical, l'expérience perçue comme étant expérience des sens, de la présence de son corps à distance ou de la présence à son corps d'un membre disparu comme le cas est relevé parfois chez les amputés. Il est ainsi donné de faire l'expérience d'un *moi* comme corps ou d'une part de ce *moi*, qui se saisit à distance ou dans l'absence.

---

<sup>32</sup> E. Husserl, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*. Trad. E. Escoubas. PUF. 1996. P.224.

Ce qui intéresse mon propos dans cette notion d'héautoscopie, c'est le glissement du concept du domaine de la clinique à celui de la dépicition photographique<sup>33</sup> et la pertinence de la notion pour éclairer l'expérience de la photographie comme enregistrement et, partant, comme saisie possible de *moi* en mon corps, à distance.

Ce propos sur l'acte photographique entrevu au travers de l'héautoscopie entend penser et articuler l'expérience de l'anormal, de l'hapax, de l'illusion et la possibilité d'un renouveau cognitif de soi.

Mon corps est hors de moi dans la perception. Il est ce qui n'est pas *sous la main* en tant qu'il est la possibilité de l'être au monde, de l'ancrage dans la chair de la phénoménalité. Je ne peux apercevoir mon corps de moi-même, du point de vue de mon corps même. Du moins, je ne peux avoir d'expérience visuelle que de certaines de ses parties. Ma main qui décrit une courbe dans l'espace me passe à portée de l'œil, il m'est possible de la saisir du regard, de concentrer mon attention dessus, de lier la sensation intime de la chair avec celle de l'objet mouvant, relié au gnomon du monde-propre (*Ich-Welt*) qu'est mon corps. Même dans le cas de la perception de parties de mon corps par ma vision, cette perception se fait dans une distance circonscrite et jamais détachée d'un présentification originelle (*Urpräsentierbarkeit*) de la perception que j'ai de mon corps et de ses parties.

---

<sup>33</sup> Ce glissement s'opère de manière caractéristique chez R. Barthes. R. Barthes, *La chambre claire*. Cahiers du cinéma. Gallimard Seuil. 2016. p.24-25.

Si cette main -qui est la mienne et qui saisit le monde sensible dans l'intime de mon présent- vient à être réséquée de mon membre supérieur, alors elle disparaît dans ce qu'il m'est donné à voir de mon corps<sup>34</sup> dans cette main qui lui était attachée.

La photographie permet cette expérience inédite de la saisie visuelle d'un corps qui est mon corps et que je peux saisir sous un ensemble de modulations que j'expérimente en ma chair même, dans l'intime de mon *être-au-monde*. Mon corps qui se tient sur l'image photographique n'est pas seulement une représentation modulatoire de mon corps imprimée sur une feuille de papier ou projetée à la surface d'un écran, il est le lieu en acte d'une expérience nouvelle du *Je-corps*, modulation saisie dans l'arrêt et qui résiste à l'écoulement des vécus de perception. Il y a donc modulation saisie par l'arrêt, la mise à distance et la transcription dans un *donner-à-voir* qui prend la forme d'une dépicition fondée sur la captation photonique.

Mon corps tel que je ne le verrai jamais (dans le présent de l'expérience quotidienne, mondaine) et dont je peux répéter l'expérience grâce à un objet résistant à la disparition ; un objet qui participe d'un renforcement cognitif mais ne tombe pas sous le coup de la disparition et de la transfiguration mnémoniques.

---

<sup>34</sup> Pour le cas où ma main sectionnée est présente dans le lieu où je me trouve, je suis dans la saisie visuelle possible de l'objet « ma main » comme partie de mon corps (*Körper*) mais non plus partie de mon corps-propre (*ich-Leib*).

Ma face est ce que je ne peux mettre à distance de moi. Et la photographie contredit cette expérience courante : ma face est ce qui désormais se peut enregistrer picturalement, ce dont je peux produire un objet (*Gegenstand*) représentationnel à des moments donnés et *de* moments donnés ; ce dont la dépeintion peut se reproduire mécaniquement encore et encore.

L'analogie de la vue éclaire la compréhension du lien intime entre mon corps-propre (*Ich-Leib*) et son image photographique. L'appareil est œil ; il est - dans la langue vernaculaire- le lieu de la vue qui saisit, qui agrippe l'image. Il est l'œil et la rotondité des lentilles participe de cette analogie. L'appareil photographique est pour le photographe cet *organe à distance* qui ancre sa vision du monde en une expression phénoménale immuable. Il est mon corps qui s'augmente et se détache de lui-même. Il est ma face qui se découvre dans la métonymie de l'œil. Puis l'œil se retourne vers l'œil et lui donne à se voir lui-même dans la clarté de ses traits ; tel qu'il ne s'est jamais vu, dans une dépeintion qui ne sera jamais une objectivité absolue vis à vis du réel tel qu'il se donne couramment à ma vue, mais qui tend à une proximité, à un *analogon* qui lui donne son caractère de vérité<sup>35</sup>. Ma face se voit. Le *je* se voit. Et il peut maintenir cette appréhension de soi par soi en ce qu'elle possède un corps, un support qui n'admet pas la modification. Le Beckett de Lufti Özkök<sup>36</sup>, c'est le Beckett tel qu'il n'a jamais été à lui-même hors de la connaissance qu'il a pu avoir de son image une fois le tirage effectué. C'est le Beckett tel qu'il fut sous les 5000k de l'éclairage de studio ; ce

---

<sup>35</sup> Le lecteur retrouvera ici l'interrogation déjà mentionnée concernant l'articulation des notions de réel et de vérité. Voir I.4 et I.5.

<sup>36</sup> Cf annexe 4

Beckett avec cet « œil de glace »<sup>37</sup>, avec, ce jour, telle barbe mal rasée, tel contractions des muscles faciaux,...

C'est ce Beckett qui pour nous est Beckett et qui pour lui fut Beckett. Mais son Beckett fut celui d'un retour à son ipséité dans l'hapax de la photographie, dans l'*epochè* de l'acte photographique qui donne à la chair de graver son image dans son surgissement, son maintien. L'instant photographique surgit et c'est un réel de lumière qui s'offre en saisie maintenue, dans la focalisation d'un « œil » d'occasion.

Mon corps entendu comme ensemble est ce que je ne peux mettre à distance de moi. Mettre à distance, porter au dehors dans le perceptible, dans l'*à-portée* pour la perception visuelle. Il n'y a de perception visuelle possible que dans le dehors de la distance. Voir, c'est déjà voir ce que je ne suis pas, car voir, c'est voir en l'extension qu'est mon regard, en l'extension de ce corps qui « va jusqu'aux étoiles »<sup>38</sup>. Il faut penser le corps dans une chair entendue comme un omni-englobant. Mais bien que penser une chair du monde -dans laquelle le moment du corps qui est le moment de la photographie offre le possible d'une auto-appréhension- soit assurément fécond pour le propos qui nous intéresse ici, il convient de ne pas perdre de vue que c'est dans la distance qu'il m'est permis d'avoir l'expérience visuelle de mon corps.

Penser la photographie de soi, qu'elle soit autoportrait ou prise de mon image par un agent tiers, c'est penser la mise en suspens du mouvement de mon

---

<sup>37</sup> P. Michon, *Corps du roi*. Verdier. 2002. P.14.

<sup>38</sup> Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*. PUF. 2003. p.274



corps et, partant, de son image, dans l'instant de la machine auquel succède l'immutabilité de la dépicition en acte.

« *La roue*

*La vie*

*La machine*

*L'âme humaine*

*Une culasse de 75*

*Mon portrait. »<sup>39</sup>*

C'est moi dans l'autre qui me représente à moi-même. C'est *moi* à travers la matière de l'appareil, qui me réponds à moi-même.

Est-il toujours question du *Ich-Leib* dans la perception que j'ai de mon corps par le truchement de la photographie ? La question du retour à soi sera traitée dans l'ultime partie de cette étude. Si c'est mon corps-propre (*Ich-Leib*) qui se donne en face de moi sur la photographie que j'appréhende, alors il doit y avoir extension de mon corps à mon corps dans la découverte de lui par lui et dans la projection que la chair entreprend sur l'image. Cette image qui est moi, qui partage avec moi la phénoménalité et l'apparence dans cette phénoménalité, je la charge d'une présence qui est celle de l'auto-reconnaissance.

---

<sup>39</sup> B. Cendrars, *Construction in Du monde entier au cœur du monde*. Nrf Gallimard. 2014. P.122.

Comment déterminer dès lors qu'il s'agit de mon corps ? Où situer le lieu de la reconnaissance ?

Cette image que je tiens est un objet (*Gegenstand*), une chose (*res*), un artefact. Elle n'est pas pure apparition dans l'hallucination. Elle est image de moi ancrée dans la phénoménalité. Ce n'est plus la main de l'amputé qui apparaît dans la phénoménalité diffuse de l'hallucination, c'est ma main qui est toujours présente à mon corps et que je peux saisir tout de même à distance, dans la possibilité d'une augmentation cognitive de la présence de ma main au répertoire des vécus cognitifs en mouvement que j'ai de mon corps.

L'image photographique m'offre une vision de moi détachée du paradigme de l'incarnation de mon *moi*. Il faut toutefois, pour se faire, qu'il y ait un point de contact entre image du corps-propre par lui-même et image de ce même corps par le médium photographique. L'espace de la reconnaissance est ici soumis à tout ce qui peut attester que *moi-même* se re-présente bien à *moi-même*. Et c'est encore l'ambiguïté de l'*image de moi* en photographie. Je me saisis parce que je sais m'être pris en photo ou parce qu'il m'a été assuré qu'il s'agissait de moi sur telle photographie ; ou encore parce que je connais l'*image de moi* renvoyée par un miroir non-déformant et que cette image correspond à celle présente sur la photographie que je considère. L'*image de moi* qui s'offre à ma saisie visuelle n'est pas un objet diffus<sup>40</sup> participant d'une vision de soi spectrale comme peut l'être la saisie en état d'hallucinoïse héautoscopique d'un membre amputé. La

---

<sup>40</sup> A noter ici la riche ambiguïté dans l'usage possible des termes de *Gegenstand* et d'*Objekt* pour rendre la notion d'objet diffus, présent dans l'espace entre apparition noématique et objet de la sphère réelle.

photographie atteste en ce qu'elle est enregistrement. Et cependant, demeure la distance du mode de dépicition : grain photographique, profondeur de champ, limites de la plage dynamique de la surface sensible<sup>41</sup> ; la photographie joue à intégrer du diffus au lieu même où elle enregistre.

Ainsi, il n'y a pas de sentiment absolu de la présence de son corps dans la photographie. Demeure la distance dont l'héautoscopie ne se pare parfois pas, elle qui rattache une chair spectrale à une chair bien présente.

*« On a pu montrer que nous ne reconnaissons pas notre propre main en photographie, que même beaucoup de sujets hésitent à reconnaître parmi d'autres leur propre silhouette. »<sup>42</sup>*

*« Dans l'héautoscopie, le double que le sujet voit devant lui n'est pas toujours reconnu à certains détails visibles, le sujet a le sentiment absolu qu'il s'agit de lui-même et, par la suite, déclare qu'il voit son double »<sup>43</sup>.*

Cette dernière citation est problématique, qui fait émerger la notion d'un *sentiment absolu* de soi-même. Et c'est bien ici que nichent tant la proximité que la distance entre héautoscopie et expérience de soi dans l'objet photographique. Il y a sensation diffuse, sentiment de rattachement, face à la présentation de la

---

<sup>41</sup> L'œil humain est capable de saisir les détails d'objets dans une plage dynamique de plus ou moins 24 valeurs de luminance entre le point le plus sombre et le point le plus clair de la scène perçue. Les capteurs les plus modernes parviennent à saisir une plage de 15 à 16 valeurs de luminance.

<sup>42</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Tel Gallimard. 2002. P. 174.

<sup>43</sup> Idem. P. 175.

photographie. L'héautoscopie est un corps qui se retrouve dans le lien intime avec lui-même ; dans la photographie, c'est un corps qui s'appréhende dans le possible du *dehors-intime*, dans la troublante intimité de l'enregistrement.

Tant dans l'héautoscopie que dans l'acte photographique, se retrouve la présence d'un corps à lui-même. Dans le cas de la photographie, il ne s'agit pas d'un corps qui s'appréhende de l'intérieur comme dans l'héautoscopie. Je saisis l'image photographique de mon corps, elle me fait face, je sais que c'est mon corps qui est dépeint et se présente ainsi à moi grâce à un ensemble d'indices (vêtement, lieu de la prise de vue, modulation anatomique, témoignage d'un tiers, ...). L'objet *mon corps* dans la photographie n'est ainsi pas à rapprocher analogiquement de l'objet *mon corps* dans la saisie héautoscopique. Demeure que c'est une image, un extérieur similaire, un *extra-analogue* qui s'offre à moi et dont j'ai l'expérience. Ce corps ou ces parties de mon corps-propre (*Ich-Leib*) que je saisis par l'objet photographique, leur présentation dans la dépeintion augmente les vécus cognitifs que j'ai de mon corps. La photographie de mon corps me présente tel que je suis ou que je pourrais être à l'autre, tel que je lui apparaît. Dès lors, par la fixation et subsistance d'une trace (dépeintion) du réel par l'acte photographique, il m'est donné de saisir mon corps dans des modulations de l'apparaître de son *être-au-monde* qu'il ne m'était pas possible de saisir autrement. S'augmente ainsi le concept général de mon corps-propre (*Ich-Leib*).

« *Je quitterai mon lit lorsque vous trouverez mes véritables jambes* »  
déclare un grand ataxique observé par Riddoch, propos rapporté par J.  
Lhermitte<sup>44</sup>.

Ce que propose la photographie, c'est bien de retrouver les jambes en question, de les re-présenter et les maintenir, altérées et pourtant présentes en image dans la perception sensible.

A l'illusion du membre inférieur perdu et dont la chair ne reviendra pas mais qui s'affirme dans la chair même comme un fantôme, l'*apparition* photographique du passé répond par la présentation du corps en ses parties réséquées du réel mais présentes par la dépicition, et qui se donnent à l'agent dans une saisie externe de lui-même. La photographie de soi participe d'une expérience globale de mon corps-propre (*Ich-Leib*), non seulement dans son ipséité, mais aussi dans son ancrage intramondain, entouré d'autres étants. La présence du corps, de mon corps, dans la photographie, dessine la cartographie du *moi* comme géographie intime ainsi que comme donnée géographique du monde et dans le monde. Elle trace ma présence dynamique au monde en même temps qu'elle l'arrête, la modalise, en fait un objet (*Gegenstand*).

« *Un étranger vêtu de noir*

*Qui me ressemblait comme un frère* »<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> J. Lhermitte, *L'image de notre corps*. Éditions de la nouvelle revue critique. 1939. P.114

<sup>45</sup> A. de Musset. *La nuit de décembre* in *Poésies complètes*. La Pléiade. 1933. P.318.

Ce n'est pas un Narcisse que le spectateur de sa propre photographie, n'en déplaise à Baudelaire<sup>46</sup>, c'est le témoin de lui-même comme un autre.

Etre étrange et étranger à soi en demeurant intime à soi-même : voici ce à quoi nous convie la photographie et plus particulièrement et le portrait et l'autoportrait.

### **I.9 Image spéculaire et photographie**

Je m'attacherai ici à un propos sur l'image spéculaire entendue comme la production d'un reflet par le truchement d'un dispositif préservant la notion de parallaxe, et plus généralement, celle de proportion. J'exclu ainsi les miroirs déformants de même que les surfaces réfléchissantes renvoyant une image dont les traits géométriques ne partagent pas ceux de l'objet réfléchi.

L'image spéculaire semble partager avec la photographie de produire une image de soi *la plus vérace possible* par un procédé qui n'appelle pas l'usage de la

---

<sup>46</sup> « En matière de peinture et de statuaire, le *Credo* actuel des gens du monde surtout en France {...} est celui-ci : « je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature {...}. Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature {...}. Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu ». Un dieu vengeur a exhaussé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Et alors elle se dit : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitudes {...}, l'art, c'est la photographie. » A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. »

Ch. Baudelaire, *Le public moderne et la photographie*. 1859. in *Études photographiques*. Edition mise en ligne le 6 mai 1999. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>

main<sup>47</sup>, qui ne requiert aucune participation de la chair à la formation d'une reproduction picturale de la réalité.

Différence principale : le mouvement se maintient dans l'image spéculaire. Elle n'est pas un arrêt, une désactivation de l'écoulement des vécus, elle est un mode de *faire apparaître* le phénomène. Le miroir est un renvoi alors que la photographie est un *hors-de* dans la présence même de l'objet mais sous le mode du *dépecté*.

Le miroir entretient la symétrie alors que la photographie est asymétrique. Dans son mode de représentation ainsi que dans le temps du *donné-à-voir*. L'image spéculaire est une image de l'immédiat. La photographie n'existe que dans la présentation et la représentation d'un passé dont la dépeintion reste éternellement présente sous des modalités données.

Dans l'image spéculaire, l'anamorphose n'est jamais loin qui donne l'image de l'objet réel *par esquisses*.

Le réel se dilate, s'invagine, admet la formation d'anévrismes après son passage sous forme de lumière au travers des lentilles de l'objectif. La déformation n'est pas seulement celle des lignes en fonction de la distance focale et de l'angle couvert par l'optique. La déformation est aussi celle de la disparition de la couleur

---

<sup>47</sup> Cf I.4

dans la photographie en noir et blanc, la modulation des teintes en fonction des caractéristiques de la surface sensible ou par l'emploi d'un filtre.

Le miroir maintient les distances. L'objectif -et *a fortiori* le zoom- offre l'expérience de la mise à distance et du rapprochement visuels des objets du réel. Ainsi, apparaît en photographie la possibilité d'un maintien mouvant, d'une déformation contrôlée, toujours à redéfinir.

### **I.10 Ancrage gnoséologique : connaître dans l'expérience maintenue**

Dans l'*époque* de la photographie, dans l'*époque* en acte de l'objet photographique se trouve la possibilité d'une connaissance maintenue du réel, de ses objets par-delà leur disparition. Il m'est donné d'avoir connaissance de ce qui se tient sous mon regard et s'y maintient, du moins de cet objet dans les modalités en lesquelles il se donne dans sa dépicition par le procédé photographique.

C'est dans le *porter-au-regard* de la focalisation photographique, dans le *point de cristallisation* de l'attention au réel qu'elle propose, que se comprend ce qu'elle offre de possibilité d'un ancrage gnoséologique pérenne et le plus précis possible. L'objet réel disparaît du phénomène et s'en vient peupler ma mémoire après sa disparition ou la modification des modes de son être. Il n'est plus et ne sera jamais plus l'objet qu'il a été dans la perception que j'en ai eu. A chaque réactivation de vécus de connaissance portant sur cet objet, de vécus d'imagination s'y rattachant, c'est un nouvel objet qui se compose et se re-



compose et qui partage la forme ou le concept de l'objet initial. Dans la photographie, la réactivation du contenu mémoriel, du matériel mnémonique qui offre à ma pensée de *saisir à nouveau* l'objet, cette réactivation se fait à partir d'une modalité immuable de l'objet : sa dépicition ancrée dans le plan, fixe, arrêtée, détachée du flux des vécus de perception, détachée du mouvement. Il a fallu tirer l'objet hors de lui-même, faire du réel un autre à l'image de lui-même, pour constituer un objet capable d'asseoir en nous une connaissance solide de l'objet dans la possibilité d'en saisir une modulation qui ne soit pas sujette au changement ; plus précisément, une modulation qui puisse être à la fois le lieu de la fixité et celui du changement dans le maintien de cette fixité même<sup>48</sup>

Dans l'expérience maintenue et maintenue encore de l'objet dépicité, je vois la possibilité d'une connaissance solide de l'objet, en ce qu'il est *toujours déjà présent à notre œil*.

Ce maintien inédit d'un objet -non sous la forme potentiellement altérée de sa représentation mais sous le mode de l'enregistrement, sous les apparences d'une dépicition *la plus vérace possible* de ses modalités visuelles- présente à la connaissance un objet persistant sous un mode de saisie visuelle proche de celui de l'expérience que notre corps nous offre des étants intramondains. Une photographie possède ce caractère de *balise* des objets, cette attestation immuable de leur présence au monde, que cette présence soit actuelle ou qu'elle ait cessée il y a de cela longtemps. Il y a ce caractère de pérennité de l'image

---

<sup>48</sup> J'en veux pour exemple la série infinie de tirages différents qu'il est possible d'obtenir de la même photographie.

photographique dans une appréhension d'un concept par son objectivation intentionnelle. Je formalise à mon esprit des images d'objets, j'accorde à un concept une forme, et cet objet, je peux lui accorder une valeur parce qu'il m'en a été donné une expérience. Et cette expérience, c'est l'expérience maintenue, persistante, de l'hapax, de la focalisation par l'*epochè* de la photographie.

Les objets qui tombent sous l'expérience que j'ai du monde changent dans leurs modulations ou dans l'attention que porte sur eux ma conscience. La perception est ainsi un acte perpétuellement dynamique dans les objets dont elle se saisit. Il en va de même pour l'objet « photographie » en tant que feuille de papier sur laquelle figure une dépicition. Mais l'objet de la dépicition, ce qui apparaît sur la photographie, cet objet –dans sa dimension- échappe à la dynamique de l'appréhension perceptive. Il se maintient et se maintiendra alors même que j'aurais opéré une scansion entre deux considérations de la même photographie. Un environnement citadin comme celui d'E. Atget<sup>49</sup> agira dans la sphère cognitivo-mnémonique comme un point fixe, un paradigme cognitif participant de l'objectivation intentionnelle d'un ensemble de concepts.

---

<sup>49</sup> Cf annexe 12

## I.11 La photographie et ce qui ne se montre pas

La saisie photographique se fait dans le pli, dans l'interstice, dans ce que l'œil n'avait pas forcément vu. Par-delà cela, la photographie est aussi le lieu qui convoque l'absent. Elle met le réel en récit. Elle ne se contente pas de dépeindre, elle raconte. Et nous ne saisissons pas une photographie, nous la voyons : le sujet tout entier -et non, seulement, sa faculté visuelle dont l'œil est l'organe direct- considère un objet photographique.

Mettre en suspens par l'acte photographique, c'est *montrer un monde* plus que *montrer des objets*<sup>50</sup>.

Il y a un *par-delà le cadre* de la photographie. Et ce dernier s'expérimente tant dans l'espace sensible de la photographie (ce qui s'y voit) que dans son espace absent, son dehors<sup>51</sup>.

Ainsi, il convient de comprendre une part de l'expérience photographique comme ce que l'on ne montre pas mais qui se voit. Il y a en effet *interprétation* dès lors qu'il y a expérience d'une photographie. Cette première est triple en cela que j'interprète la présence des objets dépeints sur la photographie et où, dans le même temps, j'embrasse la composition dans son ensemble et met en relation le multiple des objets dans l'unité d'une présence : la dépeintion photographique. Le troisième lieu de l'interprétation –lieu qui complète la vue d'une photographie-

---

<sup>50</sup> Ce, même lorsque l'objet est seul en scène. Il s'agit alors d'un *monde de l'objet* dans la focalisation sur lui, sur les modalités de sa dépeintion et les modalités sous lesquelles et se donne à voir.

<sup>51</sup> Ce dehors est le lieu de l'imagination en cela qu'elle est le lieu d'images ou de sentiments coextensifs à l'image dont je suis en présence.

est la *conscience du dehors*, du *hors-cadre*, lequel participe d'un *voir* mais non d'une saisie visuelle simple.

II

**Eternel retour du même. Triangle phénoménologique.**

## II.1 Re-souvenir : l'héritage de *Phantasie und Bildbewusstsein*.<sup>52</sup>

-« *Zu jeder möglichen Wahrnehmungsvorstellung eine mögliche Phantasievorstellung gehört.*»<sup>53</sup>

Ce propos de Husserl éclaire grandement la présente réflexion sur ce que j'essaierai de faire émerger au long de cette partie : la notion d'*éternel retour du même* en photographie.

Il y a une représentation imaginative en face de chaque représentation de perception et, partant, possiblement en face de chaque vécu cognitif. Il se crée, pour chaque moment perceptif, un moment imaginaire, ou plutôt un moment à intégrer à la sphère de l'imagination, laquelle se différencie de celle du souvenir immédiat (espace de la rétention).

Il serait possible de reformuler ainsi le propos : à chaque perception représentationnelle d'un objet (*Gegenstand*) correspond un objet (*Objekt*) contenu dans la sphère imaginative, un objet qui est tant intentionnalité que participation à la dynamique imaginative<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Il m'a semblé fécond de faire figurer le texte original pour certaines citations concernant lesquelles l'allemand recelait une compréhension fine du propos ou qui me semblaient nécessiter une traduction personnelle. D'où la présence parfois du texte allemand et de sa traduction en note, parfois de la traduction seule tirée de l'édition –en langue française- de l'ouvrage concerné.

<sup>53</sup> « A chaque représentation perceptive possible appartient une représentation imaginative possible. »

E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*. Felix Meiner Verlag. 2006. P.17.

<sup>54</sup> Il serait dès lors possible d'user -dans ce cas- du terme *Einbildungskraft* qui communiquerait le caractère ici poïétique de l'imagination, et non plus *Phantasie* pour parler d'imagination. Il s'agit

« Die wahrnehmung charakterisierten wir als einen Akt.»<sup>55</sup>

La perception admet la participation active du corps-propre (*Ich-Leib*). L'imagination semble, bien qu'elle soit mouvement, s'exprimer sous le double mode de l'acte et de l'apparition passive, diffuse, masquant son lieu même dans l'impossibilité tour à tour légère ou marquée de sa saisie par la conscience. Illustrant ce dernier propos, Husserl distinguera les « (...) *lebenhaften, klaren, festen Phantasien und blassen, unklaren, unfassbar flüchtigen, luftig-schattenhaften Phantasien* »<sup>56</sup>.

Lieu du foisonnement -du renouvellement incessant des images qui peuplent notre conscience en un cycle continu de disparitions, d'apparitions, de réapparitions- l'imagination s'augmente à mesure des vécus perceptifs devenant vécus imaginatifs. Et c'est au retour perpétuel à ces vécus de *phantasia* que nous convie le flux imaginatif. Il convient de préciser qu'il ne s'agit pas d'un retour à des objets figés mais à des vécus imaginatifs nourris du cycle évoqué précédemment, mis en mouvement dans leur forme même par le voisinage, l'immixtion, d'autres vécus de *phantasia* qui composent le *terreau imaginatif*. Le même se renouvelle,

---

toutefois d'une lecture plus personnelle de la faculté imaginative, Husserl n'utilisant –à ma connaissance- pas *Einbildungskraft* et maintenant ainsi l'imagination en un ancrage visuel et pictural. Il est à noter toutefois que le verbe *Einbilden* apparaît, notamment au paragraphe 8, marquant la volonté de Husserl de faire *prendre corps* à l'action imaginative et créatrice d'images.

<sup>55</sup> « Nous avons caractérisé la perception comme un acte. »

E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*. Felix Meiner Verlag. 2006. P.18.

<sup>56</sup> « (...) vivaces, clairs et fermes vécus de *phantasia* et vécus et *phantasia* pâles, non-clairs, insaisissables et fuyants, aériens et ombreux. »

E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*. Felix Meiner Verlag. 2006. P.60.

éminemment protéiforme, mais toujours identifiable comme reliquat d'un *moment perceptif* ou d'un *moment imaginatif* antérieur.

« *Das physische Bild weckt das geistige Bild, und dieses wieder stellt ein anderes : das Sujet vor.* »<sup>57</sup>

L'objet (*Gegenstand*) engendre l'objet (*Objekt*) qui entre en résonance et complexion avec l'imagination pour former une image (*phantasma*) expression du sujet. L'objet initial a été *vu* et non, seulement, saisi. Et l'objet-image (*Bild-Objekt*) qui en résulte porte la marque de la participation du sujet dans son ipséité.

« *Das Bildsujetbewusstsein ist hier auch vorhanden und keineswegs unwesentlich, denn ohne das gibt es kein ästhetisches Bild, aber die Meinungsweise, die Verteilung der meinenden Intentionen sowie der Gefühlsintentionen ist eine ganz andere wie etwa bei der Photographie, die wir nicht ästhetisch, sondern als Bild eines Freundes, einen grissen mannes u.dgl. anschauen. Hier können wir nur durch das Bild als Medium die Person schauen.* »<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> « L'image physique éveille l'image spirituelle, et celle-ci représente à son tour un autre : le sujet. » E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*. Felix Meiner Verlag. 2006. P.31.

<sup>58</sup>« La conscience du sujet-image est ici aussi disponible et aucunement inessentielle, car sans cela n'y a t'il aucune image esthétique, mais la compréhension, la division des visées intentionnelles comme intentions du sentiment est une chose bien différente comme dans le cas de la photographie que nous voyons non comme esthétique mais comme l'image d'un ami, d'un grand homme etc. Ici, pouvons-nous, seulement au travers de l'image comme medium, saisir la personne. » E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*. Felix Meiner Verlag. 2006. P.54.



Il y a ici manquement apparent d'Husserl quant à l'apport de la technique photographique sur ce que l'on peut qualifier de « moment esthétique ». La connaissance de l'objet (*Objekt*) de la photographie ne se ferait qu'au travers de cette dernière considérée comme medium. A l'instar du coup de pinceau du peintre qui rend compte de sa présence dans l'œuvre, le parti-pris technique de la photographie impacte l'essence et le vécu perceptif que nous avons de l'objet représenté<sup>59</sup>. Et c'est ici la photographie comme technique de représentation et non plus seulement comme mode d'enregistrement pictural, que je convoque.

Car il s'agit bien de porter des objets à l'attention, d'aller -pour l'agent photographiant- prélever dans ses vécus cognitifs et de *phantasia* pour nourrir une interprétation, une lecture de l'espace et de ce qui y est contenu. Dès lors, la photographie ne saurait être comprise comme un pur medium faisant passer de l'image (*Wahrnehmungsbild*) à l'image (*Geistsbild*) libre de toute altération esthétique<sup>60</sup>.

Dire qu'une photographie se compose d'une large part interprétative semble désormais un truisme pour celui nourrissant une réflexion sur l'image. Réaffirmer avec nombres de photographes et théoriciens de l'image<sup>61</sup> qu'un acte profondément esthétique et esthétisant participe de la photographie<sup>62</sup>, c'est marquer un pas dans la présente considération sur la prégnance du phénomène

---

<sup>59</sup> Je renvoie ici notamment aux considérations développées en I.6.

<sup>60</sup> Il convient ici de lire « altération » comme « passage à une autre modulation et non de lui adjoindre nécessaire l'idée de déperdition que la langue vernaculaire lui prête désormais à tort. Par ailleurs, « esthétique » s'entend en son sens hégélien et actuel : rattaché à des considérations sur l'art et sur la théorie de celui-ci.

<sup>61</sup> Parmi eux S. Sontag, R. Barthes, Van Lier, W. Flüsser, D. Roche,

<sup>62</sup> Ces considérations seront reprises et développées au cours de la quatrième et ultime partie de ce mémoire.

de retour dans la saisie cognitivo-perceptuelle rattachée à l'image et notamment à l'image photographique en son mode de dépicition enregistrementnelle.

Il y a dans le retour cognitivo-imaginatif convoqué dans l'acte photographique, une dimension esthétique et esthétisante nourrie de deux référentiels participant : premièrement le sujet et le *Kopf-Kino* qui accompagne la composition en puissance (avant le déclenchement) d'une image photographique, en second lieu l'espace de l'appareil qui est lieu du passage de l'analogie de la vue à distance de l'objet photographique compris comme *réel non-réel*.

La saisie, par l'agent spectateur, d'une photographie semble également affirmer le caractère lacunaire de la conception husserlienne. Lorsque je saisis une photographie et les objets (*Objekte*) qui s'y trouvent présentés, je ne fais pas que saisir un ensemble d'informations brutes. Je saisis cet ensemble d'informations passé par l'acte photographique en ce qu'il a d'esthétique et esthétisant. Le choix et travail de la lumière, le cadre, le type de support choisi, le tirage réalisé, les éléments présent dans le *visible* de la photographie, tout concourt à faire de cette dernière un moment interprétatif de même que le lieu de l'enregistrement *le plus vérace possible*. Même dans la dépicition la plus froidement utilitaire, la dimension esthétique de la photographie apparaît. J'en veux pour preuve les portraits réalisés lors d'interpellations policières aux USA (*Mugshots*) qui perdent bien souvent leur caractère purement administratif pour devenir le lieu de considérations esthétiques et d'interprétations sur le sujet en son ipsité<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Cf annexe 5 présentant le *mugshot* de D. Bowie. L'image est passée de pur enregistrement à contribution picturale à l'*aura* de l'artiste.

Et dans ce regard sur une photographie, le spectateur nourrit –souvent malgré lui- sa perception d'un *retour à la matière cognitivo-mémorielle* qui constitue son *album intérieur*<sup>64</sup>.

« (...) *jene merkwürdigen Vorstellungen, bei denen ein wahrgenommener Gegenstand einen anderen durch Ähnlichkeit vorstellig zu machen bestimmt und befähigt ist, und zwar in der bekannten Weise, in der das physische Bild das Original vorstellig macht.* »<sup>65</sup>

La subtilité réside dans la *conscience d'image*. L'interstice placé entre objet réel et photographie de cet objet réel contient les critères de la *conscience d'image* face à un objet photographique. Parmi ceux-ci : le grain<sup>66</sup>, la bidimensionnalité du support photographique, l'immuabilité de l'image, sa reproductibilité, ou encore la différence d'échelle du support photographique d'avec l'objet original.

L'original est –par la photographie- constamment présentifié mais jamais présent (réalement).

---

<sup>64</sup> L'expression est triviale mais rend compte de la prégnance du foisonnement pictural dans la perception, la perception plus particulièrement visuelle et la conscience d'image. Un album se feuillette, admet une épaisseur, laisse apparaître les images qu'il contient au détour du pli de la page en mouvement. Il est un lieu d'apparitions et de disparitions rythmées à l'horizontal.

<sup>65</sup> « (...) ces étonnantes représentations dans lesquelles un objet perçu est déterminé et habilité à rendre représenté (Vorstellig machen), par similitude, un autre {objet}, c'est à dire la manière connue selon laquelle l'image physique rend représenté l'original. »

E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*. Felix Meiner Verlag. 2006. P.19.

<sup>66</sup> Cf Annexe 10

Un point est d'une importance capitale, qui a été admirablement traité par Husserl dans le texte concentrant ici mon intérêt. Il s'agit de la « conscience de non-présence » (*Nichtgegenwärtigkeit-Bewusstsein*). Cette conscience de la non-présence *en objet réel, en chose matérielle (res)* doublée de celle de ne pas partager le même mode de présentité avec l'objet dépeint. La conscience que nous avons d'être en présence d'une image lorsque nous regardons une photographie appartient à la dimension de cette « conscience de non-présence » qui est celle de l'imagination (*Phantasie*).

« *Zum Wesen der Phantasie gehört das Nichtgegenwärtigkeits-Bewusstsein.* »<sup>67</sup>

Le lieu d'expérimentation de la photographie comme objet (*Gegenstand*) présentant des objets (*Objekte*) est donc celui de la *présence* à en ce qui concerne la considération de l'objet « photographie » et devient celui de l'imagination (*Phantasie*) lorsque ce sont les objets dépeints par la photographie qui sont considérés. Et dès lors que ce *voir* est nourri *de* et *par* l'imagination, il est nourri *du* et *au* retour perpétuel des images qui peuplent la conscience et l'imagination. Le même de ce qui a été intégré à la conscience et se trouve mobilisé par la conscience, la conscience imaginative et l'imagination, opère un retour cyclique *sur la scène* perceptivo-imaginative. Et ce *même* admet un delta, un espace de dilatation qui voit s'exprimer le caractère protéiforme des images formées dans la

---

<sup>67</sup>« La conscience de non-présence appartient à l'essence de l'imagination. »  
E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*. Felix Meiner Verlag. 2006. P.60-61.

saisie du même vécu initial cognitif ou de *phantasia* ainsi que la non-linéarité de ses re-apparitions et disparitions

« *Wir fühlen den Abstand.* »<sup>68</sup>

Et c'est dans l'espace de l'écart que se niche la perception de la photographie, tant dans ce qu'elle contient de ré-activations de vécus cognitifs et de *phantasia*, qu'en tant qu'elle constitue un lieu d'augmentation de la matière cognitivo-imaginative par le double jeu d'augmentation des expériences objectales et de ré-activation mémorielle de vécus. Et parfois, la mémoire que nous avons d'une photographie et des objets (*Objekte*) y étant présentés joue à brouiller les pistes et à nous mener à ne plus distinguer ce en présence de quoi nous avons été et ce en présence de la *non présence* de quoi nous nous sommes trouvés.

Il convient à présent de préciser mon propos au sujet du re-souvenir et de l'image photographique considérée comme outil mnémonique et d'attestation.

---

<sup>68</sup> « Nous ressentons l'écart ».

E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*. Felix Meiner Verlag. 2006. P.59.

## **II.2 Re-souvenir : de l'image photographique considérée comme outil mnémonique et d'attestation.**

Le *se maintenir* de la photographie participe de la place de celle-ci non comme un épiphénomène de la perception et de la saisie mémorielle, mais bien comme un outil mnémonique à part entière, comme un moyen d'attestation et, dans le même temps, d'augmentation cognitive

Il y a outil mnémonique car il y a possibilité de réactivation des vécus, possibilité d'ancrer plus fermement, plus clairement un souvenir par la présentation et re-présentation de l'image. Le souvenir n'est plus seulement ce qui se recompose sous des formes diverses, ce qui admet l'incertitude et le caractère protéiforme. Il est ce qui s'affermite et se maintient –immuable- dans la re-présentation sans cesse répétée d'un passé en sa présentité à distance.

Il n'est pas seulement question de garder une trace de ce qui a été mais aussi de produire de la pérennité dans le souvenir et de le faire résister à la disparition.

Garder une trace, c'est ici attester. Ce qui est présent sur une photographie a été, s'est produit dans le réel. Troublante expérience d'un présent à jamais distance et dont la chair même nous est parvenue en sa réflexion photonique. Il convient maintenant de réaffirmer que le trucage est à mettre en marge de l'acte photographique au sens où je l'entends littéralement : *photo-graphein*. Résister à

la mort de la disparition du réel, de sa phagocytose par lui-même, par son auto-engendrement ; l'expérience de la photographie est celle d'un passé qui se laisse voir. De là à faire de ces pans de *disparu* des reliques... il n'y a qu'un pas que l'idéologie franchit parfois ; et un écueil dans lequel je me garderais d'échouer au risque de faire parler les images plus qu'elles ne le devraient.

L'augmentation cognitive à laquelle participe la photographie est à situer tant dans le re-souvenir et la réactivation à volonté que dans la découverte de ce qui a été et qui donc se re-donne sous le mode de la photographie. C'est à un éternel retour du même que nous invite ici l'expérience de l'objet photographique : retour *vers* ou *de* ce qui sera toujours le même puisqu'étant passé et s'étant maintenu sous un mode donné à un moment donné.

Ce n'est pas pour rien si la photographie a valeur d'archive, si elle peut s'inscrire comme preuve lors d'un procès, si elle parvient à mettre des images *réelles* sur des récits. Elle ne sera jamais l'instant vécu dans sa chair (de l'instant) même. Mais elle est tout de même l'instant vécu dans une proximité troublante : celle de l'analogie entre le réel de mon corps-propre (*Ich-Leib*) dans sa présentité et celui qui s'affiche sur la photographie que mes yeux saisissent.

Dans l'épochè de la photographie, dans le *porter-hors* le flux des phénomènes du phénomène même, apparaît la possibilité de donner un corps à un *même* en acte. Ce *même*, c'est l'instant dépicé qui se maintient ; l'acte, c'est la prise de vue et la production d'une image photographique visible, sur quelque

support que ce soit. Ce qui échappe au phénomène dans son phénomène même nous ramène constamment à la réalité qui atteste, surtout à distance, le monde en son ancrage phénoménal par-delà la disparition. C'est ainsi à la photographie comme outil de réappropriation de soi et du monde que nous avons affaire. À la photographie comme réaffirmation permanente de l'ancrage.

Face à et au sein de cette chair il y a ma chair, cette chair qui se vit dans l'immédiateté de la présence au monde et dans l'intime d'une histoire personnelle. Re-saisir et ré-affirmer par la photographie cet ancrage passé et son corps-propre (*Ich-Leib*) comme une histoire, c'est exister au monde sous un mode subjectif et se saisir à soi-même dans la construction de son ipséité.

La dynamique du re-souvenir propre à la photographie recèle également certaines vertus maïeutiques. En effet, les images nous présentent et nous représentent des instants en présence desquels il nous a été donné de nous trouver ou non<sup>69</sup>. Et c'est par l'action conjointe de la focalisation photographique et de l'éternel retour à la fixité des images de la photographie, que se fait un travail tant herméneutique que heuristique. Je me dévoile à moi-même et la découverte m'est ouverte, dans le maintien à la conscience d'images fixes et par le récit qu'elles contiennent conjugué à la dynamique réflexive, tant rationnelle qu'imaginative. Cette augmentation cognitive est rendue possible par la saisie à rebours de l'instant en sa phénoménalité visuelle et par le renouvellement répété de sa vue sous le mode d'une dépeinture inchangée. C'est donc un réel qui se donne

---

<sup>69</sup> Cela n'est bien entendu pas propre à la photographie et il faut ici –derechef- considérer son mode inédit de saisie du réel.



de nouveau pour se réapprendre sans cesse en ce qu'il entre sans cesse en résonnance avec le réel de celui qui voit la photographie. A chaque fois, le sujet récepteur *repeuple* l'image qu'il saisit d'autres images issues de vécus cognitifs et d'imagination. Et c'est cette immuabilité du référentiel conjointement à la dynamique des regards qui n'admettent pas la fixité qui participent de cette tension maïeutique de la photographie à laquelle je fais référence. Il s'agit bien de tirer hors du sujet un savoir sur lui-même, sur son *être-au-monde*.

L'image prend la place de l'accoucheur et se fait à la fois direction et catalyseur.

### **II.3 Du portrait comme un retour. Mon visage, cet autre qui se revient**

Avant le visage, il y a la main. La main, qu'elle soit présente où non sur l'image est ce par quoi –où plutôt ce par-delà quoi- commence toute photographie.

Main du déclenchement, main absente dans l'acheiropoiétisme de la technique photographique. Main de la présence du corps devenu objet photographique. Car, avec la face, elle est l'attestation d'un être humain en son humanité (au sens de l'espèce) et en son ipséité. Et, si le visage est grille de lecture, la main l'est tout autant, qui est le véhicule visuel non du corps (*Körper*) seulement, mais du corps-propre (*Ich-Leib*).

Une analyse fine de la main en photographie requerrait une étude dédiée là où ce propos laconique a pour unique ambition d'élargir et nourrir la réflexion

du lecteur sur la notion de *portrait* en photographie ; laquelle notion sera l'objet des lignes à suivre.

Ce visage c'est moi, ce qui de moi ne sera jamais vraiment un autre en cela qu'il est l'expression de l'ipséité la plus forte : à la fois traits extérieurs à même la chair et expression des modulations internes du sentiment et de l'affection sensitive.

Ce visage qui est moi au plus haut point, qui m'appartient et qui est ce qui, en partie, marque pour l'autre mon appartenance au monde ; ce visage est un autre à moi-même en cela qu'il est toujours à distance dans l'expérience d'appréhension visuelle qu'il m'est donné d'avoir de moi, de mon corps-propre (*Ich-Leib*).

Considérer une photographie de soi, de son visage, c'est opérer un retour à soi, en soi, dans la sphère visuelle, à l'instar de ce que je peux expérimenter de ma face par le toucher et qui m'offre l'appréhension possible de ma chair par ma chair.

Par la photographie, j'accède à la possibilité de vécus perceptifs visuels vis-à-vis de ce qui se donne au dehors de mon ipséité, de mon idiosyncrasie.

Dans la distance de l'objet photographique qui me présente ma propre face, je saisi mon corps-propre comme jamais ; le miroir, lui, préservait encore le mouvement (du monde, de mon corps). La photographie arrête le récit du monde sur ses objets. Et ici, l'objet, c'est mon visage, ce visage qui se contemple lui-même alors qu'il est distance à lui-même dans l'attitude naturelle de l'*être-au-monde* ; il est éminemment point de départ, siège de l'initial de la perception. Il est le point

zéro de l'espace jusqu'à l'horizon que mes sens dessinent, le gnomon qui repère la géographie de mon être-matière dans le monde.

La photographie que je saisi du regard est une autre : sa matière ne partage qu'une analogie réduite avec ma chair, sa géographie est celle du plan qui présente de la profondeur. L'objet de cette photographie, mon visage, est un autre : il est l'impression sur une surface d'un visage qui est le mien mais que jamais je n'expérimenterai sous la forme qu'il m'est donné d'en avoir maintenant.

Ce visage même qui est mon visage, comment puis-je le dire « mon visage » ? Je le sais ou le pense « mon visage » parce qu'il m'a été donné de me contempler dans un miroir dont j'estime le reflet juste, parce qu'un tiers m'atteste que c'est bien moi que cette photo représente, parce que –dans le cas d'un instantané- l'appareil qui vient de me viser produit un cliché matériel de ce que l'agent photographiait à l'instant du déclenchement et que j'étais le sujet de la photographie. Je peux aussi avoir contemplé mon image dans le reflet de l'eau ou dans celui produit par toute surface réfléchissante dont l'image spéculaire est suffisamment « lisible » pour être interprétée comme *moi*.

Le propre de l'immutabilité de l'objet photographique, l'exclusivité de l'époché de l'acte photographique, c'est de présenter *l'instant du moi*, *l'instant éternel d'un moi qui est un ailleurs*. Mais un ailleurs chargé de l'immixtion en l'intime même de ma *surface propre*.

« Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est sa peau. »<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> P. Valéry, *L'idée fixe* in *Oeuvres*. T.2. La pléiade. 2000. p.217

La photographie est une expérience de la distance dont nous n'avons jamais été aussi proches.

#### **II.4 Mon corps, cet autre qui se revient.**

L'éternel retour du même, c'est aussi le retour perpétuel de mon corps dans la photographie. De mon corps à lui-même dans sa proximité et son immédiateté et de mon corps à lui-même dans la distance d'un autre intime avec lequel mon corps immédiat partage l'apparence. C'est ici un corps *ancrage*, un corps entendu comme participation à la chair et à l'espèce.

Le retour à mon corps s'effectue dans sa saisie en tant qu'objet (*Objekt*) photographique, dans la saisie de mon corps à la fois distance spatiale et distance temporelle. Distance de ce qui a été. De ce qui a été et qui est toujours, mais soumis au flux. Ce corps que je considère sur une photographie et qui est le mien, c'est avec le même corps que je peux l'appréhender. Seulement à rebours, dans un glissement temporel permanent qui m'éloigne à mesure de l'instant de la photographie alors même que cet instant est fixé et que le lieu de la photographie, cet objet que je tiens dans ma main, est un lieu maintenu dans l'immuabilité picturale<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Bien que le support puisse t'être sujet au vieillissement et à l'altération ; la reproductibilité mécanique d'une photographie en fait en effet un objet potentiellement immuable.

Mon corps qui revient à lui-même dans la photographie, il faut aussi le lire dans le corps de l'autre, des autres, dans l'aperception des corps présents en images. Ainsi, la photographie peuple l'espace de l'image, de même qu'elle peuple celui de l'imagination nourrie des images. Le monde est un lieu peuplé de corps se mouvant, avec lesquels j'entretiens des liens d'intersubjectivité plus ou moins intime. Le fonctionnement physiologique de mon corps (*Körper*), l'usage d'un idiome, certaines similitudes inclinatives, participent d'un lien intersubjectif avec mes contemporains humains. Dans le cas de l'animal, ces mêmes liens peuvent se retrouver sous certaines modalités ou se voir réduits à certaines caractéristiques structurelles du vivant ; de même pour le règne végétal. Dans la saisie intersubjective, dans mon être qui expérimente l'autre, dans l'autre qui contient une part de *moi* par similitude, proximité, je fais l'expérience du *moi*. Ici, la photographie propose un mode d'appréhension de cette auto-expérience dans la saisie des corps à distance, dans leur présentation fixe, focalisée et maintenue.

*« (...) la photographie me paraît jouer avant tout comme un instantané répétitif, qui doit être immédiatement répété dès qu'il a eu lieu. (...) et du fait de cette condamnation au répétitif, cela a rapport immédiat avec le sexe. »<sup>72</sup> p 73.*

La cadence est souvent présente en photographie. Dans la répétition de la reproduction, dans le défilement même de la pellicule au cœur de l'appareil de prise de vue. Dans les gestes d'armement, de déclenchement. Dans la répétition

---

<sup>72</sup> D. Roche, *La disparition des lucioles*. Editions du Seuil. 2016. P.73

du déclenchement afin d'être sûr de ne pas manquer l'instant. Cette cadence est celle d'un corps (qui photographie et qui voit de la photographie), de même qu'elle est celle de la répétition cadencée des gestes de la sexualité. Dans les deux cadences, il y a recherche de l'instant et du rythme juste. Dans les deux cadences il y a rencontre du mécanique et du subjectif de la sensibilité (affective).

La simple analogie de saisie - l'impression photonique- est un retour d'une chair à une chair. La photographie est *telle qu'est le monde, telle que je vois*.

La conscience d'image de la photographie compose avec le caractère d'enregistrement de celle-ci. Lorsque je contemple une peinture, le mode de dépicition, la technique picturale pose une distance vis à vis du dépicité même. J'ai conscience que le *représenté* d'une peinture est le résultat de la participation des coups de pinceau, de couteau. Je saisis les irrégularités de la couche de peinture. Il m'est donné l'expérience de la tridimensionalité de la matière dans son dépôt même sur la toile. Ce propos perd toutefois de sa pertinence lorsque se donne à l'expérience une peinture particulièrement réaliste, notamment concernant les notions de parallaxe, de volume, de perspective, dans peinture en laquelle disparaît donc le matériau de la dépicition.

Le trompe-l'œil est représentatif de cette considération, qui joue à illusionner celui qui le regarde, œuvrant à faire disparaître l'image au dedans du monde ; d'un monde qui n'est pas le monde et qui pourtant y participe en le représentant au plus près de l'expérience courante de la vue humaine.

La photographie –cela a déjà été exposé- présente le réel sous ce mode de la similitude. Avec ceci, qu’une fois qu’elle a été appréhendée comme photographie, elle maintient le lien avec la matière *originale*, avec l’image de ce qui se trouvait au lieu du corps du photographe.

C’est donc le monde matériel -celui dont mon corps est la présente participation- qui s’offre à l’expérience à rebours de la photographie, à la représentation de son éternelle présentité déplacée à mesure dans celle du sujet récepteur. Il semble que cette attestation de la matière du monde participe d’un ancrage au monde, à un ancrage qui n’est plus seulement celui du corps immédiat mais bien celui d’un corps-propre (*Ich-Leib*) plus étendu. Si « mon corps va jusqu’aux étoiles »<sup>73</sup>, il va aussi jusqu’à ce *qu’il fut* et ce *qui fut*. La photographie offre cette entéléchie renouvelée, dans l’actualisation nourrie de la présence matérielle d’un *ça-a-été* modulé par l’outil photographique, outil de représentation.

---

<sup>73</sup> H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*. PUF. 2003. P.274

## II.5 Intropathie et photographie

Ce corps qui se donne dans l'objet de la photographie est un autre ; un autre par la brisure de l'analogie, un autre car un corps qui n'est pas le mien, qui échappe à la reconnaissance que j'ai de mon auto-phénoménalisation ; un autre aussi parce qu'un corps qui me ressemble et qui autorise la projection de mes propres phénoménalités en lui.

Il m'est possible de reconnaître des expressions faciales données, voir de projeter mon propre sentiment dans ce que l'image de l'autre donne à percevoir. Lorsque je saisis la colère sur ce visage présenté sur cette photographie, il m'est donné de faire l'expérience de cette colère en ce qu'elle émane d'un corps, en ce qu'elle se transmet de chair à chair ; non de matière à matière uniquement, mais de complexe affectivo-matériel à complexe affectivo-matériel.

Le photo-journalisme qui renseigne parle de la chair. Et c'est en actant la reconnaissance de cette chair et en la ressentant en nous que le lien s'effectue. Il est à noter que la présence de sang ou de corps blessés engendre chez l'agent récepteur un intérêt immédiat<sup>74</sup>. Si la photographie d'un corps mis à mal, d'un visage exprimant la douleur, me bouleverse, ou provoque au moins en moi un sentiment, c'est que la dépeinture du corps de l'autre est devenue extension de mon corps. La photographie participe en plein de cette intersubjectivité à distance (picturale) de la chair, de part ses propriétés enregistrementnelles.

---

<sup>74</sup> La presse l'a bien compris qui joue sur le caractère sensationnel, convoquant le sang dans l'image pour capter l'attention et l'intérêt du public.



La chair de l'autre, c'est la chair qui s'apparente à la mienne et qui pourtant est extérieure, lointaine. La distance se maintient et l'intimité ne peut s'établir entre deux chairs sans une –aussi fine soit-elle- immixtion du subjectal dans le subjectal. Mais *l'autre* de la chair, c'est aussi le *dedans qui est un autre*, notre corps en ses parties invisibles dans notre expérience courante de nous-même : nos organes, nos muscles, notre squelette, ...

Sans le moins du monde vouloir laisser le sordide prendre place ici, il semble que l'expérience du corps en la visibilité photographique de ses parties soit une expérience forte cette intropathie en lien avec la photographie à laquelle s'intéresse mon présent propos.

Le corps en l'expérience à distance de son morcellement, c'est mon corps qui, déjà, fait l'expérience en lui-même du morcellement possible de son unité. Et c'est ici ce qui fait que l'expérience de la photographie journalistique dépasse le cadre limité de la pure conscience d'image.

*Einfühlung* est synonyme d'*Intersubjektivität* chez Husserl, qui parle du problème « *des alter ego (Einfühlung), der Intersubjektivität, der Natur und der Welt als identischer Welt für jedermann.* »<sup>75</sup>

L'intropathie est l'un des lieux de la reconnaissance des êtres entre eux comme partageant un sol commun qui est celui de l'incarnation en ses identités et ses modulations. Elle se comprend et s'éclaire –dans le présent propos- sous l'angle de l'intersubjectivité carnée, in-carnée, de l'auto-affection référentielle.

---

<sup>75</sup> Le problème « de l'alter ego (*Einfühlung*), de l'intersubjectivité, de la nature et du monde comme monde identique pour chaque homme ». E. Husserl, *Husserl Inhaltübersicht in Cartesianische Meditationen in Husserliana* Band 1. Springer. 1991. P.192.

Par « auto-affection référentielle », j'entends l'acte de saisir à distance mon corps (*Leib*) dans le corps (*Leib*) de l'autre et de porter cette saisie dans l'auto-expérience immédiate que j'ai de mon corps comme lieu de la sensation et de l'ancrage intramondain. Il est à noter ici que mon corps qui saisit et se projette est un *Leib* et non simplement un *Körper*. De même que les corps qu'il aperçoit sont –dans le cas de l'intropathie- eux aussi des *Leiber*. Il s'agit –dans ces deux cas- de corps-propres, de corps animés subjectivement et étant tant expression d'un corps mécanique propre à l'espèce que d'un corps éminemment subjectif exprimant son ipséité.

L'intersubjectivité des corps (*Leiber*) et les stimuli sensitivo-affectifs à l'œuvre dans l'intropathie ne sauraient se réduire à la reconnaissance d'un matériau corporel (*einem körperlichen Stoff*), mais sont bien le fait de la reconnaissance d'une chair.

Et c'est cette chair qui s'ex-prime dans l'enregistrement et la mise en présence (sous un mode de présence) de corps au corps par l'image photographique ; mise en présence qui s'augmente de la mise en récit du réel dépeint par la photographie dont il a été et dont il sera fait mention<sup>76</sup>

Loin de la violence de la blessure ou du démembrement, cet autre qui est mon *dedans* se dévoile dans le corps radiographié. Je n'étendrai pas mon propos sur ce point, cette technique de captation d'objets (*Gegenstände*) sortant du cadre de l'impression photonique. Il est digne d'intérêt toutefois de préciser que

---

<sup>76</sup> Cf fin de I.2 et III.2.

la véracité accordée à la radiographie en médecine et les progrès permis par son usage concernant la réduction du caractère invasif de certaines pratiques, participent de ce qu'elle est un mode d'enregistrement du réel et non, seulement, une représentation dépicative.

## II.6 Triangle phénoménologique et photographie

Il faut entendre « triangle phénoménologique » en accord avec la compréhension phénoménologique de la perception phénoménale au sens où Husserl la définit, notamment dans *L'idée de la phénoménologie*. La perception phénoménale se divise ainsi en trois moments ou trois lieux qui participent de la complétude d'une perception de phénomène dans l'attitude naturelle. Le premier lieu est celui de l'objet sous son mode immédiat, dans la perception que notre corps (*Ich-Leib*) nous en donne lors de la saisie, dans sa présentité. Conjointement, la somme des vécus cognitifs liés à l'objet nourrissent, augmentent, la saisie perceptive de l'agent percevant. Tiers lieu, l'essence de l'objet s'exprime, qui complète la perception qu'il m'est donné d'avoir, par exemple, d'une chaise. Dans la perception que j'ai d'une chaise particulière, se donne l'idée de la chaise en général (objet à quatre pieds, une assise et un dossier par exemple).

Tendre à approcher la sphère eidétique par la réduction phénoménologique et donc par l'*epochè*, c'est faire de l'essence le point vers lequel faire tendre l'effort philosophique.

Et ce triangle, qu'il s'agit de comprendre pour mieux le morceler en espaces géographiques de la cognition, s'articule –en photographie- avec celui de la technique rendant possible l'épochè de la photographie. Sensibilité, ouverture, vitesse. Par ces trois variables et leur articulation harmonieuse, la photographie rend possible l'arrêt, la mise en suspens et la focalisation qui dévoile.

*-« Je retranche ce que le rouge signifie autrement, ce comme quoi il peut être appréhendé ici de façon transcendante, par exemple comme le rouge d'un buvard sur ma table, ou d'autres choses semblables, et maintenant j'accomplis, de façon purement intuitive, le sens de la pensée : rouge en général, rouge in specie, disons l'universel identique que la vue tire de ceci et de cela ; ce n'est plus maintenant l'objet singulier en tant que tel qui est visé, non pas ceci ou cela, mais le rouge en général. »<sup>77</sup>*

Toujours dans cet effort de formalisation de l'anatomie de l'acte photographique, il convient de s'interroger sur le point de jonction entre les trois lieux -exposés dans le triangle photographique- et la sphère subjectale qui est celle du photographe et qui participe assurément de la production d'objets photographiques. Convierait-il dès lors de parler d'un carré et non plus d'un triangle photographique ? Serait-il au contraire plus pertinent de maintenir la figure du triangle comme architectonique de la saisie acheiropoïétique, en

---

<sup>77</sup>E. Husserl, *L'idée de la phénoménologie*. Trad. A. Lowit. PUF. 2000. P. 81.

Pour le texte allemand : E. Husserl, *Die Idee der Phänomenologie*. Felix Meiner Verlag. 1986. P.56-57.

considérant par ailleurs une tangente au cercle joignant les sommets, comme lieu de la participation subjectale ?

En effet, la tangente est ici ce qui admet une étendue et un point de réunion, laquelle définition semble rendre compte de l'acte photographique comme temps subjectal de composition, actualisant la saisie picturale en la réunion du mécanique et du psychique. La droite qu'est la tangente maintient sa présence en amont et en aval du point de réunion. De même que le cercle maintient le lien entre les sommets. Le caractère modulateur de la participation subjectale fait qu'il existe une infinité de points où une tangente au cercle peut le croiser. Le point marque à chaque fois –dans la géographie de l'acte photographique- la dominance de tel ou tel sommet dans l'écoulement subjectal qui est celui de la composition.

Le point de rencontre entre la droite et le cercle est celui où l'œil admet une protéiformité de sa chair. Le corps (*Leib*) qui voit se maintient et glisse conjointement dans la saisie qui est celle de l'appareil, des lentilles, mais aussi celle de l'œil ayant pensé l'*arrêt*.

La tangente serait l'instant photographique, l'instant du déclenchement où les règles se suspendent dans l'indétermination temporaire de la chambre noire. Il semble de surcroît fécond de considérer cette tangente comme l'élément des modulations du processus perceptivo-cognitif dans la photographie. Car si la tangente est le lieu de la composition, c'est en son étendue en amont du point de jonction. En aval, se joue l'expérience et augmentation perceptivo-cognitive qu'induit l'acte photographique et la photographie considérés conjointement

comme conscience d'image, production d'image, et projection de la possibilité d'un *immuable pictural* dans le flux des perceptions visuelles.

En parallèle, la tangente au cercle du triangle phénoménologique est le point de la synthèse cognitive sur laquelle s'exprimeraient des mondes, des modulations perceptivo-imaginatives. Et le point de jonction est ici interstice, tant d'entrée que de sortie, l'ouverture par laquelle se faufile le regard de l'analyse et par laquelle paraissent les noèmes engendrés par l'action du triangle phénoménologique défini précédemment.

De même que la préhension incorpore, chez Whitehead, certains aspects de la chose perçue, de même l'acte photographique fait éclore au point de jonction –à la limite- la possibilité d'une prise tant objectale que subjectale du réel. Photographier, c'est augmenter la somme des expériences qu'il nous est donné d'avoir des objets. C'est aussi, dans la répétition du *geste* et du *voir*, créer et nourrir un espace tant intime qu'intersubjectif d'expérience du monde à distance tant de lui que de soi. C'est croiser, dans l'image qui enregistre, le *bios* et le *logos* : le vivant saisi, capté, publié et mis en récit par sa mise en suspens même et, partant, par la focalisation qui s'opère sur lui.

### III

#### **Dynamique du temps et représentation.**

### III.1 Pour une relecture de l'*Eidos*

Le sens que j'accorde au terme *Eidos* est à la fois celui d'*essence* et de *forme*.

La conception de L. Wittgenstein de la notion de *Modell* semble par ailleurs éclairer cette considération.

« *Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit.* »<sup>78</sup>

L'image photographique est tant modulation qu'étalon du réel en son attestation picturale. Il s'agit bien du modèle d'une *Wirklichkeit*, de ce qui tombe sous la vraisemblance. C'est ainsi à une formalisation que convie l'image photographique. Et cette formalisation est par ailleurs attestation et, partant, augmentation cognitive.

Ce que donne la photographie par delà la prime *dépiation*, c'est une « plongée » dans les objets visés. Je convoque ici la notion de *Stimmung*, comme rendant compte d'un environnement de l'objet photographique. Ce qui est visé dans le travail du photographe, c'est ce que la langue vernaculaire nomme le *sens*. Ce sens de la photographie, sa lecture rationnelle, son *dictum*<sup>79</sup> propose l'expérience d'une attention soutenue sur des objets, des êtres. Dans la mise en suspens de l'espace, du temps, dans le maintien hors de l'oubli que propose l'objet

---

<sup>78</sup> « *L'image est un modèle de la réalité* »

L. Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung*. 2.12. Kegan Paul. Londres. 1922. P.97.

<sup>79</sup> Voir l'usage du terme dans R. Barthes, *La chambre claire*. Cahiers du cinéma Gallimard Seuil. 2016.



photographique, se donne une eidétique en acte du phénomène. La chaise dont je considère la photographie échappe au flux des vécus, elle se saisit dans une attention perpétuelle vers son objet, dans son échappement permanent au flux temporel. Par delà l'objet, je considère l'expérience de la chaise dans une absolue rétentionnalité. Je considère la chaise dans un espace dimensionné à elle.

Là où disparaît à mesure l'attitude naturelle, se fait possible l'approche de la sphère eidétique.

Par la mise en suspens de l'écoulement de la phénoménalité des objets dans la sphère naturelle, par la focalisation sur *l'instant de l'objet* s'opère la saisie possible de ce qui semble participer d'une eidétique des phénoménaux. Il s'agit ici d'une nette propriété herméneutique de l'objet photographique qu'il convient de mettre en lumière. Nous sommes en présence de cet instant de l'enregistrement qui donne au réel une forme qu'il ne quittera plus et sous laquelle il ne nous sera pourtant jamais possible de l'appréhender dans la réal-ité du monde immédiat. De là le choix du travail en noir et blanc et qui participe bien souvent d'un désir de chercher le sens sans être dissipé par la couleur. « La photographie en noir et blanc *exprime* plus que celle en couleur », elle « transmet plus de sens, d'émotion » ; tel est le propos qui revient souventes fois à propos de la technique monochrome en photographie. Par delà les préciosités, il convient d'analyser la raison d'une telle tendance. Un élément de réponse réside en ceci : la photographie exprime d'autant plus (ou il nous est donné de lui prêter une clarté dépicative plus prononcée) alors même qu'elle marque une auto-rupture avec ses propriétés d'enregistrement. Le noir et blanc *écrit* en intensités de lumière, il détache par

contraste les formes et fait paraître les objets sous une modulation en creux, jouant sur l'étendue d'un delta allant du noir complet au blanc pur. C'est ainsi une dynamique des formes, et non plus un enregistrement du réel, qui s'inscrit sur l'objet photographique, offrant une expression du concept libre de certaines des modulations du réel.

L'objet photographique et sa dépicition, c'est ce qui se maintient, ce qui résiste à la disparition, qu'elle soit réelle ou phénomène spirituel. C'est ce qui vaut comme étant un objet maintenu dans une phénoménalité propre qui rend compte du concept de ce qui se trouve dépicité. Ainsi, j'ai l'expérience renouvelée d'un chat présent sur une photographie. Et ce *chat*, cette modalité de *chat* portée à la dépicition persistante sans mouvement, participe de la saisie que je peux avoir du concept de *chat*. Il m'est donné de porter à nouveau mon regard sur cette photographie, de revenir cognitivement à cette *trace* de *chat* qui participe de l'augmentation des vécus cognitifs et de *phantasia* qui peuplent ma conscience. La focalisation qui s'opère sur cette image de *chat* porte mon attention sur une forme, un *eidos*, et non plus seulement sur un phénomène dynamique, disparaissant. La focalisation est portée sur le *chat*, qu'il soit dépicité dans le plus précis des enregistrements photographiques ou que se donne sa forme, son contour dans un apparaissant prenant par exemple les caractéristiques d'une silhouette. Le *chat* est une racine qui se décline. Et c'est cette racine que touche la photographie dans la mise en suspens de la sphère naturelle, dans la présentation focalisée, immuable, disponible sous une modalité toujours la même, duplicable, de l'objet qu'elle présente.

Il convient de dissocier deux sphères eidétiques : celle de l'objet qui touche à la forme, à l'essence, et celle de la reconnaissance conceptuelle.

Concernant la connaissance de l'objet comme essence, elle est la considération et la relation que j'entretiens avec l'objet en son expression pure dans la préoccupation que j'en ai désormais ; et cette expression pure est tant objet indépendant que synthèse des expériences concaténées de l'objet. L'*eidōs* se lit aussi comme passage de l'objet dans la sphère de l'ipséité objectale. Mon monde se complète de ce que j'ai pu extraire du monde. Mon *logos* se complète des formes auxquelles j'ai donné vie dans mon *être-au-monde*, tant physique, intellectuel, qu'affectif.

L'*eidōs*, ici, serait l'expression des *contours* du monde qui s'articule en moi et hors de moi dans la préoccupation.

« ... l'œil est ce qui a été ému par un certain impact du monde... »<sup>80</sup>

Dans la dimension eidétique, se donnent ce que je dénommerais du terme de *structure*. Ce que la photographie donne à expérimenter, c'est la dimension eidétique du réel, au travers de l'*epochè* en acte. Ce qui se donne à ma connaissance, à la matière des vécus intentionnels, ce sont les formes des objets, des choses.

---

<sup>80</sup> M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*. Folio Essai. 2013. P26.

Derechef, il y a, dans l'objet photographique, une double dimension de la donation d'*eidōs*:

1) celle de l'attitude naturelle, de la reconnaissance des objets intramondains, de l'assimilation sous une forme commune déclinée dans le langage ordinaire. Ce qui se voit arrêté tout en étant *dépiction la plus véridique possible* du réel se donne comme forme sous laquelle faire tomber un ensemble d'objets qui partagent un ensemble de traits.

2) celle de la dimension eidétique : ce qui se donne dans l'objet photographique, et plus généralement dans l'acte photographique, c'est l'accessibilité de la dimension transcendantale de l'objet.

Ces éléments s'illustrent dans ce que le dépeint « nourrit » la sphère de la rétentionnalité<sup>81</sup>. Par delà le re-souvenir ou les vécus de *phantasia*, l'accès est possible à l'appréhension eidétique des objets considérés. Ce n'est plus une table qui se donne dans sa *dépiction*, c'est la table figée dans une monstration qui dépasse – par le souci<sup>82</sup> (*Sorge*) qui s'opère- le cadre de l'attitude naturelle.

« Le fait capital ici est que, pour l'étude de l'objectivité chosique (*Dinggegenständlichkeit*), et nous le voyons aussitôt, de toute objectivité en général, nous sommes d'emblée reconduits à l'étude de l'unité d'actes donateurs, à l'identification, à la différenciation, ainsi qu'à leurs diverses spécifications ; et aux

---

<sup>81</sup> J'emprunte le terme aux admirables travaux d'E. Husserl dans *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Trad. H. Dussort. PUF. 2015.

<sup>82</sup> Le terme admet ici comme synonymes ceux de *préoccupation* et *focalisation*.

*formations correspondantes, qui s'expriment dans les formes a priori d'énoncés possibles, dans leurs catégories purement grammaticales. »<sup>83</sup>*

Il semble que la photographie nous permette d'interroger ces « actes donateurs » de l'objectivité chosique à partir desquels construire un complexe cognitif subjectal. Il ne s'agit, de nouveau, aucunement de comprendre les présentations de la photographie, les objets qu'elle présente, comme les primats métaphysiques de toute perception ; encore moins comme un *ciel* d'objets métaphénoménaux participant du phénomène.

Le terme de *jalon* semble illustrer le propos qui est le mien et nourrir la réflexion sur la place de l'objet photographique dans une géographie de la cognition. L'image du *gnomon* peut également être convoquée, qui renvoie à une notion de *repère* qu'il me semble bon d'avoir à l'esprit tout au long des réflexions de l'analyse proposée.

Je me garderais par ailleurs de plaquer une lecture aristotélicienne orthodoxe sur le propos. Les formes (*eidōs*) de la photographie ne sont pas ces moules dans lesquels se façonne la matière fondamentale (*hylè*). Il en va de la reconnaissance des formes par le sujet et par une communauté de sujet ; laquelle va d'un groupe de deux individus à l'humanité entière attendu qu'elle ait fait acte de connaissance.

---

<sup>83</sup> E. Husserl, *Chose et espace. Leçons de 1907*. Trad. J.F. Lavigne. PUF. 1989. P.58

C'est donc de reconnaissance qu'il s'agit, de jalons dans le catalogue cognitivo-imaginatif, jalons que je désignerais sous le terme de *participations persistantes au concept*.

Une grande part de notre être au monde, de notre rapport sensible à la réal-ité et de l'appréhension mentale de cette même réal-ité qui devient par là-même acte psychique, s'articule en perception, création et manipulation d'images. Je soutiens qu'il y a une place à part de l'image photographique dans ce processus du fait même de l'*époque* qu'elle rend possible et de l'accès à une forme du phénomène, à une extraction de l'objet hors de l'écoulement de l'attitude naturelle pour aboutir à une image d'objet, une image-objet à la valeur presque paradigmatique dans un choix permanent d'images empruntées au riche ensemble des vécus cognitifs, choix qui fait de l'appréhension d'objets, d'un acte, d'une création purement mentale, un emprunt permanent à des images du monde, aux images que j'ai du monde. Et dans ces images que j'ai du monde, il y a des images qui se donnent sous les mêmes modalités pour tous et qui ont valeur d'enregistrement. ; des images qui forcent l'intersubjectivité dans ce qui était la résultante d'un acte subjectif individuel. Ces images, ce sont les photographies, les objets qu'elles présentent, comme une hypostase de l'objet perceptuel, une objectivation doublement paradigmatique du concept : dans l'*époque* de l'acte photographique et la présentation du phénomène sous une forme focalisée, arrêtée. Il y a présence possible immuable de l'objet dépicé sous la modalité de sa dépicé, présence répétée qui est celle de la présence de la photographie comme objet persistant, mais aussi celle de la présence persistante de ce que la photographie présente, ce qui se trouve sur la photographie.

La lecture eidétique que je propose de la photographie et qui se retrouvera tout au long de mon propos est donc celle d'une production d'images-jalons, de formes du concept, lesquelles ne tombent pas sous le coup de la disparition mnémonique.

### **III.2 Rendre compte de l'être. Chercher à saisir l'âme, le sens. Immanence ou transcendance ? La révélation de l'être dans sa présentation, dépicition.**

Comprendre la photographie comme un lieu où rendre compte de l'être, c'est tenter de faire parler l'immatériel, tenter de le phénoménaliser dans la mise en récit proposée par la photographie.

Ainsi, il y aurait peut-être la place pour une mystique de l'époque photographique. En termes simples, la photographie porterait à voir ce que l'on ne pourrait voir sans elle. C'est ce qui inspirera au docteur Baraduc ses expériences photographiques à la recherche d'une saisie phénoménale de l'âme<sup>84</sup>. Il s'agissait de capter la présence de l'âme que Baraduc pensait dotée d'une présence phénoménale pouvant être mise en évidence par la photographie. Les clichés livrés par le docteur photographe laissent ainsi entrevoir ce qui pourrait être interprété comme des émanations de l'âme sous forme d'aura plus ou moins vaporeuse. Par-delà ce qui apparaît comme une surinterprétation de phénomènes

---

<sup>84</sup> Cf annexes 6 et 7.

photographiques courants à l'époque de Baraduc, cette entreprise pose la question suivante qui semble particulièrement féconde pour les présentes investigations : y a t'il, dans *l'instant*, une *matière du sens* ? Et l'on comprendra ainsi mieux l'effort de cette mystique médicale à rendre visible ce qui ne l'est pas dans la perception naturelle et qui requiert la mise en suspens par l'acte photographique.

Dans la photographie se dessine la volonté de saisir tant un au-delà qu'une immanence même, un ancrage, une chair de l'objet face à l'objectif. L'au-delà serait la mise en récit, ce qui entre dans le cadre pour mieux le dépasser, le hors-cadre présent à l'image. La focalisation de la photographie donne, à l'inverse, l'expérience de ce que l'on veut montrer, dépeindre, parce qu'il est beau<sup>85</sup>, ou s'il ne l'ai pas, parce qu'il ne l'est pas mais que nous le trouvons beau ou encore parce que nous souhaitons le montrer pour d'autres raisons.

Ce qui saisit à la contemplation d'une photographie, c'est déjà qu'elle *porte attention* à. L'acte photographique est soin et considération. Enfermer un sujet entre quatre angles droits ne peut se faire à la légère. Il y a la sentence de *l'arrêt* prononcée à chaque déclenchement de l'appareil. Et l'agent qui regarde une photographie répète le geste de l'œil qui s'accroche, avec cette différence que l'action se concentre dans la saisie maintenue de l'image et de ce qu'elle présente.

---

<sup>85</sup> S. Sontag, *Sur la photographie*. Christian Bourgois Editeur. 2008. p123



Ce n'est pas l'être qui se révèle mais l'être que l'on révèle. En premier lieu parce qu'il a été jugé digne d'être photographié et donc montré, conservé, maintenu. Par ailleurs, c'est dans la plongée en lui-même que l'être se révèle. Et cette plongée s'opère à la surface, contre la surface. Elle provoque une pénétration du regard qui butte contre l'image tout en étant conduit par la focalisation de l'image photographique à saisir ce qui n'aurait pas été saisi sans ce travail de profondeur à la surface.

« Ce qu'il y a de plus profond en l'homme c'est sa peau. »<sup>86</sup>

Partant, la photographie fait émerger la beauté ; elle ne la crée pas, elle la dévoile. « La photographie de tel objet est belle », « je n'avais pas saisi, avant, la beauté de tel objet », nous enseigne la langue vernaculaire. Et c'est une beauté nue, crue, qui s'affirme dans la focalisation. La beauté de la chose sensible, du réel que mes yeux saisissent dans l'attitude naturelle. C'est une beauté *en prise directe* pourrait-on dire. Une beauté présente à nous mais que nous ne discernions pas.

De l'objet au sujet il n'y a qu'un pas que la photographie provoque nécessairement en cela qu'elle intègre une part de *mise en récit*. Une part de *mise en récit* même. Il y a apparition de matière, jeu sur la matière, les contours, les volumes, les aspérités. Si les photographes parlent de *modelé*<sup>87</sup>, c'est bien parce

---

<sup>86</sup> P. Valéry, *L'idée fixe* in *Œuvres*. T.2. La pléiade. 2000. p.217

<sup>87</sup> Le modelé désigne la finesse de transition entre degrés de luminance d'une photographie, de même que le degré de gradation entre flous et zones de netteté. Plus il y a de modulations fines, plus le modelé est prononcé.

que l'œil touche, palpe même lorsque l'on considère une photographie ; ne serait-ce que par la saisie visuelle de la texture du support.

Et la lumière en photographie dessine une nouvelle cartographie de la matière. Le noir et blanc la mène sur son terrain propre et la décline en subtilités de luminance, en contrastes, en gris, en noirs marqués, en blancs incertains ou au contraire éclatants. L'objet seul est prétexte. Ce qui compte, c'est de *passer à l'être, de faire parler l'objet*.

Et la photographie publicitaire nous en offre un exemple parlant. C'est l'espace de la mise en récit qui débute avec la focalisation de l'acte photographique et son arrachement à la sphère de l'attitude naturelle de *saisie d'image*. La lumière qui vient *taper* en des points précis, le jeu de découpage subtil des ombres à la surface, agissent comme révélateur sur ce qu'il est désormais possible de voir et non plus seulement de saisir de l'objet : sa *saveur*.

C'est cette saveur qui fait que l'objet représenté s'adresse au sentiment et provoque le désir.

La photographie n'est plus uniquement renseignement sur l'objet ; elle initie et anime sans cesse la projection vers un objet. Et le sujet est désormais en relation et non en rapport seulement avec cet objet, l'ayant investi affectivement en sa présence même, présence qui joue à se faire tant modulaire que paradigmatique.

L'objet photographié –et cela est marquant dans la photographie publicitaire- devient l'Objet. Le pendant d'oreille n'est plus *un* pendant d'oreille mais *le* pendant d'oreille.

En d'autres termes, dans l'interstice qu'est l'image photographique, il y a l'essence de l'objet qui cherche à atteindre la représentation. Il y a interstice parce qu'il y a invagination vers le point de la scansion temporelle. Le *voir* photographique, ce *voir par-delà*, est aussi un *voir au travers* nécessitant l'époché temporelle qu'engendre la mise en suspens de toute présence dynamique<sup>88</sup>.

### III.3 Jouissance de la sensation

Ainsi qu'il en a été fait mention<sup>89</sup>, l'image photographique présente. Elle présente tant pour renseigner que pour toucher (affectivement). L'emploi du verbe « toucher » n'est pas anodin. Car la photographie établit le contact avec le corps. Elle communique par la sensation naissant en l'agent récepteur et entérine cette emprise par la jouissance de cette même sensation.

*« En effet, ce n'est que de ce point de vue (de celui de qui a à faire quelque chose avec lui) que se révèle la densité propre du sensible (qui n'est pas une « apparence ») dont l'épreuve constitue le socle de ladite jouissance « esthétique ». Là où il est question du sensible, le point de vue du spectateur ne suffit pas. »<sup>90</sup>*

---

<sup>88</sup> Le cinéma en son chiasme sera de réintroduire cette présence dynamique dans l'usage répété et cadencé de son absence.

<sup>89</sup> Cf III.2

<sup>90</sup> J. Benoist, *L'adresse du réel*. Vrin. 2017. P312.

La photographie, en effet, ne convoque pas des spectateurs mais des participants. En premier lieu car elle plonge la scansion d'un temps à rebours dans l'expérience in-carnée du temps subjectal immédiat.

La jouissance esthétique de la photographie repose certainement sur la représentation comme réappropriation d'un espace sensitivo-pictural intime. Et lorsque l'époque picturale de son monde s'offre au sujet et lui intime de plonger dans le phénomène qui n'était que surface jusqu'à présent, apparaît la jouissance de la redécouverte, du maintien, de la saisie à rebours et, surtout, de la focalisation. Ce n'est pas pour rien s'il est souvent dit que photographier et regarder de la photographie, c'est réapprendre à voir.

Indépendamment de volontés esthétisantes qui entrent dans la composition d'une photographie, le couple maintien-focalisation de celle-ci provoque ou fait émerger des scansions que le flux de l'attitude naturelle avait gommées, amoindries.

Face à un portrait, nous pouvons ressentir le corps de l'autre et, par extension, notre corps<sup>91</sup>. Nous décomposons ses traits, ses expressions, les émotions qui semblent s'y trouver. L'expérience est sensations perçues chez l'autre et projetées en notre corps. Il y a jouissance de ces sensations qui s'articulent avec la jouissance de voir ce que nous ne voyions pas, ce que nous ne voyons que par la photographie. C'est une jouissance de trouvailles et de retrouvailles avec soi et le monde. La photographie travaillant sur le mode de l'analogie du visible, c'est le corps autant que la *psyché*, qui est convoqué.

---

<sup>91</sup> Cf II.5

« La jouissance sensuelle de la sensation joue un rôle tellement central dans de nombreuses formes d'art que cette dimension « matérielle » de l'expérience en constitue un pivot essentiel. »<sup>92</sup>

Si J. Benoist nous parle ici d'art, le propos peut être étendu à ce qui ne se pense et ne se donne pas de prime abord comme de l'art, glissant ensuite dans la sphère des objets dits artistiques.

La photographie convoque l'esthétique dans sa démarche même de scander le réel apparaissant en un rythme d'amission-expulsion (diastole-systole). Les instants photographiques sont les pics scandant la ligne de l'électrocardiogramme qu'est l'*être-au-monde* sensitif dans l'attitude naturelle.

La photographie convoque le corps (*Leib*). Elle est extension du corps en la projection du *voir* et en l'extension de ses possibilités. Et le corps (*Leib*) jouit de l'extension sensitive qu'il expérimente dans l'*époque* de la photographie ; dans ce dépassement de la corruptibilité organique du monde, dépassement qui passe par la re-présentation continue de ce monde.

Le monde photographique face au monde de l'expérience naturelle est un monde qui se revient à lui-même augmenté de l'interstice au bord duquel affleurent immuabilité et persistance.

---

<sup>92</sup> J. Benoist, *L'adresse du réel*. Vrin. 2017. P314.

### **III.4 Du temps technique (de l'outil photographique) au temps du pli du représenté.**

Pour décrire par la photographie, je saisis dans un temps technique, celui du temps d'exposition et de la dynamique de la scène ; je fige le flux de l'existence, le mouvement des choses en un temps qu'il m'est permis de maîtriser et qui *interprète* la part du réel qui devient objet de la photographie.

C'est aussi le temps de la scène, sa dynamique, qu'intègre le travail du photographe et, plus généralement, l'acte photographique. Décider de photographier une automobile lancée à vive allure n'est pas choisir de saisir une nature-morte ou encore l'œil au détour d'une émotion comme dans le portrait.

Lors même que je photographie la fixité, des choses immobiles sous une lumière immobile, il m'est nécessaire de composer avec le temps qui participe de l'acte photographique. Une photographie, c'est du temps qui se donne dans son absence. Derrière *l'arrêt*, *l'époque* pratique de la photographie, il y a la marque ontologique d'un temps donné, d'une durée présidant à l'immobile de la représentation en deux dimensions.

Temps du photographe. Temps de l'appareil. Temps-mesure et temps-écoulement.

L'acte photographique est l'entrelacs du temps du photographe avec celui de l'appareil et celui du réel visé, de ce réel à distance que l'acte photographique fait advenir comme extension du voir.

Le *temps-mesure*<sup>93</sup> s'articule au *temps-écoulement*<sup>94</sup>.

Le représenté photographique niche au creux d'un pli de l'expérience temporelle. Dans cet espace réduit où le temps a cessé d'être expérience filante et se maintient toutefois comme expérience de la chair. Car la photographie n'est pas un dénombrement d'instant comme le décompte mécanique d'une scansion pendulaire. La photographie convoque l'expérience du corps (*Leib*) là où elle ne devrait pas avoir lieu : sur les terres mêmes de la disparition. Et le sommet angulaire (du pli) admet –afin que deux plans de l'angle se rejoignent- la présence de ce temps morcelé, calibré, qui est celui de l'obturateur, comme la condition de possibilité du passage à l'interstice. Le temps mécanique devient celui du photographe. Par l'acte photographique, ce temps participe du corps étendu du photographe qui, ayant –par le cadre- fait de l'espace distant le lieu d'une présence possible de son corps, fait du temps, par la maîtrise de la vitesse d'obturation, le lieu –pour son corps (*Leib*)- non plus d'une présence passive et subissante, mais celui d'une présence normative<sup>95</sup> ; l'acte photographique est modelage.

Ainsi, si mon corps de photographe veut photographier l'absence en une ville pleine de monde, de corps en mouvement, il lui suffira d'user d'un temps de pose long pour gommer toute présence dynamique. Si ce même corps du photographe veut au contraire saisir sans flou le battement d'aile d'une libellule, il lui faudra envisager l'emploi d'une lampe flash permettant un temps d'éclair

---

<sup>93</sup> Temps à la fois théorique et expression du morcellement.

<sup>94</sup> Temps du flux, de la dynamique, de la succession. C'est aussi le temps de mon corps qui expérimente en sa chair même la dynamique de l'immédiateté sans cesse renouvelée.

<sup>95</sup> Créatrice de sens.

particulièrement court (jusqu'à 1/80000 de seconde) afin de figer le mouvement de l'aile.

L'action du corps du photographe est donc de choisir le pan d'écoulement des phénomènes qui sera rendu visible sur la photographie. Comme si la photographie permettait de *saisir le temps* sous une forme réelle, dans un *rendre compte* objet, préhensible pour les sens, ancré dans la matière.

Derrière le mouvement des corps, la *trace* du temps se distingue. Cette *trace*, c'est sa phénoménalisation non comme objet pur mais comme attribut du réel, qui ne peut être saisi que par l'*époque* photographique, par cet effort d'arrachement du réel à lui-même par l'image *la plus vérace possible*, par l'enregistrement de la photographie. C'est dans la délocalisation du temps hors de lui-même que l'on doit pouvoir le saisir sous une forme inédite, entre intuition et phénoménalité. Cette délocalisation, c'est l'essence de l'acte photographique, sa signature ontologique. Je sors du temps pour considérer sa phénoménalité sous une modulation inédite qui est celle de la technique photographique en tant qu'elle est une saisie *acheiropoiétique* des photons réfléchis par les phénomènes. Par l'enregistrement photographique, ce réel que j'avais sous les yeux sans même le voir – par non focalisation et saisie dynamique du mouvement, non décomposée- se dévoile dans l'intime de sa décomposition ; j'accède à la vie intime du mouvement, du temps phénoménalisé.

L'appareil décompose ; en deux acceptions. Il décompose en instants, phénomènes arrêtés d'un phénomène plus vaste qui est l'acte du monde, sa dimension réelle, présente au sens du sujet. Il décompose par ailleurs en cela qu'il fait disparaître et réapparaître sous une forme sortie de l'analogie.



### III.5 Photographie et peau. Surface du corps, surface du monde

Cette peau qui est mon lieu, qui m'ancre dans la dimension de la surface du monde, cette peau est une toile tendue sur une mécanique de la matière, une toile sur laquelle se lit la géographie de ma naissance, sur laquelle se phénoménalisent en sueurs, en odeurs, en mouvements involontaires, en modifications temporaires du grain de la surface, mes sentiments, mes affects, l'état de ma santé.

Le temps de la photographie est celui de la surface. Ce qui s'imprime sur la surface sensible est ce qui est venu frapper la surface des objets. La lumière de la photographie (*photo-grafein*) est une lumière qui admet la triangulation<sup>96</sup> en la possibilité de sa saisie même<sup>97</sup>. Et photographier, c'est aussi jouer en permanence avec les surfaces et leurs propriétés. Comprendre la géographie d'une surface, c'est comprendre sa cartographie lumineuse : les zones en pleine lumière, les creux ombrés, les saillances et leurs volumes contrastés, le renvoi de la lumière propre à chaque surface.

Ma peau est tout cela qui participe de mon corps-propre (*Ich-Leib*). La peau est tant récit de l'extériorité que de l'intériorité. Elle transmet les émotions dans le travail des muscles sous-cutanés. Elle est surface d'échanges. Tant sensitifs qu'émotifs. Et la photographie raconte le sujet par sa peau. Sueurs, pilosités,

---

<sup>96</sup> Source lumineuse, objet, appareil photographique.

<sup>97</sup> A l'exception du cas où la source lumineuse est directement visée.

cicatrices, grain, dilatation des pores, taches, atteintes morbides, la peau est le corps (*Leib*) qui se publie. La photographie enregistre et met en récit les instants de cette sempiternelle publication.

Il y a donation de l'intérieur de mon corps puis sortie hors de lui dans l'*être* à la surface de la peau qui conduit à l'expérience de la *surface du monde* et à l'*expérience miroir* des étants intramondains comme dotés de profondeur (dimension z sur un repère orthonormé).

Il y a *expérience miroir* parce qu'il y a analyse, dans la notion même de surface, entre ma peau (surface de mon corps) et la surface du monde en ses objets. Je parlerais ainsi de *peau du monde* en le présent effort de lecture philosophico-photographique. Car photographier, c'est fixer et porter l'attention sur l'intime de la surface, cet intime qui se dévoile par la focalisation et la mise en récit propre au travail de la lumière, du cadre, des zones de netteté.

Chaque surface –en ce qu'elle renvoie la lumière- réaffirme à notre vue sa présence au monde.

Une photographie est un regard qui touche. Car il s'agit du *voir* de mon corps étendu face au monde affirmant l'épaisseur de sa matière en sa surface même.

Là où il n'y a aucun renvoi de lumière, il y a indétermination, comme les fonds marins nous en offrent l'expérience.

Si notre expérience du monde est primitivement une expérience du tangible, la photographie participe de cette expérience de l'attestation en l'extension de mon corps ; mais une extension non plus seulement immédiate mais maintenue et sortie hors de ma chair en un objet manipulable, reproductible.

Une surface qui présente de la surface. Une surface hors la chair, présentant le monde en la présence instantanée à rebours de sa peau.

### III.6 Eidétique et imagination

*« Entre la perception d'un côté et la représentation symbolique par image ou par signe de l'autre, il existe une différence eidétique infranchissable. »<sup>98</sup>*

C'est justement cette différence qui s'amoinde, s'efface, dans la photographie ; qui admet des points de communication, des fuites. Puisque la photographie est à la fois du côté de la dépeintion perceptive (directe) et du côté de la représentation par symbole, que le symbole soit une image ou un signe. En effet, dans une photographie, sont présent de concert les images, les objets (*Objekte*) rendus par la dépeintion, et les signes, les éléments porteurs de sens mais sans analogie avec leur visée sémantique. Le signe en photographie est à lire dans l'ordonnement de l'espace, dans ce qui se donne sous la focalisation de l'acte photographique.

Il ne s'agit pas – et je m'inscrits en accord avec le propos husserlien- de se *« laisser abuser par cette idée que la transcendance de la chose serait celle d'une image-portrait (Bildes) ou d'un signe »<sup>99</sup>*. Si dimension eidétique il doit y avoir à saisir dans la perception et dans l'expérience de l'image photographique, elle n'est

---

<sup>98</sup> E. Husserl, *Ideen I*. Trad. P. Ricoeur. Tel Gallimard. 1985. P139.

<sup>99</sup> Idem.

pas à associer à une donation sous le mode de l'image. C'est l'image le véhicule, l'organe de focalisation qui porte –c'est l'une des thèses du présent mémoire- à la dimension eidétique sous un mode de mise en suspens que je lis comme expérience de l'*époque*<sup>100</sup>.

Il s'agit de lire l'imagination comme une force heuristique (au sens d'une *Einbildungskraft*). Cette dernière apparaît comme le lieu de la synthèse entre perceptions sous le mode de la focalisation, vécus cognitifs liés consciemment et qui participent de l'expérience de la photographie, et vécus d'imagination nourrissant, par l'afflux d'images, de sensations, la saisie sémantique de l'image photographique. C'est donc à une imagination véhiculatoire que je fais référence ici : à une imagination pavant la voie qui mène à une saisie eidétique de l'objet. C'est une dynamique très concrète qui est à l'œuvre ici. L'expérience de l'objet en son *eidos*, à laquelle semble pouvoir conduire l'*époque* photographique, est celle de la forme de l'objet entendue comme forme pure, comme expression de l'objet détaché du particulier de ses phénoménalisations et saisi dans la pureté d'une expression pure et donc complète de celui-ci.

Voici un exemple afin de clarifier le propos : la chaise que je saisis admet le concept « *la* chaise », lequel concept embrasse tous les lieux du réel où il est question « *d'une* chaise » ainsi que toutes les acceptions phénoménales de ce que j'expérimente comme étant « *une* chaise ». Par l'*époque* et, plus spécifiquement, par l'*époque* photographique, est nourri le travail de réduction qui mène à « *la* chaise » et à l'expression la plus pure du concept « chaise ». Il faut bien

---

<sup>100</sup> Au sens étendu défini en I.2.

comprendre que le lieu de cette expression la plus pure du concept est l'imagination. C'est elle en effet qui opère la synthèse entre perception eidétique (par la photographie) d'un côté et remplissage du concept par cette même expérience eidétique d'autre part, conduisant à la formation de ce que l'on pourrait nommer une *idée pure* de l'objet.

Par *idée pure*, j'entends l'objet intuitionné sous forme d'essence synthétisant les *apparaîtres* de l'objet tant dans ses phénoménalités réales que noématiques.

## IV

### *Heimat*

Le toit. Angoisse. Ancrage.

#### IV.1 Le toit : le ruissellement et son lieu

Qu'est qu'un toit ? Qu'est-ce que le toit ?

Lorsqu'il est en pente, il symbolise le glissement mémoriel vers le souvenir et la distance vis-à-vis de l'objet initial.

Et le toit -dans le présent propos- est toujours en pente, même si elle est douce. Et il est, ainsi, le lieu du ruissellement.

Il est à la fois le lieu sur lequel s'établit le ruissellement et sous lequel tout se maintient à l'abri. C'est ainsi un lieu de la rupture qui s'expérimente ici, entre dedans et dehors, entre ce qui se meut, chute, et ce qui reçoit.

La langue vernaculaire elle-même a fait –en sa métonymie- du toit le lieu qui surplombe l'intérieur intime, le lieu de la protection du foyer ; « avoir un toit », « avoir un toit sur la tête ».

Les pénates se trouvent ainsi à l'abri, sous un toit. Les icônes et autres images ayant trait au sacré se voient bien souvent enchâssées, surplombées d'une superposition horizontale.

Et ce toit qui est surface de contact admet, en la composition de sa couverture, une large étendue de modulations comportementales. A chaque couverture correspond un renvoi propre de la lumière. A chaque couverture appartient un timbre lorsque la pluie vient à la frapper. A chaque couverture appartient une forme du ruissellement : en sillons étroits ou en larges étendues se terminant en rideaux de gouttes.

Chaque toit présente donc un caractère propre face au ruissellement. Et c'est cette identité qui fait de la surface limite qui m'intéresse ici le lieu de l'ipséité face au ruissellement du flux mondain, de l'expérience courante de l'écoulement temporel articulée à celle de l'ancrage géographique de mon corps, tant corps tissulaire (*Körper*) que corps-propre (*Leib*).

La photographie, c'est le toit face à ce qui ruisselle, face à ce qui à la fois passe et se dépose. La pente, la valeur de sa déclivité, c'est la valeur de reconnaissance, la valeur d'enregistrement, la proximité d'avec le réel et les objets de l'expérience passée qui engendre une re-connaissance et non une saisie primordiale. Et c'est parce qu'il y a eu saisie primordiale que l'on se trouve sous le toit ; parce qu'il y a déjà quelque chose à couvrir ; parce que ce qui ruisselle appelle la présence d'une eau tour à tour sous forme liquide (et donc en bas) et gazeuse (et donc en haut, dans les nuages) ; c'est ainsi une eau ayant déjà ruisselé qui ruisselle à nouveau. Ainsi en est-il des vécus cognitifs et d'imagination.

Mais comme toute couverture sans cesse éprouvée, il y a parfois des fuites. Et l'eau s'infiltré et parvient à frapper les occupants de la maison ; c'est le réel qui impose sa percée, la nouveauté, l'inconfort de l'augmentation cognitive. Il suffit le plus souvent de faire un pas de côté pour retourner en une géographie plus sèche, plus protégée du toit. Et se dessine progressivement une cartographie des fuites, des zones à découvert. Des zones où existe le risque. La photographie prévient de la pluie déferlante et les phénomènes ruissent -dans leur analogie- à sa surface. Et, dans l'arrêt, dans la mise en suspens de leur être au monde sensible dans l'attitude naturelle, se fait jour, parfois, la possibilité de se trouver en zone découverte là où l'on pensait être à l'abri.



« Ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations »<sup>101</sup>

Plus avant, le ruissellement, c'est le flux mnémonique et l'oubli, la disparition qui guette chaque noème, qui accompagne -comme une sœur en négatif- la noèse. Le toit, c'est le lieu du rassemblement, le lieu où la mémoire n'achoppe plus. Où elle a trouvé un médium pour ne plus rejouer sans cesse sa même farce dialectique. Il y a sous le toit de bons et de mauvais souvenirs, plus que des souvenirs, des objets-souvenirs-images. Qu'ils soient associés à de la joie ou de la peine ils se maintiennent et s'offrent en rupture constante avec la disparition.

Dans *L'écriture du désastre*, M. Blanchot nous livre la lecture de l'*alètheia* comme dés-abritement. L'oubli représenté par le fleuve de la disparition était l'abri de la conscience. Sortir du *Léthé*, avant même d'être une tension vers la vérité, c'est faire l'expérience du désabritement, de la sortie de sous le toit où la conscience se trouvait protégée des stimuli cognitifs.

L'abri était dans le voilement, ce dernier faisant demeurer à l'intérieur.

---

<sup>101</sup> J. Gasquet, *Cézanne*. Grenoble Cynara. 1988. P.134. Cité notamment par M. Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*. Folio essais Gallimard. 2013. P.8.

*« L'Alètheia comme désabriterment reconduit à l'errance, sens qu'avait prévu Platon (dans le Cratyle). »<sup>102</sup>*

Se désabriter, c'est donc se perdre. Se perdre, c'est prendre le risque de sortir de dessous l'immuable du toit et de composer avec l'inconnu, avec les zones d'indétermination.

Se désabriter, c'est prendre le risque que le ruissellement se fasse à même la peau et qu'il n'y ait plus d'abri ; qu'il n'y ait plus de voile non plus.

*« Même chez Platon, le mythe de la caverne est aussi le mythe de l'abri : s'arracher à ce qui abrite, s'en détourner, se désabriter, voilà l'une des péripéties majeures qui n'est pas seulement celle de la connaissance, mais bien plutôt condition d'un « revirement de tout l'être », comme le dit encore Platon-  
retournement qui nous met face à l'exigence du tournant. »<sup>103</sup>*

*« (...) toujours se demander, comme le suggérait Paulhan, pourquoi un mot, c'est toujours plus qu'un mot. »<sup>104</sup>*

La photographie est toujours plus qu'une image. Parce qu'elle est, justement, une image ; et qu'elle représente.

---

<sup>102</sup> M. Blanchot, *L'écriture du désastre*. Nrf Gallimard. 1980. P.149.

<sup>103</sup> Idem

<sup>104</sup> Idem

Le toit couvre l'espace donc clôt et protégé, l'espace protégé du ruissellement. Les photographies se substituent aux images que nous avons des objets. Et dès lors, le lieu de l'objet photographique peut se lire comme celui des retrouvailles. Les photographies que je mets à jour, que je découvre ou redécouvre en ouvrant la boîte à chaussures dans laquelle elles étaient rangées, se voient tirées d'un lieu à l'abri du ruissellement, un lieu du monde hors le monde en cela qu'il est un lieu de l'arrêt.

L'*alètheia* du désabritement est expérience du réel et de la dynamique mémorielle, de l'entrelacs d'oublis et de réapparitions à la conscience. En filigrane de l'écoulement naturel des vécus cognitifs, de l'expérience courante du monde que notre corps (*Leib*) nous communique, il y a désormais<sup>105</sup> le toit de la photographie comme un retour toujours possible, comme le possible d'un mouillage pérenne dans une navigation mémorielle protéiforme.

C'est donc un lieu d'habitation propre qu'offre la photographie. Un lieu tout autant retraits du monde que réaffirmation du monde dans le maintien de son phénomène passé, dans l'affirmation d'un monde qu'il est possible d'enregistrer, dont les images se peuvent reproduire à l'infini, se stocker. Sous le toit protecteur, le dictionnaire photographique du monde s'étoffe des nombreuses images photographiques conçues chaque jour. Parfois, le ruissellement du dehors s'immisce en des défauts de la couverture et emporte des images qui devaient se

---

<sup>105</sup> Il est possible de faire démarrer cette *présence* avec l'apparition de la photographie si l'on considère l'apport mémoriel de l'enregistrement ou des premières représentations picturales si l'on ne souhaite conserver que le caractère du maintien à l'identique des dépicition.

maintenir. Ainsi, le feu détruit parfois ; les technologies de stockage informatique admettent certaines défaillances et laissent disparaître d'aucuns fichiers.

Même bien à l'abri, de nouvelles images en recouvrent de plus anciennes, s'y substituent. L'amoncellement engendre parfois la disparition.

Et le toit doit dès lors se lire en porosités. Car un toit admet la possibilité du passage, de la circulation (de l'air) entre dedans et dehors. Le propre de la photographie est d'être cette surface limite qui à la fois maintient et protège de la dynamique des images dont le mouvement constant vient frapper ma conscience, et –dans le même temps- désabrite, augmente la sphère noématique, dévoile tant *des* images que *par* les images.

Le caractère protecteur du toit n'est pas à comprendre uniquement comme un voilement de confort. Bien plus, il s'agit de l'organe abritant le lieu du repos, de l'arrêt, de la mise en suspens de l'écoulement entendu à présent en une dimension affective.

Considérer une photographie c'est revenir à l'attestation picturale de l'enregistrement acheiropoïétique. *Etre sous le toit* par la considération d'une photographie, c'est être –pour un temps- à l'abri de la disparition psychique, de l'oubli. Ici s'opère ainsi un basculement qui apparaît comme articulation structurale de l'expérience photographique. S'abriter n'est plus porter le voile à ses yeux mais faire l'expérience d'un monde maintenu dans la pérennité de l'enregistrement. C'est aussi revenir à ces balises affectivo-mémorielles que peuvent être les images de *ce qui a été*. Se désabriter dès lors, c'est retomber dans

le monde dynamique, dans le monde du morcellement et de la protéiformité du matériau noématique.

Et sous ce toit, en ce lieu de l'immuable, la photographie joue constamment du basculement évoqué plus haut en convoquant la porosité –voir la perméabilité- en des zones propices au désabritement, des zones limites qui sont tant dedans que dehors.

La dimension poïétique de la photographie ouvre la possibilité de ce *désabritement à l'abri*.

Car toute photographie est *poïesis*. Le portrait le plus « neutre » présent sur une pièce d'identité recèle en lui une *mise en récit* picturale qui a trait à la création artistique en cela qu'il contient le monde à *distance*, la conscience d'image du spectateur et l'expérience de ce dernier d'un réel passé présenté sous le mode de l'enregistrement mais ne partageant pas l'analogie de l'expérience sensitive immédiate que le corps (*Leib*) du spectateur fait du monde en sa présentité.

En ce qu'elle tire l'objet du réel vers l'image, la photographie est dé-piction (*Ab-Bildung*). Il y a –dans ce passage- création d'un objet, expression de l'objet réel initial (visible), mais objet indépendant par ailleurs dont la genèse se nourrit tant de critères d'enregistrement que d'interventions subjectales.

Ce caractère tant poïétique qu'enregistrementel de la photographie participe de l'alternance entre abritement et désabritement qui caractérise l'expérience photographique, laquelle est ainsi *retour perpétuel* vers un maintien pictural de l'enregistré et –dans le même temps- renouvellement perpétuel du *voir* et lieu nourrissant la dynamique cognitivo-imaginative.

## IV.2 Photographie et hypotypose

« Ces descriptions sont si vives, se distinguent des descriptions ordinaires. Elles sont appelées hypotyposes parce qu'elles figurent les choses, et en forment une image qui tient lieu des choses mêmes : c'est ce que signifie ce nom grec hypotypose. »<sup>106</sup>

Le principe de l'hypotypose étant d'offrir une représentation ou lecture immédiate d'une scène, s'éclaire dès lors le parallèle existant avec la photographie. Etant enregistrement, se fait en elle la présentation « au plus près ». C'est un bout de scène que propose la photographie, comme une propédeutique à la dynamique imaginative. Elle possède ainsi assurément un caractère pour partie inchoatif.

La photographie est à la fois présence en la scène même qu'hypotypose de cette même scène dont il est offert une représentation. Et cette proximité se fait soit sous le mode d'un rendu volontairement proche de la scène (je fais de sorte à ce que ce qui apparaîtra sur l'objet photographique soit *au plus proche* de la scène présente que mes yeux voient), soit sous celui des propriétés enregistrementnelles uniquement, inhérentes au processus photographique même. La vraisemblance des formes, des couleurs, des degrés de luminance, n'est pas respectée et pourtant demeure la proximité avec la scène réelle dans

---

<sup>106</sup> B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*. Ed. établie par B. Timmermans. L'interrogation philosophique. PUF. 1998. P.200.

l'analogie de la vue et de l'impression photonique à l'œuvre dans la technique photographique.

Cette hypotypose de la photographie, les peintres en font régulièrement un outil leur permettant de disposer d'un modèle lorsqu'ils ne peuvent se trouver en présence de leur modèle tout le temps de la réalisation d'un tableau et palier à la disparition mémorielle. Ils usent donc d'une expression de la scène *au plus près*. La photographie les mets en présence de la scène, tout comme un récit narratif finement descriptif ou certains vers peuvent faire naître en l'imagination du lecteur une image claire de la scène décrite par l'auteur.

Le récit photographique est à cette image, qui convoque le *hors-cadre* lors même qu'il présente picturalement des objets composant une scène.

Il y a déploiement cognitivo-imaginatif dans l'aperception d'une photographie et c'est ce déploiement qui participe du caractère inchoatif de l'objet photographique.

L'arrêt, la mise en suspens, l'*épochè*, est dans l'acte photographique et l'objet qui en découle. En revanche, l'aperception d'une photographie –même si elle peut participer d'une expérience eidétique<sup>107</sup>- est un lieu dynamique où se déploie la pensée dans son articulation cognitivo-imaginative pour faire naître dans le sujet l'expérience de la photographie qui est à la fois conscience d'image, reconnaissance de formes, analyse sémantique de la présence d'objets, projection de la scène en la dynamique de son écoulement.

---

<sup>107</sup> cf III.1 et III.6

Si la photographie<sup>108</sup> est hypotypose, c'est en ce qu'elle offre cette lecture possible d'une scène rendue proche, dont il est donné à la pensée de faire une expérience très vraisemblable, presque fidèle.

L'hypotypose de la photographie, c'est mon corps et ma pensée étendus jusqu'en la distance d'une scène en présence de laquelle je ne peux jamais être (ce qui n'empêche pas d'avoir pu se trouver en sa présence lors de la prise de vue).

Ainsi, la représentation photographique convoque le sujet en ce que, intrinsèquement, elle est *mise en présence à rebours, récit*, d'une scène étant advenue dont demeure la trace<sup>109</sup> qu'est l'image photographique. Cette mise en présence ne peut se faire que par un travail dynamique du sujet apercevant, convoquant de concert les dimensions cognitives imaginatives et affectives tant dans la conscience immédiate que dans la réapparition mémorielle.

### **IV.3 Tension poïétique et *conatus***

Créer c'est se maintenir. Il convient ici de parler de *poïésis* et non de *praxis* (comprenant l'idée d'une finalité interne à l'action). C'est ainsi que l'acte de création –et dans le propos qui intéresse la présente analyse, l'acte de création photographique- est tension. Tension de l'être pour persévérer en son être. C'est ici une lecture du *conatus* spinozien qui fait jour. Car créer, c'est se réaffirmer

---

<sup>108</sup> La photographie abstraite engendre une lecture en apparence différente mais qui tombe sous le coup de la proximité sous le mode de l'impression photonique évoquée plus haut.

<sup>109</sup> Entendue comme « enregistrement ».



constamment ; c'est pro-jeter en l'œuvre la persistance inatteignable de notre maintien au monde, par-delà<sup>110</sup> la chair.

Il y a, dans la *poiésis* photographique, l'effort sans cesse renouvelé à *augmenter* l'existence, à la nourrir par-delà elle dans l'arrêt même, l'*epochè* de son phénomène. Il y a dans la cadence de la présentation et de la représentation immuables, dans l'économie propre à la focalisation photographique, la possibilité pour l'*être* de s'ex-primer. L'*être* ici, c'est le sujet face au monde, dans le monde. Le sujet intellectif qui est corps (*Leib*) et dont le corps marque tant l'ipséité que l'ancrage spatial.

Se maintenir en son être en le réaffirmant, c'est aussi acter ma présence à rebours, ma vie passée. Ainsi, photographier et considérer une photographie se peuvent lire comme une affirmation de la vie en tant qu'ils sont la marque d'un acte créateur : celui qui, doublement, renouvelle cette fête qu'est l'affirmation vitale en le renouvellement des objets de l'attestation, et relibère cette affirmation en chaque *voir* du sujet, en chaque expérience intime d'une photographie ; car l'instant de la photographie, c'est aussi l'instant –sans cesse renouvelé– de la considération de ses objets par le sujet, cet instant éminemment poïétique en ce qu'il appartient au *voir* et non à la simple saisie visuelle.

Le plaisir fait, de surcroît, partie intégrante de l'être qui persévère en lui-même, qui ex-prime dans l'image –et particulièrement dans l'*image-enregistrement*– l'*appétit* qu'il a à se pro-jeter, à faire de sa présence

---

<sup>110</sup> Au sens d'un détachement.

intramondaine une expérience sensible étendue jusqu'au passé, un ancrage épistémique bravant la disparition par la mise en présence d'un *déjà-plus-présent*.

#### **IV.4 S'ancrer. De l'acte de création comme ancrage intramondain**

Il n'est ici pas le lieu d'une réflexion approfondie sur l'acte de création en général. Il convient toutefois de nourrir le propos de ce mémoire en analysant tout point participant de sa cohérence et unité.

Aussi semble t'il nécessaire d'offrir au lecteur quelques lignes sur les notions de *création* et de *création artistique* appliquées à l'acte photographique.

Photographier c'est créer. Créer un objet rendant compte du réel et étant, dans le même temps, indépendant de ce réel.

C'est ici l'acte d'une *poiésis* de l'ancrage qui est à l'œuvre. Photographier, c'est créer un objet lié à une technique donnée, mais un objet propre au sujet photographiant. Créer photographiquement, c'est ancrer sa volonté de donner au monde immédiat de son corps-propre (*Ich-Leib*) une pérennité. Créer photographiquement, c'est ancrer sa présence –celle de son corps (*Leib*)- en une existence intramondaine dont je ressens l'urgence d'attester qu'elle n'est pas seulement immédiate. Créer photographiquement se fait dans l'interstice entre un *moi* immédiat et un *moi* à distance, dans une distance passée (dans la présence à rebours) comme future (dans l'attestation par la production d'artefacts photographiques).

#### IV.5 Ancrage et survivance par l'acte photographique et ses productions

accrochées à un *rendre-compte-le-plus-véritable-possible*.

Faut-il voir dans la photographie « l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il » tel que le définissait Benjamin<sup>111</sup> ? Ou bien plutôt la tension entre la présence d'un objet *toujours déjà passé* de la sphère réelle et la présence immuable d'un objet nouveau, d'un enregistrement, d'une dépeinture de l'objet réel qui n'est plus mais dont la présence s'exprime selon les modalités de la prise de vue photographique ?

Si la photographie enregistre, c'est assurément parce que les objets qu'elle présente sont des affirmations de ce qui fut et qu'elles participent sans cesse à une connaissance des objets réels par la réaffirmation continue de certaines modalités de leur apparition dans la cristallisation de l'*époque* photographique.

Une photographie, c'est ce sur quoi l'on peut ancrer une expérience du souvenir et une expérience des objets réels. C'est même ce qui participe de la présence modulatoire de mon corps au monde en cela qu'il est en relation constante avec des objets, avec des images d'objets, avec des corps (*Körper*), avec des images de corps, avec lui-même dans son auto-phénoménalité, avec les images de lui-même, dans l'auto-affection et les images de par lui-même dans la formalisation noématique.

---

<sup>111</sup> W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* in *Sur la photographie*. Editions photosynthèses. 2012. p.168

La photographie, c'est mon corps qui maintient des corps et les arrachent à la disparition, qu'ils soient corps de relation (*Leib*) ou corps de rapports (*Körper*)<sup>112</sup>. La photographie c'est l'image qui me survit ; qui me survit comme chair intramondaine, qui me survit comme auto-processus de saisie et de disparition. La photographie, c'est l'image enregistrement, la possibilité d'une survivance de l'objet dans l'image *la plus proche possible* de lui. C'est l'objet qui refuse la mort en acceptant sa propre disparition et en se faisant image ; mais image nourrie *d'analogon*, image acheiropoïétique qui atteste autant qu'elle interprète.

Elle est la réponse à la mort et sa nuit, à la mort et sa disparition du visible. « Je me maintiens » hurle l'image de ce qui fut ; et il n'est plus question de fantômes échappés du sujet : ce sont des objets-images qui atteste d'une présence *hic et nunc* passée, d'une chair passée, d'un ancrage intramondain passé, d'un ancrage qui partage certains objets auxquels j'ai moi-même rapport dans le monde phénoménal qui est celui de mon présent.

Les albums de famille participent de ce besoin de battre en brèche la disparition de ce qui fut, non sur le plan de la chair mais sur celui de l'attestation de l'enregistrement.

La mémoire est dans ce qui est rappelé, que ce soit dans la sphère purement noético-noématique ou dans le phénomène. Il n'y a pas de mémoire

---

<sup>112</sup> Une définition de ce que j'entends par *relation* et *rapport* est ici nécessaire. Par *relation* je comprends les liens entre deux étant qui se déclinent parfois sur le mode de l'être. Par *rapport*, je distingue les liens entre étants demeurant sous le mode de l'étant. Le lien asymétrique entre un être et en étant est un *rapport*.

sans réapparition, sans présence répétée d'un mot, d'une image, d'un phénomène (le parfum en est un exemple).

Ici, la photographie comble la perte affective. Elle vient s'offrir en réponse à l'angoisse de la disparition de la chair *en relation immédiate* puis de la mémoire. Si nous ordonnons les photographies en albums et les considérons à échéances souvent régulières<sup>113</sup>, si nous affichons sur les murs de l'intime domestique les portraits des aïeux comme le firent certains peuples des dieux lares, c'est parce que la photographie ne peut être réduite à une présence de l'absence, à une présence toujours absente et lointaine parce qu'ayant brisé, en autre, l'analogie de la spatialité ; mais bien parce qu'elle provoque la mise en présence de l'agent spectateur avec l'objet dépeint, parce qu'elle provoque une présence affective dans la mémoire de l'objet ou de l'être disparu. Il ne peut, à mon sens, y avoir de lecture d'une photographie détachée d'une part d'affectivité<sup>114</sup>. Derrière ce lieu commun de l'analyse photographique se cache une lecture plus ciblée. Celle du témoignage visuel qui rassure, de l'objet qui atteste et nous sort de la mort implacable. Ou qui, plutôt que de nous en sortir, offre de lui résister, sur un mode qui n'est plus complètement celui de notre corps et qui ne répond pas à la même urgence chimico-physiologique de disparition.

Comme le tableau, comme les peintures rupestres, la photographie est ce qui nous met en présence de ce en présence de quoi nous ne devrions pas être, ce de quoi le monde et notre chair nous prive assurément dans l'expérience

---

<sup>113</sup> La figure du rituel fait jour dans la fréquentation à échéances marquées des albums de photographies de famille.

<sup>114</sup> Barthes l'avait bien saisi, qui le formalisa élégamment dans la figure du *punctum* R. Barthes, *La chambre claire*. Cahiers du cinéma Gallimard Seuil. 2016.

courante : le maintien phénoménal de l'objet, sa présence réelle, même si elle doit s'actualiser sous un mode autre que celui sous lequel se donnait l'objet initialement.

Si les images, les représentations picturales, sont souvent associées au domaine du sacré, c'est parce qu'elles participent de cette mise en présence de ce avec quoi nous ne saurions être en présence dans le phénomène<sup>115</sup>. La photographie – en tant qu'enregistrement- échappe à la monstration du divin, sinon sous forme allégorique<sup>116</sup> ; mais elle est la possibilité de la mise en présence de ce qui ne se phénoménalise pas ou ne se phénoménalisera plus et elle porte ainsi un caractère fortement rassurant en œuvrant sur le mode de la saisie visuelle qui est l'un de nos modes privilégié d'aperception phénoménale immédiate des objets qui –sans ses propriétés d'enregistrement- seraient perdus pour notre perception visuelle et demeureraient dans l'unique sphère du noème issu de la dynamique noético-imaginative.

En la photographie, le possible de ce que Deleuze traçait à propos de Foucault et convoquant Nietzsche :

---

<sup>115</sup> L'expérience du miracle ou de l'apparition assumée par nombres d'ayants-foi s'oppose à mon propos en entrecroisant expérience du divin et phénoménalité intramondaine. Il n'est toutefois pas le lieu d'en discuter plus avant ici.

<sup>116</sup> Encore que les expériences du docteur Baraduc tentaient de briser la limite en projetant de saisir l'âme photographiquement.

« Penser le retour, mais en « faveur, je l'espère d'un temps à venir » dehors, pour qu'arrive enfin quelque chose de nouveau, pour que penser, toujours, arrive à la pensée. »<sup>117</sup>

S'il est question d'un éternel passé dans ce que présente la photographie, c'est d'un passé qui a sans cesse maille à partir avec la saisie cognitive à venir. Les images-enregistrements ancrés dans la réalité sont le point de départ perceptif d'un avenir perceptivo-imaginatif en recomposition constante. Dans l'écoulement, se dressent les images photographiques comme autant de balises du réel ou de ce qui semble pouvoir se rattacher au réel qu'il nous est donné de percevoir de nos yeux ; ce réel où la lumière apporte connaissance là où elle frappe doublement l'objet puis l'œil qui vient saisir l'image de l'objet, point d'entrée du dehors dans l'intériorité de mon corps-propre (*Ich-Leib*) percevant et auto-percevant.

Le réel dans son écoulement, n'est plus ce qui file et se dérobe, ce que l'on pensait saisir et qui s'évapore comme une *fata morgana* ; le réel est désormais ce qui se présente encore et encore dans son enregistrement, dans la saisie sous le mode analogique de la captation photonique des choses que mes sens appréhendent.

Une objection courante à ce propos est d'affirmer que la photographie est bien souvent plus faite d'interprétations que d'enregistrements fidèles. A ce propos, je réponds qu'en effet, il n'est possible de traiter de la photographie qu'en

---

<sup>117</sup> G. Deleuze, *Foucault*, 2004, Editions de Minuit, P.127.

traitant *des photographies* et que l'on ne saurait embrasser dans un triste syncrétisme l'ensemble des pratiques photographiques depuis l'invention du médium photographique. Cependant, il convient assurément ici de convoquer *la* photographie en tant que technique et non plus en tant qu'usage de cette technique. Hors, comme cela s'est trouvé exposé au long de mon analyse, la technique photographique enregistre en cela qu'elle agit comme un *œil qui retient* ; elle capte de la lumière par le biais de surfaces sensibles et retranscrit ce signal sous un mode qui nous donne peu ou prou à considérer les objets sous leur apparence phénoménale mais, dans le même temps, sous un mode de donation tiers. L'on comprend dès lors que même une photographie abstraite participe d'un enregistrement du réel. Les techniques de créations picturales assistées par ordinateur ne relèvent quant à elles pas du domaine de la photographie entendue en son acception littérale : *photo-graphein*.

Photographier, c'est convoquer la persistance des « mondes qui meurent » dont parlait Cioran<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> E. Cioran, *Précis de décomposition* in *Œuvres complètes*, La Pléiade. 2011. P.16



#### IV.6 Angoisse et ancrage dans les artéfacts.

L'objet est un lieu, l'objet marque l'ancrage. L'objet est réal-isation. Et l'objet photographique ramène au réel ce qui en avait disparu. Est ramené au réel l'objet (*Objekt*) par un objet (*Gegenstand*) qui n'est pas lui mais qui en rend compte.

L'artéfact marque la présence humaine tant dans la présentité de l'aperception que dans le maintien d'une mémoire devenue objet.

« Ce que je peux toucher », appréhender dans le phénomène, possède une valeur de vérité ou du moins de véracité en cela qu'il n'est pas un objet (*Objekt*) disparaissant.

L'expérience est courante de douter de la survenue d'un événement alors que nous nous le remémorons. Face à cette fragilité de l'auto-attestation de *ce qui a été*, les images physiques participent d'une augmentation ainsi que d'un renforcement de la certitude cognitive.

La présence « en chair » -en matière du moins- conduit sous le toit du recueillement subjectal et de la saisie d'une ipséité stable, maintenue, ancrée dans une durée et capable d'attester à elle-même certains de ses instants passés. C'est le corps (*Körper*) qui est visé dans la photographie de moi que je regarde. Et c'est

mon corps-propre (*Ich-Leib*) qui se ressaisit et se rappelle *de* lui-même tout en se rappelant à lui-même dans l'auto-considération immédiate, présente.

De l'indétermination de la matière qui fut, naît l'angoisse. Par l'artéfact photographique, se dessine la possibilité de faire disparaître cette angoisse par le maintien de ce qui fut, sous le mode de l'objet photographique.

L'objet porte en lui la possibilité de l'ancrage. Il est, sous le toit, ce que je peux toucher et qui se maintient sans s'altérer.

Face à la mort il y a la sempiternelle affirmation de l'objet photographique. Et cette affirmation signe la levée de l'angoisse liée à la disparition, à l'oubli. Il n'est plus question d'expérimenter la mort en soi-même comme la mémoire en offre l'expression. L'angoisse admet un remède à elle-même en la figure de l'attestation.

Enregistrer photographiquement, c'est attester. Et c'est ainsi permettre l'ancrage de mon corps-propre en un *être-au-monde* qui est celui de l'habitation, dans le temps et non immédiate uniquement.

La garantie de la tradition orale et écrite était la probité et le serment d'honnêteté. Celle de l'image photographique tient en son caractère enregistrementnel<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Bien que la photographie soit par ailleurs une *mise en récit sous le mode de la représentation picturale*. Il convient ainsi de considérer derechef la photographie entendue comme technique de captation picturale du réel visuellement sensible.

#### IV.7 Acte (photographique) de création et abstraction

La question de la photographie abstraite sera traitée ultérieurement<sup>120</sup> dans la présente étude. C'est ici la photographie comme une expérience de l'abstraction qui intéressera mon propos. Car le lieu de la photographie, son territoire propre dans la géographie des images, s'il est un sol abrité (protégé de l'écoulement) et sur lequel s'ancre la dépicition photographique qui est –pour une part- enregistrement par analogie dans *l'anatomie du voir*<sup>121</sup>, est aussi celui de l'expérience de l'abstrait au sens de *ce qui est en dehors*. Ce *dehors*, c'est celui hors les limites de la sensibilité visuelle naturelle (celle de mon corps immédiat).

L'image photographique n'appartient pas à l'immédiateté du réel bien qu'elle rende compte de ce dernier. Photographier et considérer une photographie, c'est faire acte d'abstraction pour rendre compte du réel à rebours, sur le mode de la dépicition enregistrementnelle. C'est porter l'expérience picturale à un point limite où l'abstraction tend à l'objectivité la plus vérace possible.

Cela recèle une part d'abstraction que de considérer que l'image de la maison dont je fais l'expérience sur une photographie rend compte de cette même maison qu'il a pu m'être donné d'expérimenter en ma présence immédiate à mon corps, comme une chose tangible.

---

<sup>120</sup> Cf IV.11.

<sup>121</sup> Il y a analogie entre œil et appareil photographique en ce qui concerne certaines modalités de la captation comme les lois de l'optique, la présence de récepteurs photosensibles, le dispositif dynamique gérant la quantité de lumière admise (pupille, diaphragme), la possibilité d'agir sur la configuration optique et de contrôler ainsi, par exemple, les zones de netteté. L'analogie est aussi dans la proximité visuelle entre vision de chair et dépicition photographique.

L'instant de la photographie, qui est articulation entre présence *la plus vérace possible* de l'objet et abstraction de la distance<sup>122</sup>, participe -en son caractère partiellement abstrait- de la possibilité même de la conscience d'image à l'égard de l'objet photographique.

Créer photographiquement demande de projeter abstraitement ce que sera l'image de ce qui fait face à l'appareil photographique. Maîtriser l'espace de l'objet photographique nécessite cette abstraction photographique face au réel, qui est de penser ce dernier en image, mais en l'absence même de l'image. L'objectivité photographique réapparaît dans l'objet (le tirage photographique ou l'image photographique sur quelque support que ce soit). L'acte photographique oppose, quant à lui, à l'objet (*Gegenstand*) l'abstraction de la mise à distance qui n'est *déjà plus* et *pas encore* image, mais lecture. L'époché de l'acte photographique se comprend également en cet instant limite qu'est celui du photographe qui est déjà dans l'image à venir et conjointement dans l'abstrait de l'absence d'image que constitue le moment de la prise de vue ; l'image photographique –contrairement à une peinture- n'admettant pas de progressivité dans son apparition sur le support.

Le photographe voit l'image avant l'image. Il tire l'image des choses qui apparaissent ; il la compose en son absence même.

---

<sup>122</sup> Temporelle, spatiale, corrélative au passage au travers de la technique photographique

#### **IV.8 Par-delà le solipsisme : l'intersubjectivité.**

Cet instant de la photographie et cet instant du monde *tiré-hors* par l'acte photographique offrent l'expérience d'un lieu qu'il semble fécond d'interroger : celui de l'intersubjectivité dans la conscience d'image et la reconnaissance des formes par les agents d'une communauté, qu'elle soit l'humanité dans son ensemble ou se réduise aux déterminations d'un groupe ethnique limité.

L'acte de photographier est éminemment un acte du sujet dans son ipséité. Ce qui est saisi, projeté par l'acte photographique, c'est tant ma présence au monde, l'ancrage de mon corps comme étant intramondain, que l'image que je me fais de mon corps-propre et du monde qui est ce qui m'englobe et qui se donne à mes sens dans la distance séparant extériorité et intime.

Penser la photographie, c'est aussi convoquer la réflexion sur l'intersubjectivité de la conscience d'image et de la reconnaissance des formes puis des objets particuliers en l'apparition de leurs détails.

La photographie, c'est ce qui convoque. Ce qui convoque la multiplication du regard subjectal sur un objet immuable qui enregistre le réel dans la lumière qu'il donne à voir.

C'est ce qui convoque également la reproduction de l'objet sous diverses modulations mais avec la constance de la depiction.

C'est parce que la photographie est un *voir* sur le monde et qu'elle œuvre en sa genèse même en analogie avec la vision humaine<sup>123</sup>, que le travail de conscience d'image, qui s'effectue lors de l'aperception d'un objet photographique par un sujet, partage les formes que prend l'expérience de la même photographie par un sujet tiers. Il y a intersubjectivité de l'expérience photographique parce qu'il y a analogie des corps. De même, la reconnaissance des objets dépeints est partagée. En cela, la table que je considère sur une photographie est un *analogon* à celle qu'un tiers percevra sur la même photographie. Il ne lui ou ne me sera toutefois possible de parler de « table » que dans le cas où viennent s'associer à l'expérience de cette table photographiée des vécus cognitifs nourrissant en ma pensée le concept de « table ».

L'analogie n'invalide en aucun cas l'expérience intime -propre au sujet en son ipsité- d'une photographie. Mais elle convoque la reconnaissance générale dans ce qui semble être une universalité de la saisie visuelle. Les différences d'acuité visuelle de même que certaines particularités comme le daltonisme invalident ce caractère universel. Demeure que l'image photographique lie au plus près –étant enregistrement- deux *voirs* humains sous un mode du *donner à voir*, maintenant l'apparence immédiate du monde.

Par différence avec la peinture ou les arts picturaux dans lesquels la chair de l'artiste est requise, ce qui fait le passage de la photographie par delà la limite de la saisie subjective de l'objet dépeint, c'est qu'elle saisit sous le mode de saisie

---

<sup>123</sup> Cette analogie étant à lire dans la captation photonique.

de l'œil de chair : celui de la captation photonique, pour ensuite retranscrire *extra-carne* ce monde à la profondeur réséquée mais qui se tient devant mes yeux tel qu'il pourrait m'être donné d'en saisir les formes dans l'attitude naturelle.

Le jeu de la focalisation photographique est alors de « pointer » l'objet, d'en refuser la disparition dans l'écoulement des vécus et, parfois, l'absence de focalisation.

Dans une acception plus en prise avec le vocabulaire de l'éidétique, la photographie saisit des objets qui deviennent, par leur fixation, formes primordiales des choses. Il ne s'agit aucunement ici de construire une couche transcendante rigide des objets photographiques mais bien de porter en lumière que la chose présentée par la photographie participe du concept (lui-même et non plus uniquement de ses modulations) qui lui est lié, participe de la catégorie sous laquelle elle tombe. L'expérience du monde qui nourrit mon complexe cognitivo-imaginatif n'est plus seulement celle des phénomènes qui se présentent à mon corps (*Leib*), elle devient celle que l'image nourrit, mais non plus seulement une image-représentation, mais désormais une image-enregistrement, celle qui a fait du temps une chair qu'il était possible de montrer et dont l'expérience n'est plus seulement celle du sujet mais celle de la communauté.

Il serait possible de contre-arguer que la peinture, la gravure, participent également de cette saisie collective d'un objet commun sous le mode de la saisie focalisée ; nous nous rangerions même certainement à cette thèse : la *Judith* de

Klimt est la même pour tous. Entendons par là qu'elle est donnée de la même manière à tout spectateur doté d'une vision similaire des couleurs et des proportions. Elle participe à l'augmentation du concept de *Judith* qui comprend des corrélats tels que « était une femme », « est un personnage biblique », est l'expression de la séduction », ...

Ce qui, face à un tableau, fait de la photographie un organe de l'intersubjectivité picturale, c'est justement sa capacité à saisir la réal-ité sous un mode apparenté à celui par lequel nous saisissons cette même réal-ité par la vue.

Pour reprendre l'image de M. Gabriel<sup>124</sup>, le « Vésuve » de A ressemble au « Vésuve » de B et tombe sous le même concept. Un tableau représentant ledit Vésuve aura des chances de participer du concept de « Vésuve ». Mais une photographie du Vésuve ne se contentera pas de participer du concept de « Vésuve », elle participera d'une expérience commune qui est celle de la chair. Et ce qui se donne, c'est le Vésuve tel que j'aurais pu le voir de mes yeux, le Vésuve tel que le photographe le vit, le Vésuve au plus proche de ce que les yeux de chair du photographe saisissent. Les modulations de la technique n'effacent pas l'analogie de l'objet formé dans la perception de l'agent, qu'il saisisse la chose *in situ* ou qu'il en saisisse une représentation *la plus vérace possible* par une photographie.

Le peintre peint un tableau qui sera le sien et qui n'aurait pas pu être peint ainsi par quelqu'un d'autre (bien qu'il puisse être copié *a posteriori*). Il demeure

---

<sup>124</sup> M. Gabriel, *Pourquoi le monde n'existe pas*. Trad. G. Sturm. Le Livre de Poche. 2015. P. 14-15.



dans l'idiosyncrasie de l'objet qu'il modèle sur la toile et qui parfois représente un pan de la réalité. Le photographe est, dès lors qu'il entend faire acte de photographie, déjà dans la sphère de l'intersubjectivité. Cette photo que je prends, elle a peut-être déjà été prise par d'autres, elle pourrait en tout cas l'être. Elle est la projection, l'enregistrement de ce que mon regard perçoit ou plutôt, elle est la projection du mode sous lequel mon regard perçoit (je ne peux en effet saisir l'instant du mouvement comme le fait la photographie). Elle est acceptation de dépeindre un monde qui est le mien et dans le même temps celui des étants – extérieurs à moi- qui partagent un ensemble de modalités sensibles.

Le propos s'éclaire lorsqu'il s'agit de considérer le corps. Le corps de l'autre, mon corps en ses parties. Pour la première fois, les corps se saisissent dans l'arrêt, dans la mise en suspens du mouvement, du monde dans lequel ils se projettent à la fois comme corps (*Körper*) et consciences.

*« L'appréhension du monde propre à la science a beau s'éloigner considérablement de celle de l'expérience pré-scientifique, elle a beau même enseigner que les qualités sensibles n'ont pas une signification objective aussi immédiate que celle que l'expérience naturelle leur attribue ; il reste cependant que c'est la simple expérience, la perception immédiate, le souvenir immédiat, etc.,*

qui lui donnent les choses qu'elle détermine théoriquement, en s'écartant seulement de la manière habituelle de penser. »<sup>125</sup>

« Le fait capital ici est que, pour l'étude de l'objectivité chosique (*Dinggegenständlichkeit*), et nous le voyons aussitôt, de toute objectivité en général, nous sommes d'emblée reconduits à l'étude de l'unité d'actes donateurs, à l'identification, à la différenciation, ainsi qu'à leurs diverses spécifications ; et aux formations correspondantes, qui s'expriment dans les formes a priori d'énoncés possibles, dans leurs catégories purement grammaticales. »<sup>126</sup>

Par cette réflexion, on doit pouvoir dépasser le solipsisme. Sortir de cette sphère et penser notre rapport au monde non plus uniquement comme un acte à partir de nous mais comme un acte intersubjectif. Ces considérations nous mènent à considérer l'intersubjectivité à partir du signe. La photographie est un *logos* (monde et discours). Elle est un monde-artefact. Elle est le signe projeté du monde dans le monde.

Le *logos* c'est la fin de l'indétermination. Donner à voir du *logos* c'est permettre le retour à un mode d'image communes, de signes communs, parfois de liens communs. C'est un retour au *Heimat*<sup>127</sup> de la représentation opérant un effort intellectif vis-à-vis de son propre contenu et de son propre *mouvoir* à l'intérieur de ce contenu.

---

<sup>125</sup> E. Husserl, *Chose et espace*. Trad. J.F. Lavigne. PUF. 1989. P.27

<sup>126</sup> Idem. P. 58.

<sup>127</sup> Cf IV.11 et IV.13

Reconnaître c'est aussi partager. Et ce lieu du partage de l'expérience de la représentation photographique est celui de la reconnaissance intersubjective. Le *monde* des représentations photographiques offre de faire l'expérience d'un sol commun : celui de l'analogie de la saisie visuelle. Il convient de noter qu'il est fait mention d'une « saisie visuelle », le *voir* étant l'expérience d'une saisie visuelle passée par la subjectivité du complexe cognitivo-imaginatif.

#### **IV.9 Passage de la distance de l'objectivité à la détermination subjectale dans l'ipséité du corps.**

La photographie de soi est le lieu de l'affirmation et de la réaffirmation subjectale par-delà l'immédiateté de *l'être-au-monde*.

Par la photographie, le sujet s'appréhende et se définit à lui-même non plus uniquement comme sujet immédiat mais aussi comme sujet à l'ipséité étendue par l'attestation et la re-présentation à l'envi de l'image photographique.

*Moi* n'est plus uniquement ce qui s'expérimente *hic et nunc* mais ce qui s'affirme à rebours du sujet vers le sujet et du sujet vers l'autre. Car si l'affirmation de mon existence passée et ses modalités phénoménales se peut augmenter dans la re-présentation photographique, c'est par ces mêmes objets photographiques qu'il m'est donné d'attester, face à autrui, la présence passée de mon corps au monde.

L'acte photographique et ses objets engendrent le lieu de *l'avoir-été* et du *s'y-être-trouvé*.

La photographie de vacances est ainsi double attestation : auto-attestation résistant à la disparition mnémonique, attestation à autrui de ma présence en un lieu<sup>128</sup>.

Cette identité qui se compose par la photographie et ses objets est à l'abri sous le toit, protégée de l'action du ruissellement sur ce qui est, ici, le matériau de l'attestation : les images.

#### **IV.10 Indéterminé mémoriel et angoisse : vers un intact de l'*avoir été*.**

La mémoire admet une dynamique de l'oubli. Elle se compose de disparitions et de réapparitions. L'oubli y est le plus souvent partiel ; c'est un oubli qui morcelle les vécus mémoriels, les modèle à l'envi, en faisant des objets dynamiques, qui préservent un lien avec l'objet initial issu de la saisie sensitivo-perceptive mais n'offrent plus l'image fidèle de l'objet initial.

Face à cette disparition, il y a le travail de l'imagination qui assemble, complète, résèque ; il y a aussi l'angoisse de savoir l'objet initial disparu. Ce qui a été demeure en mémoire sous une forme tantôt claire, tantôt indéterminée.

Le propre de la photographie face à l'oubli mnémonique est de proposer un enregistrement pictural acheiropoïétique respectant pour une grande part l'analogie avec la vision humaine. Et la photographie lue comme *epochè* est le lieu

---

<sup>128</sup> Que je me trouve représenté ou non sur la photographie. Dans le cas contraire, c'est la présence de mon corps « derrière » l'appareil qui atteste.  
Sur la question de la photographie de vacances, je renvoie à P. Bourdieu, *La définition sociale de la photographie* in *Un art moyen*. Editions de Minuit. 2014.

de *l'instant*. Elle est le lieu de *l'instant* saisi et figé. *Ce qui a été* se maintient en l'objet photographique.

Ainsi, une réponse de la photographie à l'écoulement des vécus cognitifs et à la disparition sera la mise en présence et la préservation d'un *intact de ce qui a été*.

Ce qu'il y a d'*intact*, c'est la scène en son récit<sup>129</sup>. Les objets apparaissent tels que mes yeux pourraient les voir, bien qu'il y ait conscience d'image en mon esprit. Car l'*intact* photographique est à éclairer de la notion de concordance. Une photographie en noir et blanc diffère assurément de la vision humaine par l'absence de couleur, une photographie possède des dimensions qui ne respectent pas celles de la perception initiale, les couleurs d'un tirage photographique peuvent être différentes de celles retranscrites par l'œil ; demeure que *l'intact* est là, que nous sommes en sa présence et qu'il est déjà objet en lui-même en ce qu'il est le *telos* de l'acte photographique.

Et *l'instant* se maintient ; intact quant à la scène dont il est issu, immuable quant à la corruptibilité de la matière.

Face à l'angoisse de l'indéterminé, de la perte, de l'oubli, l'objet photographique, en ce qu'il est la réal-isation de *l'intact mémoriel*, semble un phare dans le clair-obscur de la nuit mnémonique. Et un phare admet en son architecture une source lumineuse entourée de lentilles de Fresnel, lequel dispositif se voit protégé par un toit qui l'abrite du ruissellement des précipitations. *L'intact* de l'objet photographique est à l'abri sous le toit de la

---

<sup>129</sup> Cf IV.2

photographie comme technique. Et ce lieu de *l'intact* garantit de l'achoppement mémoriel et, partant, de l'angoisse lui étant liée. Le retour possible à l'attestation -par la photographie- du *ça-a-été* oppose une résistance à l'oubli et donc à la mort. La mort comme expérience dans la disparition est –pour celui, vivant, qui en fait l'expérience hors sa chair- plus indétermination que privation. Face à l'indéterminé la raison achoppe et c'est l'angoisse qui se fait jour. La constance de l'objet photographique propose l'expérience inédite d'un passé phénoménal qui n'est pas une mort mais une dimension possédant son archéologie qui met au jour ses objets propres, lesquels attestent et contiennent la synthèse entre passé et présent : les images.

#### **IV.11 Dépasser l'angoisse : de la photographie comme d'un *Heimat* pictural : vers une ontologie psychologique de la photographie.**

Il a été donné au lecteur de s'interroger sur les notions d'*attestation* et d'*intact* comme remèdes à l'angoisse de l'indétermination.

Ce qu'il convient d'observer désormais, c'est la portée affective de la photographie en sa représentation d'objets (*Objekte*) appartenant au répertoire cognitif d'un individu.

La photographie transcende l'angoisse de la disparition, de la double disparition : celle du champ phénoménal, celle –mnémonique- des objets du souvenir.

Pourquoi le terme « Heimat » plutôt que « foyer » par exemple ? Pour ce qu'il rend compte de la caractéristique affective essentielle du foyer tout en se dotant d'une dimension d'appartenance clanique. Il est le lieu de l'intime, du rassemblement de soi avec soi et –éventuellement- avec ses proches.

« Ontologie psychologique » s'entend au sens d'une tension à la création d'images et, partant, d'images photographiques, ancrées dans le sentiment. L'analogie des *voirs* renforce le lien affectif existant entre image-photographie et noème-image formé à partir de la sphère de la saisie perceptivo-imaginative.

Le *Heimat* pictural est un sol qui s'étend à l'instar des polders sur l'eau. Et c'est un sol qui s'étend et que l'on étend à l'infini. D'où le caractère parfois boulimique de la pratique photographique qui s'apparente à celle d'un archivisme compulsif, obnubilé par l'exhaustivité des images.

Ce sol qui s'étend est lieu de l'ancrage, bien qu'il soit dynamique. Et l'ancrage se renforce et se nourrit de l'apport d'instantanés picturaux à mesure que s'écoule le temps et que la masse de ce *qui fut présent* passe dans la sphère mnémonique.

Le propos à suivre pourra sembler digressif, qui rend compte du besoin de connaissance par le *voir*. L'image physique sauve de l'indéterminé.

Ainsi, il a fallu donner image au divin et aux lieux relatés par la théologie spéculative. Il fallait donner un corps à l'indéterminé pour que la pensée cognitivo-

imaginative puisse s'ancrer sous le mode de l'analogie avec l'apparaissant, quand bien même cet apparaissant est image.

Notre pensée articule des images, notre imagination compulse et crée des images. Face à l'indéterminé, nous cherchons à *voir* et, par extension, nous cherchons *un voir*. La photographie serait ainsi projection du *voir* dans un *mode de voir* qui est celui du maintien pictural enregistrational.

Où il est possible de voir, il peut y avoir peur mais il n'y a plus angoisse.

La photographie naît de notre tendance à voir pour attester l'existence dans le phénomène, face à nous et à autrui. Elle répond à un besoin structurel d'images. Et c'est parce que, de prime abord, elle apparaît plus comme un enregistrement que comme une mise en récit picturale, qu'elle fut décriée face aux autres arts picturaux ses aînés (peinture, dessin, gravure,...).

Et c'est bien –ainsi que cela a déjà été exposé– le propre de la photographie : proposer une image du monde *la plus vérace possible*<sup>130</sup> tout en demeurant représentation et, partant, mise en récit face au caractère apparaissant du phénomène.

---

<sup>130</sup> Il est nécessaire de rappeler ici derechef qu'il s'agit de la photographie comme technique de captation photonique et non des modulations nombreuses qui fleurissent encore, rattachées à cette racine commune.



#### IV.12 L'art et le sens : pourquoi existe t'il une photographie abstraite, non-figurative

*« La poésie... cette sorcellerie grâce à laquelle des idées nous sont nécessairement communiquées, de manière certaines, par des mots qui, cependant, ne les expriment pas. »<sup>131</sup>*

*« Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile où plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixerait dans le temps des tableaux inimitables. »<sup>132</sup>*

Le propre d'une certaine photographie qui entend se constituer comme art est de dépasser le caractère d'enregistrement de ses productions. D'où la critique naïve souvent formulée à l'encontre de la photographie et qui cantonne –encore maintenant- les photographes à de simples techniciens reproducteurs du monde, là où le peintre ou le dessinateur attestent leur « vrai » statut d'artistes par l'usage qu'ils font de leurs corps dans les gestes de l'art.

---

<sup>131</sup> Th. De Banville, *Petit traité de la poésie française*. G. Charpentier. Paris. 1881. P.291.

<sup>132</sup> H. Bergson, *Le rire*, PUF. 1996. P.66.

Comprendre la photographie abstraite, c'est comprendre que c'est la lumière qui préside à la photographie et non la simple reproduction mécanique du visible. La photographie est une écriture et son nom (*photo-graphein*) le rappelle. Dès lors, ce n'est plus la reproduction que le photographe abstrait vise, mais l'usage de la lumière par le procédé photographique pour asseoir un discours artistique, un discours par l'image comme le peintre le fait au travers du complexe technico-sémantique qui préside à son travail.

Créer de l'abstrait en photographie, c'est quitter la forme reconnaissable et la porter à une pure possibilité. Les reflets d'un soleil brûlant sur une surface métallique deviennent le lieu d'une lecture de la matière, des formes, de la ligne<sup>133</sup>.

C'est aussi exprimer du sens dans et par-delà l'enregistrement photonique. C'est mettre la réalité en récit en faisant sortir d'elle une image d'elle qui tombe, ou non, sous le coup de la reconnaissance des formes.

Les courbes d'une lumière agitée dans le noir et saisie à l'aide d'une pause longue procurent également l'expérience d'une photographie aux objets abstraits. Ici, c'est l'époché de l'acte photographique qui conduit la phénoménalité à un apparaître qui ne lui est pas familier.

L'art figuratif tendait vers la forme sans qu'elle soit présente de prime abord ; il convenait de la rechercher dans la technique, dans les modalités

---

<sup>133</sup>Cf Annexe 8.

composant le choix de l'artiste. La perspective offrait au tableau une dimension qui lui était étrangère et constituait un pas de plus de la représentation de l'objet réel. La photographie abstraite part de l'objet réel, de son image enregistrée ou saisie sur le mode de l'enregistrement et tente de briser le vecteur de la reconnaissance chez le spectateur. C'est toujours un *quelque chose* qui est photographié, toujours un objet réel dont la forme se donne par esquisses. Ce *quelque chose* est donné sous le mode de l'enregistrement et c'est l'autodisparition de son apparaître (sous le mode d'un objet donné) qui compose la photographie abstraite. Que la reconnaissance ou la non-reconnaissance soit sentiment d'étrangeté devant l'objet photographique ou absence de référentiel correspondant, la photographie abstraite fait du lieu du corps un lieu de l'étrange, de l'étranger, de l'extra-ordinaire. Ces courbes de lumières à la surface du métal<sup>134</sup> ne se lisent ainsi que si le référentiel est donné ou auto-donné. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit de l'enregistrement photographique du jeu de la lumière sur une surface métallique un jour de grand soleil au Moyen-Orient. Mais la photographie, l'objet qui se présente à moi, ne contient pas de référence explicite au référentiel précité (à moins que l'agent spectateur n'ait eu l'expérience d'une telle surface métallique frappée similairement par le soleil). La photographie qui se donne à moi est celle de formes, de textures, de valeurs de luminosités. Dans les formes affichées, je peux y lire un ensemble d'objets tiers, de références qui peuplent ma conscience et mon imagination.

---

<sup>134</sup> Cf annexe 8

La photographie abstraite joue à détruire les codes mêmes se trouvant aux principes de son processus : elle enregistre sans montrer. Elle montre sans définir. Et le réel devient matière là où il était concepts et objets.

#### **IV.13 *Heimat* et photographie. Ma maison est là où l'on se souvient de moi.**

Ainsi qu'il en a été fait mention en IV.11, j'entends lire désormais la photographie comme un lieu du retour, du foyer, de la certitude, du recueillement.

Le *Heimat*, c'est la rencontre de la géographie et de l'affectivité. C'est un lieu qui a un objet (*Gegenstand*) matérialisé en l'objet photographique, et un objet (*Objekt*) qui est le monde en la présentité maintenue à rebours, de ses objets. Le *Heimat* de la photographie est ce lieu vers lequel je reviens nécessairement, attendu que toute photographie est retour ou renvoi vers un passé.

Ce *Heimat*, c'est le lieu où les images se souviennent ; se souviennent du monde en ses objets et de moi en la présence de mon corps et du corps d'autrui. Et j'existe dans la distance du passé par l'attestation que la photographie donne de ma présence<sup>135</sup> dans un *ça-a-été*.

Le corps (*Leib*) qui existe, existe de concert dans l'instant du cliché et dans la continuité de la concaténation photographique (il suffit de se figurer un album

---

<sup>135</sup> Cette présence est tant celle de mon corps qui apparaît sur la photographie que celle de mon corps de photographe qui se rappelle à lui-même dans la saisie à rebours d'un objet photographique.

familial de photographies ou l'enchaînement des photographies d'identité qui morcellent les étapes administratives de ma vie).

Mais il n'est pas seulement question de portraits. Les périodes d'existence qui s'offrent à ma capacité de remémoration sont associées à des images qui les jalonnent comme autant de points de fixation mnémonique.

Et la mémoire joue les photographes, qui offre au souvenir et re-souvenir des instantanés de ce qui fut.

Avoir un *Heimat*, c'est appartenir. Appartenir à un lieu, à un intime. Et c'est l'ambition de mon propos qui transparait ici, lequel s'efforce de bâtir, en filigrane, une lecture de l'appartenance.

Mon foyer est là où j'appartiens, là où il m'est possible de m'ancrer.

Mon foyer est auprès et nourri de ceux qui me reconnaissent, qui réfléchissent à moi-même mon existence et m'en permettent la saisie dans le retour de l'écho. Je suis une surface sur laquelle l'autre vient frapper, imprimer, sa présence et, partant, la mienne (par analogie).

Ce foyer où l'on se souvient de moi, c'est donc à la fois celui de l'autre qui m'atteste à moi-même et –conjointement- celui des images qui m'attestent à moi-même et face à autrui.

L'espace de la photographie dans lequel se décline mon *être-au-monde* est cet espace où me ressaisir.

La mémoire, le flux mnémonique, est disparition ; et penser l'appartenance sous l'éclairage de la photographie, c'est penser une dynamique affectivo-

mnémonique du sujet comme une tension vers le *Heimat* de la photographie, constitué en secours face à l'achoppement de l'esprit confronté à la perte.

Se souvenir, se re-mémorer, c'est faire que le réel se saisit de nouveau dans son immédiateté, dans la suspension de son immédiateté. Dans ce foyer qui se dessine, je viens « piocher » des images, des objets, des ancrs mémorielles, des gnomons dessinant des lignes mémorielles, à partir desquels dessiner et redessiner continuellement l'image que j'ai du réel, le terreau mental qui nourrit l'expérience que j'ai de la réalité, de la sphère phénoménale, celle de mon corps propre (*Ich-Leib*), celle de l'immanence du corps matière (*Körper*).

Il y a recueillement épistémique dans ce qui se maintient.

## Conclusion

Interroger la photographie et l'acte photographique sous l'éclairage de l'époque<sup>136</sup> conduit à convoquer ainsi que j'en ai établi le propos- les notions d'existence, d'ancrage épistémique, d'habitation. Car, si photographier c'est dessiner un monde hors celui de mon corps immédiat, c'est aussi porter l'ancrage possible de mon corps en des terres étrangères à lui. Photographier, c'est ainsi habiter un lieu situé hors l'attitude naturelle ; un lieu de la présence maintenue d'un passé disparu pour la mémoire ; un lieu de la présence à l'immédiat de ma perception sensitive d'objets à distance de moi ; le lieu d'une géographie à distance de moi. Porter l'analyse sur la photographie, c'est ainsi repenser l'habitation, repenser l'être-au-monde de mon sujet et de son corps en la possibilité de ses extensions. Par-delà la présence en chose, il y a la présence en image ; la présence en cette image photographique et en l'extension de la chair.

Le domaine de l'extension possible par le photographe est celui que je désigne sous le terme de *Heimat*<sup>137</sup>. Car s'ancrer, c'est avoir un foyer, un sol affectif de référence qui est celui de l'idiosyncrasie affectivo-imaginative<sup>138</sup>. Face aux objets qui passent, la pensée s'ancre et repense constamment ses propres capacités d'extension et la géographie possible du corps-propre (*Ich-Leib*), lequel

---

<sup>136</sup> Au sens élargi. Cf I.2.

<sup>137</sup> Ou « *Heimat* épistémique » dans un souci de clarté.

<sup>138</sup> « *L'obus n'a pas de chez soi. Il est pressé quand même* ». H. Michaux, *Epreuves, exorcismes in L'espace du dedans*. Nrf Gallimard. 2004. P.278.

Seul le sujet a la conscience de se maintenir, de s'ancrer affectivement. L'existence des objets est passage, présence dynamique pour le sujet qui en fait l'expérience.

convoque l'expérience de la limite et de l'extension d'un *soi-étendue* au sein du *monde-étendue*<sup>139</sup>.

Par la photographie, mon corps de chair rejoint mon corps-image. Les deux s'entrepénètrent et l'auto-perception est tant expérience immédiate du *soi* au monde qu'auto-saisie dans l'image photographique de moi et du monde sur le mode de l'enregistrement photonique.

Il a par ailleurs été donné de comprendre que la photographie appartient à l'ineffable de l'écoulement naturel des vécus, à ce qui, d'un lieu, devient disparition. La photographie est ce qui réactive la possibilité d'une apparition du disparu. Le disparu, par-delà la mémoire, c'est moi-même en tant que je disparaîs à moi-même à mesure de l'écoulement de l'existence. Photographier serait aussi *apprendre à se perdre* dans la résistance à la disparition.

La photographie est l'image d'un monde qui enregistre et il appartient au photographe comme au philosophe –dans la perspective d'une ontologie de l'image- de dépasser la considération de l'image photographique comme arrêt pour penser cette dernière comme le lieu de l'interstice, comme la possibilité d'une imagination épistémique dirigée vers la conscience de soi dans la conscience d'image.

---

<sup>139</sup> Comme dimension spatio-temporelle.



L'expérience de la photographie amincit la frontière entre perception immédiate et représentation immédiate. Les objets (*Gegenstände*) photographiques et les objets (*Objekte*) de la photographie tendent à se confondre avec les noèmes picturaux qui peuplent ma conscience et mon imagination.

Et sur ce terrain, la photographie rejoint le poème : elle déploie. Déployer, c'est explorer et peupler à mesure l'interstice entre images du monde et images intérieures de l'intime<sup>140</sup>. Déployer, c'est provoquer l'extension du *logos* vers le sens en filigrane ; c'est –dans la photographie- étendre l'image vers l'idiome intérieur qui réinvente constamment, au cœur même du sujet, les modulations de l'habitation par le corps-propre (*Ich-Leib*) au sein d'un monde dont les limites, les repères, la présence, semblent être avant tout images ; images produites par l'œil, artéfacts maintenus, objets mentaux dont la structure est celle d'un instant –ou même d'un instantané- de la pensée.

L'*époque* photographique, c'est penser le déploiement dans la suspension, c'est penser l'extension dans la scansion. C'est repenser, enfin, le phénomène, l'auto-phénomène, la perception même, avec l'interstice de la focalisation photographique comme point d'entrée.

Si le propos du présent mémoire n'a nullement été de proposer l'architecture d'une théorie propre de la connaissance, il eu l'ambition de

---

<sup>140</sup> L'intime est à comprendre ici comme le lieu de l'auto-affectivité, de la réflexion, de l'imagination, de la conscience de soi comme lieu intellectif et corps-propre.

soumettre au lecteur une relecture d'un outil tant philosophique que photographique : le regard.

Photographie et philosophie ont cela en commun qu'elles s'emploient à déciller. Et cette relibération permanente du *voir* participe de leurs potentiels tant heuristiques qu'herméneutiques.

Repenser le *voir* dans la suspension qui déploie n'est pas se placer hors du monde. Bien au contraire, c'est plonger, risquer l'approfondissement, sur le lieu même de la rupture avec l'écoulement. Penser ainsi à la limite, c'est s'offrir de déceler l'interstice où provoquer l'immixtion en la géode qu'est l'ancrage épistémique au monde.

La photographie, acte et image, comme interstice et point de circulation.

## Bibliographie

### Ouvrages cités. Hors annexes

- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. José Corti. 1990.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire*. Les cahiers du cinéma Gallimard Seuil. 2016.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le public moderne et la photographie*. 1859. in *Études photographiques*. Edition mise en ligne le 6 mai 1999. Consultable à l'adresse suivante :  
<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>
- BENJAMIN, Walter, *Sur la photographie*. Editions Photosynthèses. 2012.
- BENOIST, Jocelyn, *L'adresse du réel*. Vrin. 2017.
- BERGSON, Henry, *Les deux sources de la morale et de la religion*. PUF. 2003.
- BERGSON, Henry, *Le rire*, PUF. 1996.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*. Nrf Gallimard. 1980.
- Sous la direction de BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen*. Editions de minuit. 2014.
- CENDRARS, Blaise, *Construction in Du monde entier au cœur du monde*. Nrf Gallimard. 2014.
- CIORAN, *Précis de décomposition in Œuvres complètes*, La Pléiade. 2011.
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*. Editions de Minuit.
- DE BANVILLE, Théodore, *Petit traité de la poésie française*. G. Charpentier. Paris. 1881.
- DE MUSSET, Alfred, *La nuit de décembre in Poésies complètes*. La Pléiade. 1933.
- GABRIEL, Markus, *Pourquoi le monde n'existe pas*. Trad. G. Sturm. Le Livre de Poche. 2015.
- GASQUET, Joachim, *Cézanne*. Grenoble Cynara. 1988.
- HAYAT, Michael, *Arts assistés par machine et art contemporain : vers une nouvelle philosophie de l'art ?* L'Harmattan. 2002.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*. Max Niemeyer. 11. Auflage.
- HEIDEGGER, Martin, *Etre et temps*. Trad. R. Boehms et A. de Waelhens. Gallimard. 1964.
- HUSSERL, Edmund, *Phantasie und Bildbewusstsein*. Felix Meiner Verlag. 2006.
- HUSSERL, Edmund, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*. Trad. R. Kassis et JF Pestureau. Jérôme Million. 2002.
- HUSSERL, Edmund, *Die Idee der Phänomenologie*. Felix Meiner Verlag. 1986.
- HUSSERL, Edmund, *Husserl Inhaltübersicht in Cartesianische Meditationen in Husserliana Band 1*. Springer. 1991.

- HUSSERL, Edmund, *L'idée de la phénoménologie*. Trad. A. Lowit. PUF. 2000.
- HUSSERL, Edmund, *Chose et espace. Leçons de 1907*. PUF. 1989.
- HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Trad. H. Dussort. PUF. 2015.
- HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*. Trad. P. Ricoeur. Tel Gallimard. 1985.
- HUSSERL, Edmund, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*. Trad. E. Escoubas. PUF. 2016.
- HUSSERL, Edmund, *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893–1912) in Husserliana Band 38*. Springer. 2004.
- LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*. Ed. établie par B. Timmermans. L'interrogation philosophique. PUF. 1998.
- LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole*. Albin Michel. 1995.
- LHERMITTE, Jean, *L'image de notre corps*. Editions de la nouvelle revue critique. 1939.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*. Gallimard Folio essais. 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*
- MICHAUX, Henry, *Epreuves, exorcismes in L'espace du dedans*. Nrf Gallimard. 2004
- MICHON, Pierre, *Corps du roi*. Verdier. 2002.
- PATOČKA, Jan, *Le monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*. Kluwer. 1988.
- ROCHE, Denis, *La disparition des lucioles*. Seuil/Fiction & Cie. 2016
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*. Trad. Ph. Blanchard. Christian Bourgois éditeur. 2008.
- VALÉRY, Paul, *L'idée fixe in Oeuvres*. T.2. La pléiade. 2000.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Logisch-philosophische Abhandlung*. 2.12. Kegan Paul. Londres. 1922.

Ouvrages pertinents, consultés mais non cités.

- ADAMS, Robert, *Essais sur le beau en photographie*. Trad. C. Naggar. Fanlac. 2007.
- BAZIN, André, *Ontologie de l'image photographique in Qu'est-ce que le cinéma*. Les éditions du Cerf. 2011. P. 9-17.
- BENOVSKY, Jiri, *Qu'est-ce qu'une photographie*, Vrin. Chemins philosophiques. 2010.
- FLÜSSER, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*. Trad. J. Mouchard. Circé. 2004
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*. Gallimard. 1966. Chap. 1 *Les suivantes*.
- FOUCAULT, Michel, Introduction à *Le rêve et l'existence* de L. Binswanger ». In *Dis et écrits*. T.1. Gallimard. 1994.
- GOODMAN, Nelson, *L'art en théorie et en action*. Trad. J.P. Cometti et R. Pouivet. Folio essais. Gallimard. 2013.

- HENRY, Michel, *L'incarnation*. Seuil. 2000. Notamment les parag. 30 et 31. P. 222-236.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'entrelacs – le chiasme* in *Le visible et l'invisible*. Tel Gallimard. 2016.
- VAN LIER, Henry, *Philosophie de la photographie* in *Les cahiers de la photographie*. 1983. Pour une approche plus sémiotique de la photographie.

## Annexes

Annexe 1



J.H. Lartigues

*Grand-prix de l'Automobile Club de France. Course à Dieppe.  
1912.*

## Annexe 2



M. Wesely

*5.2.2003 – 28.4.2005 Kanadische Botschaft am Leipziger Platz*



**Annexe 3**



K. Brindley

*Sans titre*

2014

Annexe 4

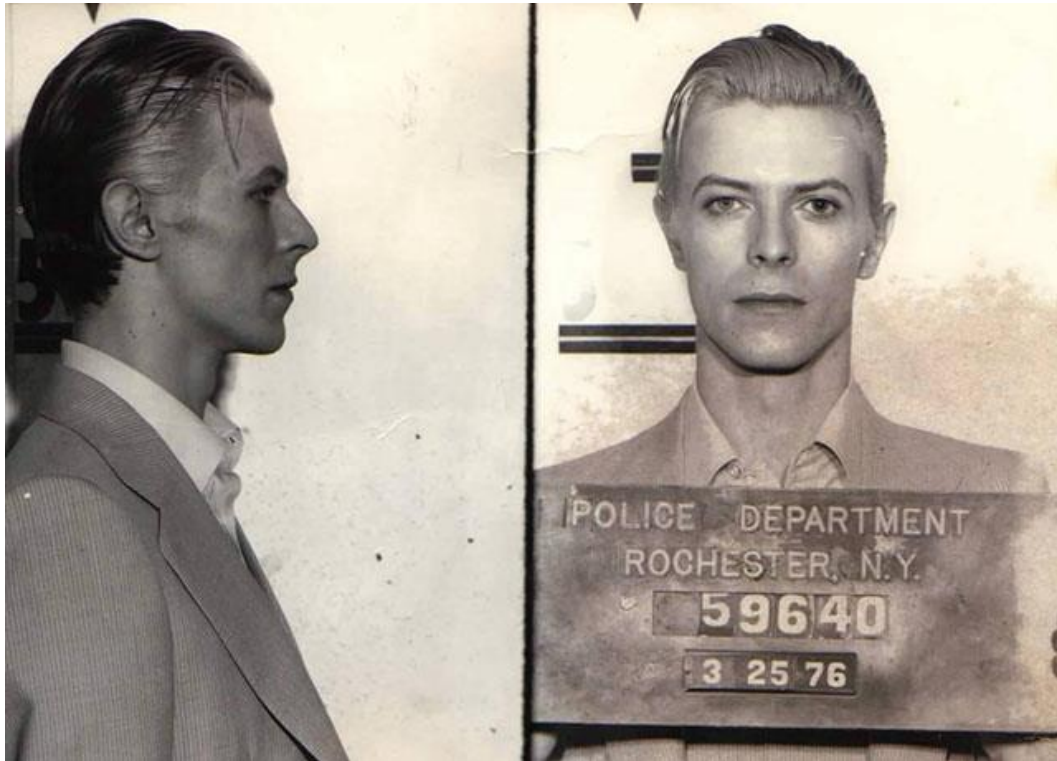


L. Özkök

*Samuel Beckett*

1961

Annexe 5



Service de police de Rochester N.Y.

« Mugshot » de David Bowie

1976

## Annexe 6



H. Baraduc

*Enfant regardant un faisan mort.*

1896.

## Annexe 7



H. Baraduc

*L'âme de Nadine*

1907

La présente photographie fut prise par le Dr Baraduc vingt minutes après le décès de son épouse afin de capter la « présence » extracorporelle de l'âme de la défunte.

**Annexe 8**



*Sans titre*

*2016*

Photographie de l'auteur

## Annexe 9

### Du cadre en photographie

*Lecture phénoménologique de l'ouverture et de la fermeture dans l'espace photographique.*

#### Introduction

Traiter de la photographie, que ce soit comme objet, acte ou pratique, c'est convoquer immédiatement la notion de *cadre*. La composition photographique admet en effet un espace borné composé tout à tour du champ visuel humain, des organes de visée de l'appareil photo ou encore des limites de la feuille de papier photographique. C'est ce cadre –limite qui à la fois ferme et ouvre l'espace du photographe et de la photographie- qu'il me semble fécond d'interroger dans une réflexion sur l'espace et les espaces et plus particulièrement sur l'espace considéré dans la contrainte d'une saisie picturale bornée.

Ainsi, comment comprendre le cadre photographique sous l'éclairage du couple ouverture-fermeture ? le cadre est-il seulement ce qui clôt l'espace ? C'est tout d'abord l'espace du photographe, le cadre analysé comme présence d'un corps qui enserme, présence de la main qui délimite, de l'espace personnel du corps-propre (*Ich-Leib*) sur lequel se focalisera mon propos. Dans un second temps, je m'intéresserai au cadre sous sa double acception limite : ce qui clôt et

ce qui dirige. En dernier lieu, la réflexion me portera à proposer une lecture de la dilatation.

Les enjeux de ce propos seront notamment esthétiques (comment penser le cadre dans la pratique photographique ?), épistémiques (en quoi le cadre photographique propose t'il une lecture de l'espace et participe t'il d'une *prise cognitive* sur le monde ?), ontologiques, (comment penser l'espace et un espace par delà ses limites ?).

## **I Le cadre : mon corps qui enserre, présence de la main (préhension), de l'espace personnel**

Lorsque je photographie, que je cadre, c'est mon corps que je projette. Il occupe ainsi l'espace entre mon corps<sup>141</sup> et l'horizon.

La conception de mon œil fait que je dispose d'un champ de vision net équivalent à une focale comprise entre 40 et 50 mm environ. Ainsi, il y a déjà cadre ou plutôt cadrage dans ma vision naturelle, dans la perception visuelle que mon corps me donne d'avoir du monde.

Le cadre photographique admet une limite ; est limite. De même que mon corps de chair circonscrit l'espace de ma perception, qu'il me donne l'expérience d'une géographie de lui-même et de son environnement le pronom possessif

---

<sup>141</sup> Mon corps qui, ici, « va jusqu'aux étoiles ».

H.Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*. PUF. P.274.



indique qu'il n'y a perception sensitive possible d'un environnement qu'en ce qu'elle est perception que mon corps a de ce qui l'entoure.

Et là où mon regard se porte il y a, dans le même temps, exclusion. Il y a un *dedans* du cadre et un *hors-cadre*.

Ainsi le cadre photographique est-il une limite dans une limite. Limite réductrice dans le cas d'un cadre plus resserré que celui de la vision naturelle, limite augmentative dans celui d'un *grand-angle* embrassant un champ visuel plus large que celui de notre corps.

La main, c'est l'espace de préhension, l'espace tant d'ouverture que de fermeture. Ce qui enserre autant qu'il ouvre et désenclave.

La main, c'est *l'espace personnel de préhension*, à la fois sur mon corps et à distance de lui. Ma main est un *aller-vers les objets* que mon corps appréhende à distance de lui-même en même temps qu'intimement lié à lui dans sa chair, sa corporéité (*Körperlichkeit*) même.

Le cadre photographique ne serait-il pas cette main étendue par l'œil qui vient apposer un *espace qui se referme* sur ce qui se donne à voir. En effet, lorsque la photographie « tient » un objet, elle ne « le lâche plus », elle le maintient sous le mode de saisie propre à la dépicition photographique. Et le vocabulaire photographique et plus précisément celui de la technique de prise de vue usent d'expressions faisant intervenir l'idée de *saisie*. « Saisir l'instant décisif », « saisir l'action », « saisir le regard », « prendre une photographie », « se faire prendre en photo ». C'est que le cadre destiné à devenir espace intégral de l'image est avant tout l'extension –au travers de la machine- du corps du photographe poursuivant

son ancrage intramondain et sa *prise sur le monde* dans le maintien photographique de la réal-ité arrachée à la disparition représentationnelle.

Le cadre est ainsi à la fois l'espace immense que mon corps restreint et l'espace de mon corps qui s'étire, s'étend dans un champ des possibles élargi de la saisie visuelle et partant, du *voir*.

Il s'agit en effet bien de *voir* ici et non uniquement d'user d'une simple perception, d'une simple saisie par la vue. *Voir* c'est marquer la saisie visuelle de l'être en son ipséité. Et la dérivée du voir qu'est la fixation photographique des images est éminemment un acte de la subjectivité. Ce que mon corps propre (*Ich-Leib*), ma chair, met dans le cadre, ce réel qui à la fois se compose et que je compose, renvoi à des notions intimes d'habitation de l'espace, de *sensibilité géométrique*<sup>142</sup>, ou plus simplement, de relation au monde comme dehors. Les objets à distances deviennent outils de la représentation, de l'expression photographique. Dans l'effort de focalisation de l'acte photographique, ils passent de *Vorhandene* à *Zuhandenene* pour user du vocabulaire heideggérien. De *présence potentielle* dans le champ de l'attention, ils deviennent *présence efficiente* dans la visée, puis la préhension (de l'œil), puis finalement la captation via la machine.

Cet œil qui saisit, c'est le point de sortie du corps tout entier plongé dans l'acte photographique. A l'instar du peintre de Merleau-Ponty<sup>143</sup>, le photographe n'est pas à distance de ce qu'il dépeint ; son corps est au centre, participe de la

---

<sup>142</sup> L'œil ou plutôt le regard est nourri d'une éducation perpétuelle. La notion de *sensibilité géométrique* convoque l'idée de juste proportion à laquelle participent des formalisations comme le nombre d'or et, en lien directe, le rapport 2/3-1/3, les règles de perspective, notamment dans la représentation des volumes.

<sup>143</sup> M. Merleau-Ponty, *l'œil et l'esprit*. Folio Essais. Gallimard. 2013. P.69

chair de ce qu'il entend représenter par le biais de l'enregistrement photographique. Et c'est d'autant plus parce qu'il y a enregistrement, que la saisie picturale de la photographie s'effectue, à l'instar de l'œil via la saisie photonique, que mon corps de chair est convoqué.

Le cadre marque la présence même du corps en sa délimitation, en ce qu'il est un lieu qui délimite. Et la machine est rencontre plus que sortie hors-le-corps. Le geste de saisie se maintient dans l'analogie du regard. L'espace de saisie se maintient dans l'analogie de la limite.

Ce cadre photographique est aussi l'espace de la norme, de la contrainte même, serait-il possible de dire. Il en va à la fois de mon corps qui s'étend que d'un corps se substituant pour partie à mon corps. Il y a dans le cadre photographique, la rigidité d'un *donner à voir*.

Ce qui apparaît ici, c'est une certaine obligation à voir, non par résection du dehors mais par focalisation obligée. Le langage photographique peut ainsi être lu comme ce qui oblige à voir sous certaines modalités<sup>144</sup>. Le contre-argument direct est que la vue *naturelle*, celle des yeux de chair, est déjà un *voir sous certaines modalités* et que la résection ou la focalisation n'est pas l'apanage du recours à la machine. Le cadre photographique est l'espace d'un corps qui se réapprend, l'espace du corps mu par la géométrie de l'œil prothétique<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> « Un idiome se définit moins par ce qu'il empêche de dire que par ce qu'il oblige à dire ». R. Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France du 7 janvier 1977*.

<sup>145</sup> Il semble utile de préciser que le cadre peut prendre diverses formes géométriques : carré, rectangulaire, sphérique, demi-sphérique. Il s'agit donc bien de réfléchir aux idées conjointes d'espace géométrique et d'espace visuel et de courber la ligne rigide qui vient à l'esprit lorsqu'il est question de cadre photographique.

## II Le cadre : considérations sur l'espace et la limite

Le cadre photographique -celui de la prise de vue, celui de l'entourage d'un tirage sur support- est limite. Il est ce au-delà de quoi rien ne peut *être vu*, rien ne peut *être saisi*. Il est l'espace de la focalisation, l'espace du possible de la fixation photographique et du maintien pictural d'un pan de la réalité sous le mode de l'enregistrement (photonique).

Or il convient, sous l'éclairage d'une lecture géométrique, de distinguer plusieurs cadres au sein du visible de l'objet photographique. Les limites du dépeint offrent le premier cadre d'un objet photographique. La profondeur de champ et les zones de netteté et de flou le second. Dans la profondeur de champ apparaît la profondeur disparue lors du passage à la dépeintion en deux dimensions. Car les zones de netteté et de flou –si elles méritent assurément d'être lues comme des marqueurs de focalisations et de participations en filigrane- peuvent de manière féconde être considérées sous l'angle de l'empilement. Il s'agit ici d'un empilement de distances. Et l'appareil photographique permet de fortement marquer ce qui se tient à portée de notre corps et ce qui- bien que présent- se maintient dans la distance de l'indétermination et de la donation par esquisses.

L'espace du cadre comme lieu de la limite est aussi celui de la normalisation du regard face à l'image et ses proportions. Il y a une norme *norme du voir*, laquelle résulte de ce que le *voir* pictural est tant saisie visuelle en laquelle niche la *conscience d'image* que reconnaissance d'objet au travers d'un réseau de

normes. Parmi celles-ci, je citerais la notion géométrique de perspective et celle, mathématico-géométrique, de nombre d'or. Ce dernier participe –dans le domaine de la représentation picturale- d'une recherche de la juste proportion, de valeurs géométriques harmonieuses.

Et le cadre photographique intègre cette dimension dans la composition picturale qui est celle du photographe, à l'intérieur du cadre. La photographie dans sa composition est toute entière normes et dépassement des normes ; et ce serait un truisme que d'en rester là et de ne pas mettre en lumière que ce qui se joue ici est autant affaire de conventions que d'éducation et même de protéiformité étendue du regard, du *voir*.

C'est ici un regard plastique qui se trouve convoqué. Un regard tant photographique qu'issu de l'attitude naturelle ; un regard de la norme mais un regard toujours éminemment normatif.

En d'autres termes, le cadre photographique participe d'une augmentation cognitive de la vue.

Le regard photographique crée de l'interstice, ouvre de nouveaux espaces du *voir* pour l'individu face aux phénomènes.

Il y a dans le cadre-limite de l'espace dans lequel *se dit* la photographie et, dans le cadre de l'espace de la netteté qui focalise, le gnomon de ce que la photographie (et partant, le photographe) veut faire non plus saisir mais *voir*, porter à l'intersubjectivité et au sens. Le cadre entendu sous cette double acception, c'est l'effort pour faire de la géométrie un véhicule ; c'est porter un espace (celui du photographe) dans un espace (celui de l'agent récepteur,

spectateur). Le cadre, c'est délimiter par quatre angles droits, par une échelle de profondeur, ce qui sera montré, dépeint et dans le même temps *mis en récit* dans la photographie. Cette double compréhension géométrique participe du caractère plus inchoatif que terminatif du cadre photographique : il est la genèse d'un lieu propre à l'image et à son récit, le point de départ d'une lecture *de* la focalisation et *par* la focalisation. Car une photographie se lit comme une photographie, comme objet (*Gegenstand*) de la focalisation, comme un support sur lequel est représenté ce « *ça a été* »<sup>146</sup> maintenu sous une forme étrangère bien que *la plus véridique possible*. Et derechef, elle offre une lecture issue de sa focalisation même vis-à-vis du réel qu'elle enregistre autant qu'elle représente<sup>147</sup>

La ligne revêt une importance capitale en photographie et dans un effort de lecture philosophique de la photographie.

Lignes du cadre et lignes-limites donc, lignes de partage entre dedans et dehors, entre dépeint et tu, ou encore entre *espace positif* et *espace négatif* du choix.

Lignes de fuite aussi, autant d'ombres du gnomon dessinant une géographie de la lecture picturale. Autant de lignes qui marque l'ancrage intramondain du dépeint ou l'effort, au contraire, de dés-ancrage, de rupture avec

---

<sup>146</sup> R. Barthes, *La chambre claire*. Cahiers du cinéma Gallimard Seuil. 2016. Chapitre 32.

<sup>147</sup> Il n'est ici pas lieu de réfléchir à la ligne de rupture entre enregistrement et représentation sur laquelle évolue la photographie. Afin de clarifier mon propos, il convient toutefois de souligner que j'use du terme « enregistrement » afin de rendre compte du mode de saisie par lequel la photographie crée des images : la saisie de photons sur une surface sensible. Les modalités d'enregistrement partageant un tronc commun mais acceptant diverses modulations, tant concernant la nature de cette surface que le traitement fait des informations enregistrées sur celui-ci, il convient dans le même temps de parler de représentation et même de re-présentation si l'on entend rendre compte –par la langue- du maintien sans cesse renouvelé- pour la perception- d'un objet immuable.

le référentiel qu'est notre corps et d'effort à défaire le référentiel du sensible sans pour autant le perdre tout à fait. Sortir de l'espace de notre corps sans pour autant briser la possibilité de compréhension intersubjective. En dernier lieu, ce sont les lignes-limites qui assurent le lien avec le monde sensible : par-delà son cadre, la photographie disparaît et c'est le monde de la réalité (*Realität*) qui débute ou reprend ses droits. Entre les deux, il y a le couple ligne-angle qui scelle l'espace-propre de l'objet photographique ou du dispositif photographique. D'aucuns photographes ne s'y sont pas trompés qui photographient « avec les deux yeux », ayant un œil « dans le viseur » et l'autre en prise avec le flux naturel du monde.

Le cadre photographique, c'est aussi celui qui déborde l'appareil ou plutôt l'étend : celui de l'encadrement d'une photographie. En ce dernier se retrouve ce qui, à la fois ferme et ouvre, en focalisant. L'image de la photographie déborde à chaque instant. Elle laisse bien sentir que ses limites ne sont que de convention. Celui qui *voit* une photographie sent bien que le réel continue, a continué, par-delà le cadre, tout comme son réel à lui continue lorsqu'il déplace son regard. Le cadre est là comme un garde-fou qui contient le *voir* dans les limites de la focalisation. C'est *ici* qu'il faut *voir* et non *là*. Et parfois, *ici* et *là* se confondent, comme dans l'emploi de la caisse américaine<sup>148</sup> qui intègre un espace de flottement, une ouverture qui n'est déjà plus l'image et qui pourtant est encore du dedans, appartenant au cadre qui la ceint.

---

<sup>148</sup> La caisse américaine est un système d'encadrement ayant pour principe de monter une œuvre au milieu d'un cadre plus large. L'espace entre les arêtes du cadre et l'œuvre font ressortir cette dernière qui se trouve comme flottant dans le vide.

### III Le cadre : Pour une lecture de la dilatation.

Cette lecture –que je me propose de réaliser désormais- du cadre comme le lieu de la dilatation convoque le corps dont il fut question dans le premier mouvement de ce travail. Il semble y avoir dans la figure de l'appareil photographique et plus généralement dans l'acte photographique, invagination de mon corps-limite vers un horizon. Et photographe apparaît alors comme un jeu perpétuel entre mon corps qui est *ici* et mon corps photographiant qui est *là*, où il y a visée, où la vision a établi ses limites par le cadre de la technique photographique. Mon corps s'étend, occupe l'espace jusqu'à l'horizon de ce que le cadre embrasse, dilatant ainsi continuellement son espace à mesure que se modifie l'étendue visée. Ce propos apparaît clairement lors d'une expérience empirique désormais courante. L'usage d'un zoom -permettant donc l'usage d'une plage de focales données- couplé à un appareil de type *reflex*, illustre cette dilatation de mon corps qui va jusqu'à ce qu'il vise au travers de l'appareil et des lentilles de l'objectif. L'espace du monde, que mon regard saisit, suit le cadre que je resserre ou au contraire étends à l'envie.

Mais il serait par trop restrictif et même délétère pour une réflexion honnête sur la notion de cadre photographique de considérer le cadre uniquement comme une composante géographique de la photographie. Et c'est vers un cadre entendu comme espace existentiel qu'il faut désormais que le propos se porte. Car, si l'espace du photographe subit sans cesse des variations de la focalisation, des



changements d'espaces, de mondes géographiques, s'il est le lieu de la dilatation perpétuelle de l'espace, de sa torsion sur lui-même en des phases de contraction et d'extension, cet espace est éminemment le lieu d'une rupture paradigmatique : l'espace de la photographie et de ses réalisations, c'est ce qui résiste à la disparition.

« Le noème de la photographie est {un} : *ça-a-été*. »<sup>149</sup> nous dit R. Barthes. Ce que présente l'image photographie, son objet (*Objekt*), est en effet la dépicition d'un passé maintenu sous la modalité bidimensionnelle de la photographie qui se tient devant mes yeux. Et c'est justement ce maintien de l'expérience immédiate de la vision sous le mode d'un donné à distance via l'objet photographique qui fait de l'espace du cadre un espace que l'on ne peut analyser seulement à distance, comme une donnée neutre, une information de plus à apporter à notre expérience sensitive immédiate, présente.

Il y a, dans la *vision* d'une photographie, l'expérience de la *réentionnalité* présente dans la perception courante, naturelle<sup>150</sup>. Se maintient encore à la claire conscience le *tout-juste-passé*. Et la photographie offre cette expérience du maintien et de la résistance à la disparition. La photographie est le présent d'un passé toujours présent, l'expérience continue de ce qui s'est trouvé arraché à la disparition et se maintient indifféremment dans une présentité qui est à la fois celle de l'objet (*Gegenstand*) photographique et celle de l'objet (*Objekt*) visé.

---

<sup>149</sup> R. Barthes, *La chambre claire*. Cahiers du cinéma Gallimard Seuil. 2016. P.167.

<sup>150</sup> Concernant le concept de réentionnalité, je me réfère aux lignes admirables de Husserl dans *Phénoménologie pour une conscience intime du temps*.

Le cadre photographique réalise la synthèse entre la modification géographique de l'espace et sa modification existentielle. Ce n'est pas le même mode d'existence que j'expérimente par le truchement de la photographie ; mais c'est toutefois bien un mode d'existence qui se donne à moi. Il m'est donné d'apercevoir des objets tombant sous un concept connu de moi, des objets en lesquels je reconnais ceux présents à moi dans l'expérience immédiate de mon corps au monde. Il m'est donné de m'apercevoir (dans le cas d'un autoportrait) mais à distance, sous le mode à la fois du *ce que j'ai été*, du *ce que l'acte photographique a saisi de moi* et de la saisie à rebours d'un *moi qui se regarde*. Apparaît la dilatation de l'espace de mon existence dans la rupture avec la disparition (sensitive et mémorielle). *Mon corps va* -dans l'expérience de l'image- *jusqu'à ce qu'il a été* serait-il possible de dire pour reprendre la dynamique de la formule de bergsonienne. *Mutatis mutandis*, ce corps de chair qui est le mien (*Ich-Leib*) étend son espace jusqu'à l'expérience, à rebours, de l'image de ce qu'il fut, de ce que son monde (*Umwelt*) fut.

La projection n'est pas passivité, l'image saisie n'est pas uniquement un *aller-vers* vis-à-vis de laquelle ma participation ne serait actée que sous le mode de saisie visuelle. C'est bien sous le mode du *voir* qu'est faite l'expérience de la photographie. Et c'est mon corps étendu, ma chair, qui est participation à la *chair du monde*<sup>151</sup> qui se dilate –conjointement à là *chair du monde- vers* et *dans* l'objet (à la fois *Gegenstand* et *Objekt*) de la photographie. Il y a *participation* de mon

---

<sup>151</sup> Le monde comme entrelacs de géographies et d'objets avec lesquels mon corps propre (*Leib*) est en relation tant dans la distance que dans l'analogie.

corps à l'expérience photographique. Non de mon corps uniquement présence sous le mode de l'ancrage intramondain mais bien mon corps entendu comme *lieu* (topos), comme espace de l'expérience tant immédiate que passée. Plus simplement : c'est mon corps comme *histoire*, lieu de l'enregistrement, du témoignage du flux de spatio-temporel de la présence au monde. C'est ainsi un corps qui se raconte à lui-même, qui re-raconte le monde à lui-même dans l'expérience de créations dont la forte composante *acheiropoiétique* (non faite de main d'homme) participe de la nature enregistrementnelle et, partant, d'une certaine *véracité-la-plus-haute-possible* du dépeint.

Ainsi, mon corps immense, conjointement à mon corps réduit, s'expérimente dans l'aller-retour sempiternel de la photographie.

Ce que la photographie donne à voir, ce sont des mondes, des mondes qui furent le monde, le présent, tel qu'il se donne à moi dans l'immédiat de la perception sensitive.

En outre, entre distorsion due à l'usage d'un objectif grand angle et *effet tunnel* d'un téléobjectif, l'agent percevant assiste à la distorsion de la limite, de l'expérience de l'espace. L'expérience de l'anamorphose n'est jamais loin, qui fait vaciller le référentiel de l'œil et sa perception (*Wahrnehmung*) de l'expression phénoménale du réel qu'il juge *vrai-semblable*<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> Sur l'idée d'une perception fautive et le jeu de mot qui s'ensuit en allemand, voir l'usage de Husserl du concept de "Falsch-Nehmung", par exemple : « ...der naive „Glaube“ an das Sein des Erscheinen- den wird aufgegeben, Wahrnehmung geht über in Falschnehmung ». E. Husserl, *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893–1912)* in *Husserliana Band 38*. Springer. 2004. P129.

S'il y a autant dilatation, c'est parce qu'il y a enregistrement. Un tableau n'est pas sur le mode de l'enregistrement. C'est parce qu'il y a présentation et, dans cette présentation, présentification, qu'il y a dilatation d'un espace vers un autre, vers un autre ; de l'espace de mon corps (*Ich-Leib*) vers l'espace de la photographie (acte et objets), vers l'espace du témoignage ou de la reconnaissance intersubjective des objets. C'est ici le cadre comme existentiel qui est convoqué derechef. Le cadre comme existentiel et non plus comme limite ou référentiel physiques prend ici son sens le plus fin : celui d'un espace de dilatation dynamique au sein duquel s'articulent immuabilité du dépeint (des objets (*Objekte*) de la photographie), dynamique de la saisie perceptive de l'agent récepteur, corps-propre (*Ich-Leib*) du photographe (chair participant de la fixation picturale sous le mode de l'enregistrement).

## **Conclusion**

Penser le cadre en photographie, c'est penser et manipuler l'interstice dans lequel se nichent les opposés *dedans-dehors*. C'est penser, aussi, le remplissement et l'épuisement de l'espace, son enrichissement et appauvrissement successif, tant quantitativement (quantité d'informations distinctes) que qualitativement (détails, précision de la focalisation, affermissement ou dissipation des contours). Ces considérations nourrissent l'analyse entreprise sur la notion d'espace et particulièrement d'espace

prothétique avec, en filigrane, celle d'espace interstitiel. Ce qui apparaît, fait jour, c'est un espace de la distance, non plus géographique mais existentiel. C'est une distance pensée non plus comme extension de l'espace du corps mais comme extension de l'espace du sujet tout entier. Et l'ancrage se lit non plus dans le sol sous ses pieds mais dans la distance sans cesse répétée de soi à soi et au monde, dans la dilatation permanente des distances qui composent tant l'espace noétique que physique.

« *Penser se fait dans l'interstice, dans la disjonction entre voir et parler.* »<sup>153</sup>

Le *parler* de la photographie, c'est sa mise en récit dont il a été fait mention, l'acte d'un *voir* qui se dit. Le cadre comme interstice, comme espace de dilatation et de propagation ; l'espace qui convoque, au lieu d'achoppement du mot, l'émergence des images.

Le cadre ou l'indécision de l'espace intime face à la limite. Le corps et l'enchevêtrement du corps sur lui-même jouant à se faire disparaître, réapparaître, transparaître. Le réel n'aura jamais été aussi ouvert qu'entre les angles du cadre qui fait de la focalisation l'immixtion du dehors à la conscience.

---

<sup>153</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*. Editions de Minuit. 2016. P.93.

## Annexe 10

### Grain photographique et grain en photographie

*Objet, dénominateur, existence*

#### Introduction

Une photographie n'est pas une surface lisse. Elle n'admet certes, physiquement, que deux dimensions mais ce qu'elle présente- donne à voir- ne se donne pas sans une modulation qui tient au dispositif photographique lui-même : le grain.

Du sombre noir et blanc d'une ville sous la pluie aux variétés de peaux des portraits, en passant par une photographie de paysage islandais, toutes les photographies ont en commun (et quelle que soit la technologie à leur genèse) d'être un composé de points, d'unités du visible photographique.

Ce plus petit dénominateur que tour à tour l'on tente de faire disparaître et que l'on rend volontairement visible, quelle place lui accorder dans une réflexion sur l'objet photographique ? Quel statut accorder au grain photographique dans une analyse propre à l'acte photographique et à ses objets, mais aussi dans une réflexion sur la notion d'objet ?

En effet, la photographie présentant par un objet réel (*Gegenstand*) des objets non-réel (*Objekte*), il apparaît fécond de porter notre regard sur ce qui est tant un objet physico-chimique qu'un objet projeté dans un non-réel, de même qu'une participation à un objet-ensemble (composé d'unités).

C'est dans un premier temps une réflexion sur la notion de *parcellaire* qui intéressera notre propos et nous conduira à interroger le grain photographique dans son rôle d'*unité primordiale* de la photographie, de plus petit dénominateur. Dans un second temps, nous proposerons une analyse du grain comme *ce qui s'intercale*, ce qui participe de la composition dans la transition, la présence et la disparition. Le grain comme véhicule de l'ambiance (*Stimmung*) en photographie nous conduira dans un tiers temps à réfléchir à la pertinence d'une lecture affective de la segmentation.

La présente étude aura pour ambition de dégager les enjeux ontologiques, esthétiques et cognitivo-perceptifs qui semblent décisifs dans une réflexion sur le grain photographique, réflexion qui convoque celle -plus vaste- sur le statut de l'objet entendu comme réal-ité et unité intentionnelle.

## I Réflexion sur le parcellaire

Il nous faut dès à présent circonscrire une acception générale de la notion de *grain photographique*. La prise de vue photographique est permise par la captation de photons sur une surface sensible. Dans le cas de la pellicule, les halogénures d'argent emprisonnés dans une couche de gélatine aux propriétés colloïdes réagissent à la lumière et forment des grains d'argent visibles après un processus chimique de révélation et de fixation. Dans le cas du capteur de silicium, le pixel (unité picturale issue de la saisie de la lumière par le photosite) correspond au plus petit dénominateur visuel de l'image. Le grain est unité, unité du visible photographique, quantité infinitésimale de l'image photographique qui bien souvent ne se saisit pas comme telle. Elle n'est pas visible dans son individualité, ne se détache pas de l'image complète. Le grain, c'est l'unité de l'enregistrement.

L'on comprend dès lors que, si la dimension chosique du grain est celle du composé chimique ayant réagi à la lumière, l'espace dans lequel il se donne à la perception est celui de la dépicition<sup>154</sup>, dans lequel il est à la fois participation active à l'image et représentation d'une unité picturale. Il semble que nous ayons affaire à la fois à un objet (*Gegenstand*) dont il est possible d'inférer une existence réelle et à un objet (*Objekt*) qui participe d'une dépicition et s'y saisit parfois comme unité déterminante. Si le grain est l'objet que je vise lorsque mes sens saisissent

---

<sup>154</sup> Le terme renvoie à une notion de véracité en plus de son acception de description, de *rendre-compte par l'usage du représenté objectal* ; le mot est issu de l'anglais *depiction*. La notion de détachement, d'arrachement de la *de-piction* se retrouve par ailleurs dans le terme allemand *Abbildung*. Je vois également dans ce terme, l'amorce de la notion de morcellement que je proposerai comme éclairage durant la présente étude. Dé-picter, c'est décrire, représenter par l'image ; c'est aussi *tirer hors* de l'image et tirer l'image hors d'elle-même, dans une saisie qui est celle de l'enregistrement photographique et des techniques employées par ce dernier.



une photographie dont il est possible de dire que le grain s’y distingue, alors, il faut parler d’objet (*Objekt*) de la saisie, au sens où la présence de l’objet est une présence par représentation.

Saisir le grain photographique comme un objet isolé risquerait de nous conduire vers une réflexion stérile sur ce qui relève d’une participation. Lorsque nous considérons une photographie dont le grain est marqué, nous ne considérons pas le grain pris indépendamment. Même dans le cas où se présenterait à nous une impression photographique d’un gris clair parsemé d’un grain d’une autre gamme de gris, l’expérience de la granularité nous serait donnée, mais uniquement dans la saisie générale d’une photographie monochrome. L’objet de la saisie lorsque l’on parle de grain, c’est ce nous pourrions nommer le *nuage de points* apparaissant et dont les coordonnées forment un ensemble qui est l’image photographique. En ce sens, le grain est autant *saisie* de l’unité que *géographie* de l’objet photographique dans sa technique de dépicition.

La considération du grain en photographie convoque la conception atomiste du tout de la dépicition. L’atome est ce qui ne peut être coupé ni divisé (*a-tomos*). Cela est particulièrement visible dans le cas d’un « pixel mort » sur un capteur. Manque l’atome qui devait participer du tout de la dépicition.

On trouve dans la pensée de Démocrite, rapportée par, notamment, Simplicius et Plutarque, cette notion d’unité fondamentale de la matière, unité ne pouvant être divisée (*a-tomos*).

« (...) il y a des substances en nombre infini qui s'appellent atomes, parce qu'elles ne peuvent se diviser (...). »<sup>155</sup>

« Démocrite pense que pour cette raison, les atomes s'accrochent et ne (demeurent ensemble) que jusqu'à ce que quelque nécessité plus forte venue de l'extérieur les fende d'une secousse et les disperse séparément. »<sup>156</sup>

Démocrite donnait par ailleurs crédit à un ordonnancement harmonieux des atomes suivant leurs propriétés :

« (...) il considérait que le reste des choses est engendré par leur différences. Or celles-ci sont trois : le rythme, la modalité et l'assemblage. »<sup>157</sup>

La similitude entre cette *géographie modale du canevas de la matière composée* et une géographie du grain photographique comme lieu de la combinaison détermination-indétermination apparaît dès lors féconde et la présente analyse n'aura de cesse d'interroger le grain dans sa dimension topique. Car le grain photographique est considéré en ce qu'*il compose*.

---

<sup>155</sup> Plutarque, *Contre Colotès*, 8, 1110 F. in *Les Présocratiques*. La Pléiade. 1988. P.777.

<sup>156</sup> Simplicius, *Commentaire sur le traité du ciel d'Aristote*, 294, 33. In *Les Présocratiques*. La Pléiade. 1988. P.767.

<sup>157</sup> Simplicius, *Commentaire sur la physique d'Aristote*, 28, 15. In *Les Présocratiques*. La Pléiade. 1988. P.768.

L'analogie entre composition atomique (bien que les atomes physiques soient désormais divisibles en de plus petites entités) de la matière et découpage atomique de l'image photographique ne se limite pas à une dimension purement physique. Le grain photographique nous invite ainsi à une réflexion sur le parcellaire, sur ce qui atteint une limite dans l'infinitésimal. L'enregistrement photographique admet dans son histoire la recherche d'une quantité primordiale toujours plus petite. Et il lui a fallu composer avec le besoin d'une plus ou moins grande sensibilité à l'influx photonique et la présence de grain. En effet, plus la surface d'enregistrement est sensible à la lumière, plus son grain est visible, qu'il s'agisse de film photographique ou d'un capteur électronique. Saisir plus de lumière dans un même laps de temps induit donc de composer avec un grain de plus en plus marqué à mesure que la sensibilité augmente. Avec l'augmentation du grain, c'est la finesse de la dépicition qui diminue, ouvrant la voie à une expérience visuelle du parcellaire. En effet, plus le dénominateur augmente, plus la fidélité de l'enregistrement diminue.

Prenons comme exemple une photographie de paysage effectuée à l'aide d'une surface sensible de faible sensibilité dans de bonnes conditions d'éclairage (lumière du jour, temps dégagé). Le dépicité est riche, fourmille de détails. L'on devine des maisons dans le lointain et il est même possible de les identifier formellement en appliquant un grossissement à l'image. Les détails sont identifiables et se peuvent saisir par une attention soutenue, qui n'avaient pas frappé notre vue de prime abord. Conservons les modalités de prise de vue mais en usant cette fois-ci d'une surface sensible de forte sensibilité avec une intensité d'éclairage moindre (crépuscule clair). Nous sera donnée une photographie du

même paysage ; la plupart des éléments présents sur la précédente photographie s'offriront à notre expérience mais le grain sera présent et identifiable. Certains détails fins de l'image -qui tiraient leur finesse de la division infinitésimale du grain- verront leurs traits grossir, voire seront difficilement identifiables. Le *nuage de points* apparaît. Les coordonnées des matériaux fondamentaux de la dépicition apparaissent et nous offrent l'expérience du parcellement, du composé devenu unité ; expérience du grain qui joue à faire disparaître de l'apparaissant pour le réactiver dans une apocope picturale infinitésimale.

Ce point qui était une maison est un objet qui participe de l'objet général que je saisis (dans le cas de l'image photographique d'un paysage) ; cette maison -que l'image me donne à percevoir et qui m'est donnée dans le détail de l'agrandissement sous la forme d'un ensemble ordonné de points (grains) formant picturalement une maison à la manière d'un tableau de P. Signac ou de G. Seurat- est un objet non-réel et que je crédite d'une valeur quant au concept de maison par la reconnaissance d'avec le concept *maison* que mon complexe cognitivo-mémoriel me permet d'avoir.

Dans le cas d'un grain très marqué ou d'un fort agrandissement, nous saisissons deux objets : ce grain comme unité et ce qui se trouve dépicité par l'ordonnancement du grain. Les deux présences s'affirment dans leurs ipsités et participent d'un objet (Objekt) commun : l'image photographique. Dans le cas de la maison présentée en annexe<sup>158</sup>, je fais conjointement l'expérience du grain et celle de la maison de pierre (le complexe des expériences liées à la saisie

---

<sup>158</sup> Cf Annexe 11.

perceptive de cette photographie ne se limite assurément pas à ces deux expériences, l'expérience affective étant partie intégrante de la saisie d'une photographie et de sa granularité comme nous en traiterons dans l'ultime partie de notre étude). Et c'est en premier lieu par l'expérience du grain comme complexe d'unité que je fais l'expérience de la forme présentée par le *nuage de points* et sous laquelle je fais tomber le concept de *maison de pierre*. *A posteriori*, se donne à moi de manière dissociée l'expérience de la maison de pierre et celle d'un grain photographique marqué que j'identifie comme tel et qui me permet de saisir la maison dans une sphère phénoménale donnée : la *photographie en noir et blanc au grain marqué d'une maison de pierre*. Il est bien entendu possible de réduire cet ensemble à un plus restreint par l'ajout de prédicats comme « sous un ciel nuageux », « en Bretagne », ou encore « prise par un photographe unijambiste » mais cela ne serait ici qu'effort stérile de catégorisation exhaustive.

L'objet physique (*Gegenstand*), le dénominateur de la depiction, se compose en objet (*Objekt*) dans la saisie d'un complexe d'unités et comme objet (*Objekt*) dans le cas d'un identifiable découlant de ce complexe. En effet, l'objet, qui se tient dans le réel et que le photographe saisit par l'acte photographique, passe par le morcellement du grain, par la *découpe* en atomes qui sont autant d'objets (*Objekte*) pour la perception. Et ce sont ces objets (*Objekte*) qui participent de la formation d'un objet (*Objekt*) identifiable qui est celui sous lequel tombent les vécus cognitivo-mémoriels et les concepts (par exemple « une table »). Dans le cas d'un grain moins marqué ou lorsque l'attention porte uniquement sur l'identification des objets dépeints, le grain photographique

tombe sous le coup d'une neutralité ontologique en ceci qu'il est participation<sup>159</sup>. Ce n'est dès lors pas le grain comme objet indépendant qui est saisi mais l'objet dépeint comme complexe formé de grains disparaissant sous la forme générale de l'objet représenté. Le grain, qu'il soit agrégat d'atomes d'argent ou pixels ne cesse de disparaître et de réapparaître dans le visible de la photographie, de se phénoménaliser, pour l'agent percevant, tour à tour sous la forme d'un objet à part entière et sous celle d'un complexe disparaissant sous le mode de la participation à la dépeintion d'un objet (*Gegenstand*) rendu sous forme de photographie.

## **II Le grain : ce qui s'intercale.**

Le grain est –ainsi que nous l'avons vu- ce qui compose, ce qui constitue la matière de l'image photographique. Il convient désormais de penser le grain non comme une composition de matière « en bloc » mais comme ce qui s'intercale, ce qui, à mesure qu'il s'affine, comble le vide et tire l'image hors de l'indétermination des formes, multiplie ses parties. Autrement formulé, il semble fécond d'interroger l'articulation des notions de grain et d'espace interstitiel.

Le grain est tout d'abord ce qui s'intercale entre la vision et l'objet dépeint dans son pré-enregistrement, faisant naître la conscience d'image dans le regard

---

<sup>159</sup> Nous verrons dans la troisième partie de notre étude (cette annexe) que cette neutralité s'efface dès lors que l'on se propose une lecture esthétique du grain en photographie.

du spectateur. L'enregistrement de la photographie, la véracité de sa dépicition se maintiennent, mais le grain de l'objet photographique que je considère me renseigne sur l'absence de l'objet réel. Lorsque c'est le grain comme unité primordiale de la dépicition qui se laisse considérer, l'analogie avec l'objet réel dépicité est rompue. A mesure que je m'approche, la photographie se dévoile sous sa forme technique, sous son mode factuel du donné à voir. Plus le grain se rapproche, plus c'est l'objet photographique en tant que création chosique à la limite de l'extra-mondanéité qui se dévoile ; plus le grain disparaît, plus la réal-ité se donne à travers l'expérience de la photographie comme une dépicition, un enregistrement fidèle du réel transcrit dans un *donné à voir* dont l'acheiropoïétisme participe de la valeur de vérité qui lui est souvent accordée.

Prenons pour exemple l'affichage publicitaire présent en 4m par 3m dans les stations du métropolitain parisien. Nous ne considérerons que les affiches issues de photographies et non celles issues d'une technique picturale autre. Elles sont conçues pour être regardées à une distance minimale de plusieurs mètres. Considérons maintenant l'une des ces affiches à une distance volontairement courte (50 cm). S'offrira à nous non plus l'objet de la photographie- une représentation quelconque d'un objet- mais bien du grain dont la clarté de la logique de l'ordonnancement diminuera pour nous à mesure que nous nous rapprocherons de l'affiche. Apparaîtra ce *nuage de points* dont il a déjà été fait mention. Entre ces points se tient la matière du représenté dans ce qu'elle a d'indéterminé.

Le grain photographique est donc affaire de géographie ; de rayon, de distances. De l'occupation de l'espace par son plus petit dénominateur dépend la précision du donné à voir, la possibilité de sa tombée sous le concept même, qui préside à toute reconnaissance de formes.

Mais s'il est distance de lui à lui, le grain est aussi distance du spectateur à lui ; distance qui lui donne sa prégnance sur le caractère *lissé* de la dépicition sur laquelle le grain n'arrive pas à la saisie visuelle. Le grain s'intercale de nouveau, entre l'image sous laquelle tombe le concept et sa saisie même dans une participation au concept. La maison représentée sur une photographie, si elle se donne dans une dépicition au grain marqué, participera du concept de *maison* se formant dans mon entendement. Mais il ne s'agira aucunement d'un concept pur de *maison* mais de celui de *maison sous le mode d'une dépicition au grain marqué*.

Entre les atomes que sont les unités du grain, le vide se remplit dans la plasticité du remplissement subjectif d'image. C'est ce qui me permet de dire à la fois que je saisis une maison, que ce concept (de maison) m'est familier, et que je suis en présence d'une représentation de ce que je nomme maison sous une modulation particulière.

Les logiciels modernes de traitement de l'image agissent de même lorsque s'agit d'affiner un cliché pour en accentuer certains détails ou rendre identifiables certaines formes diffuses. Ils remplissent les espaces indéterminés selon une grille de probabilités, se « nourrissant » de la matière visuelle alentour pour *construire* de la matière visuelle pertinente sur de l'indéterminé.



Ces considérations ouvrent le propos à une réflexion sur le morcellement de l'image par sa granularité. A mesure que le grain grossit, ce ne sont plus des détails fins de la réalité visible qui apparaissent mais des moments de cette réalité. Chaque grain, chaque point, annonce un moment unique du même objet et, à mesure que le trait grossit, n'est relié aux points mitoyens que par une probabilité à la similitude proportionnelle à la finesse du grain et donc à la quantité d'informations présente dans la photographie.

Penser dès lors le grain photographique comme ce qui s'intercale, ne serait-ce pas penser l'espace de la probabilité, dans un apparaissant qui œuvre sous le mode de l'enregistrement ?

A mesure que la photographie se fait de plus en plus grain et de moins en moins dépeint d'objets tombant sous des concepts, l'objet dont l'on devine la forme apparaît comme la somme des points rassemblés en autant d'espaces de probabilités, autant d'unités avec leur couche de valence comme lieu du possible. Les pointillistes avaient, eux, trouvés l'économie de la matière picturale où le point est à la fois zone de rencontre, de gradation, de composition, mais aussi de rupture. La photographie est enregistrement ; et la rencontre du point avec l'effort de représentation ne passe plus par le sujet mais par le dispositif (ce qui n'ôte pas que le dispositif puisse être marqué de choix picturaux). Demeure que, dans l'intime des points rassemblés, se retrouve le morcellement d'un lieu en

autant de *lieux en réduction* que sont les points du peintre ou le grain de la photographie<sup>160</sup>.

Cette réflexion sur le morcellement de l'image photographique en la forme unitaire de sa matière visible conduit à s'intéresser au grain-parasite qui s'intercale dans l'espace de l'image photographique. Ce phénomène de grain parasite, le *bruit* électronique présent dans l'usage de capteurs de silicium en apporte un exemple probant.

Le bruit électronique apparaît sous forme de points (généralement rouges ou verts) d'une teinte différente de celle de la zone dépeinte et qui viennent réduire les détails de l'image, la brouiller dans sa finesse en parasitant une surface homogène.

Le bruit électronique brise la cohérence du *nuage de points* des pixels. Il admet de la désorganisation, un morcellement de la matière visuelle organisée par l'immixtion d'une matière hétérogène. Faut-il y voir le lieu de l'erreur ou lieu de la machine et donc de la disparition ou de la transmutation du réel dans son enregistrement ?

Le bruit semble avant tout être le lieu de la machine dans ce qu'elle admet de brouillage, dans ce qu'elle admet dans l'image fabriquée, une forme nouvelle d'évocation picturale du réel. Et c'est bien parce que l'image photographique évoque autant qu'elle enregistre, en ce qu'elle est tant le lieu de la saisie *brute* du

---

<sup>160</sup> Ou encore le grain du papier qui expose une géographie propre au support.

regard, que celui de l'imagination (à la fois comme élément de rassemblement et de composition du sens et comme élément heuristique), que le *brouillage* évoqué doit être compris non comme une perte mais comme l'amoindrissement du sol de l'expérience courante et l'avènement d'une sphère de l'expérience photographique où le *matériau de la depiction* participe des modalités de saisie de l'objet dépeint.

C'est ainsi que l'on parle de *bruit* pour mentionner le grain parasite dû à une agitation plus marquée des électrons lorsque le capteur photographique est amené à monter en température<sup>161</sup>. Le bruit, c'est le parcellaire de l'indétermination en acte, le parasite rongeur une part de la *certitude picturale* propre à la photographie.

Le bruit désiré, voulu, devient parfois grain ; matière intermédiaire et non plus scorie. Il entre dans la composition de l'*ambiance* d'une photographie, cette dernière étant éminemment *lieu qui se raconte* autant qu'enregistrement pictural.

### **III Grain et ambiance (*Stimmung*). Pour une lecture affective de la segmentation.**

Nous avons traité du grain dans sa dimension objectale, qu'elle soit réelle ou non réelle. Intéressons-nous à présent à ce qui constitue sa saisie dans une sphère éminemment subjectale dans laquelle paraît sa participation à une *écriture*

---

<sup>161</sup> Principalement en situation de basses lumières ou dans le cas où une forte sensibilité est requise.

*affective* de l'image. Que sa présence soit prononcée ou qu'il soit imperceptible, le grain *marque* l'image d'une modalité de la technique, d'un choix dans le mode de rendu. Que son usage soit volontaire -et qu'en ce sens il devienne un outil- ou que son apparition ne dépende que des nécessités techniques, il en va dans le grain de l'*ambiance* de l'image. Et c'est justement parce qu'il s'agit d'une image que l'attention se porte pour partie sur ce qui la constitue comme objet dépliant.

Marqueur d'une époque, de conditions d'éclairage, le grain apporte cette lecture sémantique du voilement qui, loin d'amoinrir le représenté, en fait justement un *représenté* et non plus simplement un *enregistré*. La dimension poétique de la photographie est atteinte qui accorde au phénomène visuel qu'elle fige un sens que l'attitude naturelle -et partant l'écoulement des perceptions- ne portaient pas en elle. Cette rue d'hiver qui se dessine en grain floconneux porte une *ambiance (Stimmung)* propre à la rue de la photographie et en fait un objet à part entière (bien que dépeint), un objet -le jeu de mots est facile- *nourri au grain* et qui porte la trace ontologique de la technique devenu véhicule sémantique ou du moins expressionniste

Nous avons traité précédemment de la nature participative du grain à la dépeint d'objets. Là où le grain apparaît, il participe en outre d'une lecture affective d'une photographie ; il est le véhicule d'une *ambiance (Stimmung)* propre à une photographie. Le morcellement devient lecture du sensible dans sa cristallisation ponctuelle et nourrit ce que R. Barthes nommait le *punctum*<sup>162</sup> de la

---

<sup>162</sup> R. Barthes, *La chambre claire*. Gallimard Seuil.

photographie, ce qu'elle recèle d'émotion, son message affectif par-delà la réception d'une pure dépeinture. Notons que le terme choisi par R. Barthes renvoie au jeu étymologique sur le point. Le point est alors tant singularité que ce qui singularise.

Le grain offre, lui, l'expérience de l'habitation du réel représenté par la matière dépeinture et l'analogie avec des phénomènes extra et intra-sujets. En effet, lorsque je considère la photographie d'une maison de pierre prise à l'aide d'une pellicule noir et blanc à forte sensibilité et grain très marqué<sup>163</sup>, la lecture qu'il m'est donné d'avoir de cette maison se lie de vécus cognitifs tels que : l'expérience du brouillard, de la pluie, du jour qui tombe, de la luminosité déclinante. Ou encore d'un ciel gris et lourd, de la minéralité de la pierre, de la grossièreté de sa taille, du grain propre au granit, de la granularité de son toucher. A cela se peuvent ajouter les éléments suivants : la conscience d'image marquée historiquement par l'emploi d'un type de film, la conscience de l'écoulement du temps sur la matière.

Si m'est présentée la photographie -au grain fort présent- d'une rue parisienne de nuit sous la neige, éclairée par la lumière chaude des réverbères, le grain participera d'une expérience de la neige, de sa matière. Nous aurons ainsi une expérience nourrie d'un dépeinture et d'une affectivité de la surface de dépeinture par analogie discrète avec la matière et l'expérience du contact dont notre corps participe communément.

---

<sup>163</sup> Cf annexe 11.

Une analyse croisée de la caresse et de la photographie des corps porte par ailleurs à de fécondes considérations sur la matière cutanée et sa transcription au regard dans la photographie et son grain. En usant parcimonieusement de la métaphore, il nous semble possible de pouvoir parler d'une certaine caresse de l'œil dans la considération de la granularité de la peau, de la visibilité plus ou moins marquée des pores, ou encore la présence d'aspérités à la surface des téguments.

De même la peau est un *lieu de mémoire* du corps ainsi qu'un lieu où celui-ci *se raconte*, de même l'apparition du grain marque aussi la *mise en récit* de l'image, l'acceptation de la présence du parcellaire et de l'oubli comme part dynamique de la mémoire.

« *Ce qui s'oppose à la mémoire n'est pas l'oubli, mais l'oubli de l'oubli, qui nous dissout au dehors, et qui constitue la mort.* »<sup>164</sup> écrivait G. Deleuze dans son ouvrage sur Foucault.

Et par ces lieux d'oubli, d'agrégation plus ou moins large, par ces lieux-limites entre détermination et indétermination, le grain donne à l'image une matière qui n'est plus celle de la dépeinture, de l'enregistrement, mais celle de l'image qui se raconte, du récit. L'image adopte dans le grain une matière qui lui est propre, une matière de surface qui, comme toute surface accroche, a ses modalités de texture, de rugosité. C'est précisément cette sphère du récit qui fait

---

<sup>164</sup> G. Deleuze, *Foucault*. Ed. de Minuit. 2016. P.115.

que le concept d'enregistrement achoppe parfois lorsque l'on tient propos sur la photographie. Le grain dresse sa propre cartographie du réel, faite de moments, de pauses, d'apnées de la matière en sa détermination. Il dresse du réel une ambiance (*Stimmung*), rappelant à l'agent percevant que l'enregistrement photographique tient de la re-présentation.

Au grain s'ajoutent le cadre, la focale, l'ouverture de diaphragme, la couleur, et toute opération ou dispositif technique venant modifier l'enregistrement de ce que les yeux voient et que l'appareil transcrit -parfois au plus près. C'est l'ensemble de ces composantes qui participent de la *mise en récit* du réel par la photographie. Le grain, lui, qui occupe la présente réflexion, marque la possibilité de l'enregistrement dans le parcellaire, l'aveu de la technique, non plus comme une lacune, mais comme une langue, comme un idiolecte propre à un récit photographique. Cet idiome nourri d'une époque, d'une technique de prise de vue, d'un procédé chimique est aussi celui d'un choix du photographe qui, de la combinaison de geste dans l'intime du laboratoire, compose le grain. Il est en effet possible de provoquer l'apparition de grain photographique en « jouant » sur les températures et temps de contact de la pellicule avec les agents chimiques participant de son développement. Dans le laboratoire moderne qu'est le couple ordinateur-logiciel de post-traitement, se retrouve la possibilité d'introduire du grain -et même plusieurs types de grain- en une photographie.

Le grain, c'est aussi ce qui résiste, ce sur quoi l'on frotte. Ce qui du réel accroche, comme pour rappeler que dans la saisie visuelle aussi il y a contact. Comme dans le cas de la carte perforée de l'orgue de barbarie, ce sont les interstices à la surface qui composent le récit que la feuille de papier (photographique ou cartonnée dans

le cas de l'orgue mécanique) offre dans sa bidimensionnalité. L'air ou l'imagination, la vraisemblance aussi, remplissent les vides et *mettent en récit* sur un mode qui dépasse celui de la matière de l'élément représentant. Ce que je ressens, le *punctum* de la photographie d'une bâtisse de pierre sur paysage breton<sup>165</sup>, dépeinte au moyen d'une pellicule noir et blanc à gros grain, ce n'est plus de la photographie ; c'est l'effet d'un récit sur l'affectivité réceptive qui seconde la perception que j'ai d'un objet, ici une photographie qui re-présente.

Parallèlement à son rôle de véhicule de l'affectivité d'une scène photographique, le grain pose la question du sens, ou du moins d'un champ de sens, d'une grille de lecture dans un ensemble possible de significations liée à la dépeintion. Parce que penser l'effet affectif d'une modalité de l'objet photographique, c'est penser la véhiculation d'une signification, ne serait-ce que parce que la photographie émane d'un choix initial *de montrer* quelque chose, que ce soit pour attester ou pour renseigner. Dans le *donner à voir* perpétuel de la photographie, l'usage du grain ne saurait-être gratuit, dès lors qu'il sort de la contrainte technique. Et même lorsqu'il est contrainte technique (photographie de nuit, en conditions de lumières basses, surface sensible de grande sensibilité par exemple), il ne se départi pas de cette volonté de saisir une ambiance, un moment particulier du réel qui sera rendu sous un ensemble de modalités photographiques qui participeront du récit qui est le sien. Il semble ici fécond de convoquer l'analogie de la matière, de l'être physique au monde. Pour dissiper toute obscurité : la réal-ité comme composé d'interstices, de plis, s'ex-prime dans

---

<sup>165</sup> Cf annexe 11.



le grain photographique sous le double mode de l'analogie matérielle et de la différence de modalité, alors que l'objet visé tend à l'unité de l'enregistrement entre chose (*res*) et enregistrement de la chose sous le mode de l'image visuelle.

Ainsi, il est permis de s'interroger sur ce point : le sentiment esthétique est-il une extension ou un indice ontologique ? Dans le cas de la photographie –et c'est ce à quoi le propos précédemment développé tente de répondre- le grain semble convoquer la présence ontologique de la matière de la chose dépeinte en son absence même. Et c'est cette présence absente d'une matière qui « parle » à la chair (*Ich-Leib*), qui communique par-delà la présentation de l'enregistrement photonique. Ce qui est communiqué, c'est à la fois la conscience d'image et la *mise en récit* de la dépeinture photographique.

L'espace de saisie est ici celui de l'accord harmonieux entre modulation technique et réception subjectale.

Ce qui fera naître chez Saint John Perse des lignes :

*« Face lavée d'oubli dans l'effacement des signes, pierre affranchie pour nous de son relief et de son grain ? »*<sup>166</sup>.

Le grain, c'est ce qui compose la matière d'un objet qui participe de son ipséité. Par-delà la constitution d'une *carte d'identité* du phénomène représenté,

---

<sup>166</sup> Saint-John Perse. *Invocation in Amers*. Œuvres complètes. La Pléiade. 1972. P.267.

c'est bien l'ambiance et la marque d'une portée affective de l'image qui peut être lue au travers du grain. Il y a du sens dans une photographie marquée de la diffusion des contours par l'emploi d'un grain ne préservant qu'une image plus « molle », moins découpée des formes objectales.

Marquer une photographie du sceau d'une granularité assumée, c'est marquer la présence de la matière par delà elle-même. C'est la réactiver dans une dépicition qui l'a fait sortir d'elle-même. Introduire du grain c'est introduire une surface de contact dans la photographie, quelque chose sur quoi frotter, éprouver une rugosité de l'image. En filigrane, c'est la matière même -la grande absente- qui revient par la porte de derrière et s'exprime sous une forme altérée. Qu'il soit voulu ou non, le grain en photographie ancre l'image dans une matérialité primale, celle de la matière atomique, irréductible, celle du toucher, du multiple de la texture sous la main ; sensible dont l'œil se fait le véhicule.

## **Conclusion**

De l'unité, du plus petit dénominateur, il nous a été donné de glisser vers la considération du parcellaire, de ce qui se voile, réapparaît, compose une matière de l'image photographique, qu'elle soit matière physique (cristaux d'argent par exemple) ou matière visuelle, dont la réalité n'est pas une réal-ité (*Realität*) mais une réalité entendue comme vraisemblance (*Wirklichkeit*). Il s'agit en effet d'une image de la réalité, d'une image qui « colle » au plus près de ce qui se présente à mes yeux dans l'aperception sensitive. Les objets (*Objekte*) présents

sur la photographie ne sont pas des choses (au sens réel) mais possèdent leur propre ancrage dans le réel ; ancrage double en cela qu'il s'exprime tant dans un objet physique (le tirage photographique) que dans un *donné à voir* qui est un réel se donnant à rebours sous une modulation adynamique.

C'est en conclusion le grain -comme lieu de l'imagination, comme lieu du possible de la composition, comme *delta* de l'équation qui offre à la modulation un champ et non un caractère fixe- que je souhaite porter à la pensée d'une matière immatérielle de l'objet photographique, sorte de *hylè* offerte à la double actualisation de l'impression photonique et de l'imagination dynamique, lieu où peut se tracer l'ordre du monde nettoyé des scories (*mundus*), lieu de passage progressif du *chaos* au *kosmos*.

« La fragmentation, marque d'une cohérence d'autant plus ferme qu'il lui faudrait se défaire pour s'atteindre, non par un système dispersé, ni la dispersion comme système ; mais la mise en pièce, (le déchirement) de ce qui n'a jamais préexisté comme ensemble. »<sup>167</sup>

La fragmentation de M. Blanchot est celle de l'écriture, de l'écriture au bord du désastre, de l'écriture qui sans cesse achoppe avant de se réinventer. Le grain comme signe du langage photographique ne peut se « défaire » sans se dissoudre immédiatement dans sa disparition même. *Cohérence dans la*

---

<sup>167</sup> M. Blanchot, *L'écriture du désastre*. NRF. 1980. P.99.

*fragmentation*, le grain photographique est le point de cristallisation photographique du rassemblement et du morcellement, comme pour rappeler que l'image, dans le rapport qu'elle entretient avec le visible, efface pour mieux composer.

L'imagination (*Einbildungskraft*) remplit les interstices.

**Annexe 11**



*Sans-titre.*

*2016*

Photographie de l'auteur

Annexe 12



Eugène Atget

*Le cabaret de l'enfer*

1895

## Table des matières

<b>INTRODUCTION</b>	<b>3</b>
<b>I ACTE PHOTOGRAPHIQUE : PRISE DE RISQUE, DISTANCE, INTERSUBJECTIVITE</b>	<b>10</b>
I.1 Critères de réalisation d'une photographie : rappels techniques.	11
I.2 Pour une définition de l'épochè	12
I.3 Souvenir et indétermination	18
I.4 Le vrai dans la disparition de la main	22
I.5 Photographie et véracité. Montrer et dire le vrai en photo.	28
I.6 Prise de risque et photographie : l'éclairage de la <i>parrêsia</i>	31
I.7 Prise du risque : considérations sur le « raté » en photographie	39
I.8 Héautoscopie photographique : de l'hallucination à la perception.	43
I.9 Image spéculaire et photographie	53
I.10 Ancrage gnoséologique : connaître dans l'expérience maintenue	55
I.11 La photographie et ce qui ne se montre pas	58
<b>II ETERNEL RETOUR DU MEME. TRIANGLE PHENOMENOLOGIQUE.</b>	<b>60</b>
II.1 Re-souvenir : l'héritage de <i>Phantasie und Bildbewusstsein</i> .	61
II.2 Re-souvenir : de l'image photographique considérée comme outil mnémonique et d'attestation.	69
II.3 Du portrait comme un retour. Mon visage, cet autre qui se revient	72
II.4 Mon corps, cet autre qui se revient.	75
II.5 Intropathie et photographie	79
II.6 Triangle phénoménologique et photographie	82
<b>III DYNAMIQUE DU TEMPS ET REPRESENTATION.</b>	<b>86</b>
III.1 Pour une relecture de l' <i>Eidos</i>	87
III.2 Rendre compte de l'être. Chercher à saisir l'âme, le sens. Immanence ou transcendance ? La révélation de l'être dans sa présentation, dépicition.	94

III.3 Jouissance de la sensation	98
III.4 Du temps technique (de l'outil photographique) au temps du pli du représenté.	101
III.5 Photographie et peau. Surface du corps, surface du monde	104
III.6 Eidétique et imagination	106
<b>IV HEIMAT. LE TOIT. ANGOISSE. ANCRAGE.</b>	<b>109</b>
IV.1 Le toit : le ruissellement et son lieu	110
IV.2 Photographie et hypotypose	117
IV.3 Tension poïétique et <i>conatus</i>	119
IV.4 S'ancrer. De l'acte de création comme ancrage intramondain	121
IV.5 Ancrage et survivance par l'acte photographique et ses productions accrochées à un <i>rendre-compte-le-plus-vérace-possible.</i>	122
IV.6 Angoisse et ancrage dans les artéfacts.	128
IV.7 Acte (photographique) de création et abstraction	130
IV.8 Par-delà le solipsisme : l'intersubjectivité.	132
IV.9 Passage de la distance de l'objectivité à la détermination subjectale dans l'ipséité du corps.	138
IV.10 Indéterminé mémoriel et angoisse : vers un intact de l' <i>avoir été.</i>	139
IV.11 Dépasser l'angoisse : de la photographie comme d'un <i>Heimat</i> pictural : vers une ontologie psychologique de la photographie.	141
IV.12 L'art et le sens : pourquoi existe t'il une photographie abstraite, non-figurative	144
IV.13 <i>Heimat</i> et photographie. Ma maison est là où l'on se souvient de moi.	147
<b>CONCLUSION</b>	<b>150</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>154</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>157</b>
<b>Annexe 1:</b> LARTIGUES, Jacques-Henry, <i>Grand-prix de l'Automobile Club de France. Course à Dieppe.1912.</i> Photographie.	<b>158</b>
<b>Annexe 2:</b> WESELY, Michael, <i>5.2.2003 – 28.4.2005 Kanadische Botschaft am Leipziger Platz.</i> Photographie.	<b>159</b>
<b>Annexe 3:</b> BRINDLEY, Kayleigh, <i>Sans-titre.</i> Photographie. 2014. Cette photographie d'illustration est accessible à l'adresse internet suivante : <a href="https://www.slrlounge.com/ultimate-guide-creating-time-lapse-video/">https://www.slrlounge.com/ultimate-guide-creating-time-lapse-video/</a>	<b>160</b>



<b>Annexe 4:</b> ÖZKÖK, Lufti, <i>Samuel Beckett</i> . Photographie. 1961	<b>161</b>
<b>Annexe 5:</b> SERVICES DE POLICE DE ROCHESTER N.Y., <i>Sans-titre (Mugshot de David Bowie)</i> . 1974.	<b>162</b>
<b>Annexe 6:</b> BARADUC, Hippolyte, <i>Enfant regardant un faisan mort</i> . Photographie. 1896.	<b>163</b>
<b>Annexe 7:</b> BARADUC, Hyppolyte, <i>L'âme de Nadine</i> . Photographie. 1907	<b>164</b>
<b>Annexe 8:</b> LOBERMANN, Elie, <i>Sans-titre</i> . Photographie. 2016.	<b>165</b>
<b>Annexe 9:</b> LOBERMANN, Elie, <i>Du cadre en photographie</i> . Etude. 2018.	<b>166</b>
<b>Annexe 10:</b> LOBERMANN, Elie, <i>Grain photographique et grain en photographie</i> . Etude. 2018.	<b>181</b>
<b>Annexe 11:</b> LOBERMANN, Elie, <i>Sans-titre</i> . Photographie (noir et blanc représentant une mesure de pierre). 2016.	<b>204</b>
<b>Annexe 12:</b> ATGET, Eugène, <i>Le cabaret de l'enfer</i> . Photographie. 1895.	<b>205</b>
<b>TABLE DES MATIERES</b>	<b>206</b>