

Du phénoménologique au « photologique »

MICHEL GUÉRIN

Aix-Marseille Université

Le photographique détermine, non pas une vision du monde (une *Weltanschauung*), mais une « manière de voir les choses ». Il convient d'abord d'accorder à ce syntagme trivial une dignité philosophique. L'hypothèse qui guidera la réflexion est que cette « manière de voir » – dont Walter Benjamin saisissait la nouveauté au moment où la phénoménologie amorçait déjà son déclin ou se changeait en philosophie de l'existence – réside dans la différence de potentiel entre l'enregistrement et la vision et marque donc une déférence assumée à l'appareil. L'esprit, en peuplant ses entours d'images de type photographique (réelles ou mentales) s'habitue à l'idée que nous percevons, non pas les *choses* mêmes, mais *même* les choses que nous n'apercevons pas et qui sont moins des perceptions nulles que l'ouverture d'un avenir indéfini de perceptions.

Walter Benjamin en son temps posait l'hypothèse que le photographique devait « interpréter » l'art moderne, l'emblématiser au-delà des frontières de la photographie, loin que celle-ci ait à singer la posture artistique des arts traditionnels. On se souvient de cette phrase – la phrase-clef du texte, à mon sens – de sa *Petite histoire de la photographie* (1931) : la question, écrivait Benjamin, n'est pas de la photographie comme art, mais bien de l'art comme photographie¹. Après cette « révolution copernicienne », qui libérait l'image de son inféodation au modèle en abattant l'axiome de la similitude, je voudrais encore déplacer la question, en interrogeant non plus le photographique de l'art, mais le « photologique » du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui et faisons éventuellement de l'art.

Le renversement qu'effectuait Benjamin appelait à déblayer ce qui, dans l'art, obstruait la nouveauté du photographique par sa référence naïve au dogme d'une réalité antérieure que l'art pouvait styliser à condition de commencer par s'en inspirer ; ce qui est attendu, maintenant, du concept de « photologique », c'est qu'il prenne la mesure d'un état de fait opposé, savoir que les images précèdent, en un certain sens, la réalité ou, plus exactement, que notre croyance en la réalité du monde ne mène pas d'une image-témoin au modèle qui censément la fonde en s'exceptant de la condition imageante ; désormais, notre croyance en la réalité du monde reste à l'intérieur d'une

1 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, in *Œuvres II*, « Folio essais », 2000, p. 315.

logique des images techniques², ce qui, j'y viendrai, ne signifie en aucun cas que nous serions prisonniers de l'apparence et condamnés à l'irréel ou à l'illusion, mais que la dichotomie réel-représentation a définitivement volé en éclats ; ou, ce qui revient au même, que la réalité est pétrie d'images – comme Bergson, peut-être le premier avec cette ampleur philosophique, en faisait déjà la démonstration dans le premier chapitre de *Matière et mémoire* (1896), écrivant, dès l'Avant-Propos de l'ouvrage : « La matière, pour nous, est un ensemble d'images »³. En première analyse, le photologique (j'abandonne d'ici les guillemets) désignera l'ambiance générale et générique d'un réel bourré d'images techniques, autrement dit d'images renvoyant non à des phénomènes pleins ou à des choses entières, mais à des états de choses multiples et qui, pour être produites, nécessitent des appareils, au premier rang desquels l'appareil photo.

Ce trait dominant dépasse l'univers de l'art et de l'esthétique, il caractérise ce que je serais tenté d'appeler notre philosophie spontanée de la perception, que la montée en puissance récente des technologies numériques n'a pas créée mais grandement « boostée ». Nous percevons aujourd'hui et de plus en plus le monde comme s'il s'agissait d'un atlas immense de photographies. On aurait tort, je crois, de n'y voir qu'un habitus psychologique ou de réduire cela à une notation semi-métaphorique semi-hyperbolique, comme lorsqu'on dit que depuis Cézanne notre perception de la Sainte-Victoire s'est picturalisée ou lorsqu'on affirme que la nature imite l'art. Je ne me contente pas de voir les choses *comme* des photos, faites ou à faire, je les perçois en les sachant (tant le voir et le savoir s'entrelacent de façon inextricable) *dans* un fond-écran répandant une certaine coloration climatique et selon une modalité qui, pour parler comme Bergson, passe à mi-chemin de la représentation (ou du tableau) et des choses (j'allais dire « en soi ») – cette tonalité d'ensemble étant *de type photo* ou *de la famille photo*. Je dirais que le photologique, c'est d'abord la *logique photo*, qui est autre chose que son « archè » au sens où l'entend Schaeffer et renvoie, bien plutôt, là encore aux intuitions benjaminienes d'un air de famille entre le document (ennemi du monument), la citation (arrachée au contexte), la traduction, le montage, le tract (opposé à cet objet prétentieux qu'est le livre), l'allégorie (chercher toujours l'être dans son autre), une discontinuité quantique, corpusculaire des prises (de vue), un

2 Je m'aligne ici sur la distinction opérée par Vilém Flusser, qui écrit : « Ontologiquement, les images traditionnelles signifient des phénomènes, tandis que les images techniques signifient des concepts », in *Pour une philosophie de la photographie*, trad. J. Mouchard, Circé, 1996/2004, p. 15.

3 Henri Bergson, *Matière et mémoire*, in *Œuvres* (édition du Centenaire), PUF, 1963, p. 161. Bergson précise, en conservant les guillemets à ce stade, que par « image » il faut entendre « une certaine existence qui est plus que ce que l'idéalisme appelle une représentation, mais moins que ce que le réalisme appelle une chose – une existence située à mi-chemin entre la "chose" et la "représentation" ».

staccato, comme dira à son tour Flusser⁴. Tout cela qui, à l'évidence, se retrouve dans l'esprit et la lettre de la photographie et prend le contre-pied de la croyance en l'unité histologique du monde et dans le continuum analogique supposé relier l'objet au sujet et indexer le phénomène (le paraître) sur l'être et, pourquoi pas, la culture sur la nature, voire le philosophique sur la *Lebenswelt*, le monde de la vie, comme voulaient, chacun avec ses inflexions, le dernier Husserl et Maurice Merleau-Ponty. Le photologique est la marque d'un univers pseudo-leibnizien, ou, si vous voulez, leibnizien *moins l'harmonie*, dans lequel la continuité n'est faite que de sautes et de seuils, où les flux, regardés de plus près, donnent encore et encore à voir des points et où le chef d'orchestre (*deus sive harmonia*!) a pris ses vacances pour toujours, est en RTT éternel, laissant au hasard et à la dissonance de produire des arrangements provisoires.

Or, ce qui m'intéresse dans cette prise de contrôle cognitif et affectif du photologique sur nos esprits – au détriment du grand style philosophique qui a pensé gouverner le siècle en réglant comme des montres synchrones les propositions savantes et la réception populaire, j'ai nommé la phénoménologie –, ce n'est pas d'abord ses implications politiques ou éthiques, c'est l'espèce de gestualité mentale et « énochale » que cela traduit. Le point faible, à mon avis, de l'ouvrage de Flusser, par ailleurs si roboratif intellectuellement, c'est de déboucher rapidement sur des oppositions stéréotypées se ramenant toutes, peu ou prou, au combat de l'intention humaine contre la dictature de l'appareil (à travers l'inflexibilité du programme qu'il enclenche), de la liberté contrant comme elle peut l'extension d'un univers robotisé, du discernement esthétique résistant à l'avalanche fastidieuse et obscène d'images industrielles. Sans nier ces effets ni la nécessité d'une critique de l'usage des appareils, je m'attacherai plutôt à essayer de comprendre ce que signifie, au plan philosophique, la bascule de la plaque sensible nommée « phénoménologie », désormais *doublée*, me semble-t-il, par un régime général d'aperception que j'appelle « photologique », dont la portée va bien au-delà de considérations psychologiques ou sociologiques, puisqu'il s'agit d'y reconnaître le fond de pensée et de sensibilité qui tapisse et conditionne nos jugements et nos pratiques à l'ère d'une structuration métaprogrammatique des programmes d'appareils par l'ordinateur, en tant que cette structuration, quoique magique pour les profanes (autrement dit l'écrasante majorité), agit comme un discriminant. Cet environnement, qu'il soit calculé, savamment manipulé ou seulement ressenti ou détecté, modifie profondément notre régime d'aperception, c'est-à-dire les cadres et les modes de sentir, de penser et d'agir des contemporains. La logique de cet univers, à la fois insaisissable dans ses contours et prochain par la densité des implications – voulues comme subies – qu'il impose à tous, est de type photo, *lato sensu*.

4 Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 73.

L'appareil photo est, chronologiquement, le premier des appareils conçus pour produire des images techniques et on peut considérer que l'ancêtre détermine un air de famille générique. Trois traits principaux caractérisent l'univers photographique, et donc à terme le régime général d'aperception que j'appelle « photologique » et qui se décèle à partir du moment où l'appareil photo n'est plus seul et entre dans une architecture en gigogne des appareils, où son programme propre s'articule à d'autres, se démultiplie de façon exponentielle, où un effet « tache d'huile » de *la mise en photo du monde* est patent. Quels sont ces trois traits ? Je dirai : a) l'interrogation, inhérente à son geste, du concept de réalité et même, si j'ose dire, de la réalité de la réalité ; b) la discontinuité entre deux modes de perception, qui fait que je regarde ce que je ne vois pas et vois d'autant mieux que je ne regarde pas : on pourrait exprimer cela également comme les « relations d'incertitudes » (Heisenberg) entre l'enregistrement et l'aperception ; c) le programme enfin, comme y insiste Flusser, en tant qu'il ne relève pas d'un choix préalable (« avec » ou « sans » ?), mais conditionne sur toute la ligne (avant, pendant et après) ce qu'il en est du photographiable. En vérité, il n'est pas difficile de comprendre que ces trois caractères font plus que se surdéterminer ; ils n'en font qu'un et c'est par commodité qu'on les maintient séparés.

Commençons par la thèse de réalité. Il s'agit ici d'une interrogation en acte, mimée à même la pratique photographique et qui n'a rien de commun avec la croyance naïve en une objectivité pour ainsi dire « obligatoire » de la photographie, sur laquelle il ne vaut pas la peine de s'attarder. La loi indiciaire de la photographie veut qu'elle soit le document ou la trace d'un réel qui se donne comme ayant été au moment où il s'atteste comme n'étant plus (là). Il en est, au fond, de la photographie comme de l'histoire : nous savons que « ça a été », mais nous sommes tout de même attirés malgré tout par un certain vertige causé par la contestation de la thèse d'existence par le sentiment d'inexistence de ce qui est à jamais révolu. Il faut bien que quelque chose ait été *avant* et, au total, la place de la réalité, c'est l'antériorité (et la référence). Est réel ce qui est avant. Ne resterait-il, à l'extrême limite, que la certitude de cet « avant » que cela suffirait. C'est le « certificat de présence » dont parle Roland Barthes, gène nouveau, écrit-il, que l'invention de la photographie a introduit dans la famille des images. La photographie argentique conserve une relation d'ordre (non réversible), qui s'exprime : d'abord le réel, ensuite son image – quitte à déformer celle-ci après coup, à adultérer l'empreinte, à trafiquer la trace. Or, le potentiel incommensurable de métamorphose, de simulation, de caviardage et de recadrage qu'enveloppe la technologie numérique n'achève-t-il pas de fragiliser la thèse de l'*avant* comme lieu du réel ? Ne précipitons pas la réponse !

Que si l'on avance à titre de contre-exemple que, lorsqu'on photographie l'éphémère, un nuage, un vol de mouche, une traînée, une transparence – que sais-je ?, le « quelque chose » qui tient lieu du réel est si ténu qu'il pèse autant que

rien, on répondra : ce n'est pas le poids, ni même la forme qui comptent, c'est qu'il y ait eu quelque chose servant de cible, j'allais dire de proie à la capture. Croire au réel, ce n'est pas témoigner de valeurs physiques impressionnantes (sinon il ne faudrait photographier que des immeubles et des poids lourds), c'est attester que quelque chose, même qui défie notre appareil sensoriel naturel, passe nos sens, est bien là avant – et qu'il est, pour parler comme Aristote, la cause matérielle de l'acte photographique (et peut-être aussi d'ailleurs la cause finale).

Deuxièmement, la prise de vue à l'aide de l'appareil est, non seulement une perception assistée, prothétique, mais c'est surtout une perception différée ou plutôt fracturée en deux, essentiellement distendue entre la visée et l'enregistrement. L'œil de la caméra perçoit en effet des éléments à la fois trop fins pour que nos yeux les aperçoivent et (surtout) insignifiants pour eux. Il y a décalage, voire hiatus entre ce que regarde le photographe dans le viseur ou sur l'écran et ce que perçoit sans l'apercevoir l'œil du dispositif ; celui-ci perçoit d'autant plus de choses qu'il est affranchi de la condition aperceptive, c'est-à-dire de la réflexivité qui travaille nécessairement la conscience humaine la plus molle. On exprimerait cette relation fonctionnelle en disant qu'elle fait fond de la rupture entre deux visions, l'une qui regarde et l'autre qui voit. La première, attirée par les objets, cherche à se fixer, la seconde n'est jamais assez grande ouverte comme pour s'imprégner des choses comme une éponge se gorge d'eau. Or, c'est mal comprendre ce qu'est un appareil et son ouvrage, que de penser qu'il consiste à prolonger en l'améliorant la performance de nos yeux. Ce préjugé continuiste trahit une foi de charbonnier à l'endroit d'un réel homogène et comme présent à soi dans ses moindres parties. Une chose pourtant est de grossir un élément (par exemple une lettre à l'aide d'une loupe), une autre chose de percevoir – c'est-à-dire en fait d'enregistrer – des éléments d'un ordre ou d'un type tout autre. Benjamin lui-même, lorsqu'il présente l'« inconscient optique » de la caméra comme l'auxiliaire démultiplicateur de notre perception⁵, n'est que trop enclin à réduire la différence à des questions de format (plus petit/plus grand) ou de rythme (interruption, accélération etc.) comme si le photographiable, si inattendu soit-il, était assuré de conserver en tout état de cause un lien étroit avec ce que nous avons déjà vu et comme si, en somme, la « subversion des images⁶ » relevait plus de l'arrangement que du bouleversement. Dans le fait, il existe bel et bien une discontinuité entre deux appareils : l'appareil physiologique de notre perception (avec ses modes cognitifs propres) et l'appareil artificiel, l'artefact enregistreur. À y bien réfléchir, ce hiatus – ou plutôt ce vide-lien et aussi ce vide-lieu – est la structure de tout *graphe*, comme Platon

5 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, XVI, in *Écrits français*, Gallimard, 1991, p. 163.

6 Je fais allusion au titre de l'exposition montrée au Centre Pompidou (novembre 2009) sur les relations du surréalisme avec la photographie et le film.

le premier le donne à penser en interrogeant l'oubli, la mémoire et cet instrument duplice qu'est l'écriture⁷, promoteur et tueur de mémoire.

Loin, cependant que cette solution de continuité soit une faille dans l'attestation du réel à partir d'indices ou de tracés « inscriptifs », elle signifie une interposition entre la conscience et l'objet visé ; partant, elle évite à l'esprit de prendre ses propres produits pour la réalité (fusion qui se nomme délire). L'image selon l'appareil, l'image différée, est ainsi à l'opposé du fantasme, image-monde immédiate. J'avancerai donc la thèse suivante : plus nous inventons et fabriquons des appareils, plus nous nous engageons dans la voie de perceptions graphiques décalées, toujours plus riches de latences à découvrir, plus nous renforçons la thèse du réel, loin de la mettre en danger comme on veut parfois le faire croire.

Mais alors, si le réel (à l'ère du virtuel, des « réalités virtuelles ») n'est pas évincé ni évacué, mais consolidé, paradoxalement, dans son inaccessible proximité ; si l'écriture (l'enregistrement et le traitement des images) est de plus en plus médiée, « écranique », ce qu'il faut abandonner, c'est décidément l'idée du réel comme *avant-premier* (au sens où, en termes de spectacles, on parle d'une « avant-première ») : origine, noyau dur, source unique d'authenticité. Il importe de découpler référentialité et originarité en considérant que le réel-référent n'est pas seulement avant, une bonne fois, mais pendant et dans le *nexus* des opérations. Le réel n'est pas la forme-modèle que l'image reproduit, mais bien plutôt le matériau que les images techniques « informent » en l'impliquant, pour le meilleur et pour le pire, dans un processus indéfini d'élaboration « graphique ». Au lieu de véhiculer comme une vérité triviale que le réel aujourd'hui s'abolit soi-disant dans le tout-image, mieux vaut considérer en face la situation photologique : rien de ce qui se produit, en quelque lieu ou sphère que ce soit, n'échappe à l'information, au rendu sous forme d'image qui, seul, lui octroie sa signification. De la photo de famille à l'écran de télévision en passant par la scénarisation filmique, l'univers dans lequel nous vivons tend vers la « logique photo », vers une interprétation photologique et non plus phénoménologique.

Du coup, le photographiable ne saurait renvoyer à un donné particulier, en attente d'être reconnu, adoubé et illustré ; ce n'est pas une propriété de certaines choses ou d'êtres singuliers (ce n'est pas la photogénie, par exemple), c'est un caractère inhérent à l'opération rendue possible par le programme de l'appareil. Vilém Flusser écrit à ce propos : « Au fond, le photographe veut donc produire des états de choses n'ayant jamais existé auparavant. Ces derniers, il ne les cherche pas au-dehors, dans le monde, puisque le monde n'est pour lui qu'un prétexte aux états de choses qu'il entend produire ; il les cherche parmi les possibilités qu'offre le programme de l'appareil⁸ ».

7 Il s'agit du mythe de Theuth, dans *Phèdre*, p. 274-275.

8 V. Flusser, *op. cit.*, p. 39.

L'auteur a raison de souligner que « seuls les états de choses sont photographiables ». Le spectateur naïf croit que telle photographie restitue ou « rend » rien de moins que le monde, le « monde du dehors » comme dit Flusser. Un tel spectateur prend à la lettre la notion d'empreinte, censée, comme les simulacres des Épicuriens (*eidôla*), garder une structure identique à l'objet dont elle émane. Barthes lui-même n'emploie-t-il pas le mot d'« émanation » ? Que dire d'un André Bazin, écrivant : « En ce sens, on pourrait considérer la photographie comme un moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière⁹ » ? Un tel sensualisme a notamment pour conséquence de méconnaître la dimension graphique de la photographie et, ce qui revient au même, le rôle de l'appareil qui consiste précisément à traduire le réel en états de choses, ou encore à l'interpréter à travers un programme. Bref, le photographiable est conceptuel et non pas propriété native des choses, puisque les états de choses ne sont pas des parties ou des prélèvements à partir des choses mêmes, mais des vues graphiques conformes au dispositif qui les découpe et les permet. Cependant, la détection d'un état de chose et son repérage comme valant d'être photographié (comme *photographiable*, donc), n'est pas strictement une question technique, c'est aussi et sans doute d'abord une affaire de vision, au sens mental du terme ; les possibles des appareils semblent s'allier à ceux des mentalités pour laisser émerger, non des choses ni des représentations (pour reprendre Bergson), mais de nouveaux territoires du photographiable. Se produit une sorte d'appel d'image (comme on parle d'un appel d'air). Déjà, c'est bien ce qui se passe lorsque Nadar réalise avec un médecin-démonstrateur une série de photographies d'un hermaphrodite, exhibant les parties génitales du patient¹⁰. Le regard pionnier, évidemment étayé par le dispositif (de l'appareil) et la disposition (de la vision médicale vers 1860), le même Nadar en fait également preuve en étant le premier à faire de la photographie aérienne en ballon et à s'aventurer dans l'univers souterrain des égouts et des catacombes¹¹. La notion d'*époque* mérite bien son nom : c'est une brève suspension dans le temps, une espèce d'attention à des états de choses auparavant plus invus qu'invisibles sur lesquels soudain s'arrête une attention à l'affût. *Epokhè* – arrêt sur image.

De tout cela découle cette importante conséquence, qui nous reconduit au concept de photologique : soit que le photographiable ne recouvre pas seulement ce qui a effectivement vocation à la découpe graphique selon l'appareil photo, il ne désigne pas uniquement les possibilités figurant dans son programme, il s'étend à d'autres champs de l'expérience humaine et tend à assujettir le monde à la « logique

9 André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, (Cerf, 1975), cité par Karl Sierek, *Images d'oiseaux – Aby Warburg et la théorie des médias*, Klincksieck, 2009, p. 26.

10 Magali Le Mens et Jean-Luc Nancy, *L'hermaphrodite de Nadar*, Créaphis, 2009.

11 *Ibid.*, p. 20.

photo », c'est-à-dire, en particulier, au rythme syncopé, heurté, imposé par la réduction indéfinie du monde en états de choses, comme si la lecture et la facture photologiques alphabétisaient l'ère présente à la « logique photo » et, dans le même mouvement, entraînaient par récurrence une traduction quasi simultanée des images traditionnelles en style ou en format photologique.

C'est peu dire que cet univers quantique, infiniment divisé en coups, bits, clics et clips, qui, s'amorçant dans la photo, s'étend et se renforce avec la vidéo, la webcam, les pratiques zappeuses et furtives sur Internet, tourne le dos à ce que je nommerais volontiers le fonds sapientiel préservé dans la phénoménologie et son souci des « choses mêmes », *die Sachen selbst*. Tant que la photographie maintient son lien avec le papier, elle conserve cette valeur chosale que, pourtant, la tendance générale, non seulement à la dématérialisation des supports, mais aussi à la migration des images, à leur pérégrination à travers des écrans paraît clairement contredire. J'ai appelé *transparence* cette trajectivité, non pour souligner l'absence d'ombre, l'évidence parfaite, mais plutôt pour désigner la furtivité transitive et saccadée d'un paraître qui a cessé d'être appliqué, comme on le dit d'un bon élève (*l'ap-paraître*) pour se démultiplier, s'atomiser dans un dévergondage démotique, une transe perceptive. Le *trans-paraître*, paraître qui se chasse lui-même, dans la double acception de pousser et de poursuivre, signifie une phénoménalité en kit, brisée, prise au vertige de la substitution, voire de l'escamotage ou de l'auto-parasitisme des phénomènes. L'ère de la transparence ombreuse¹² n'est certes pas la fin du monde, mais c'est *la fin des phénomènes*, ces anciens « entiers », rocs d'aspect balisant la carte des essences. Il y a soixante ans et plus, un khâgneux converti à la phénoménologie, nommé Jean-Paul Sartre, intitulait le deuxième paragraphe de l'Introduction de *L'Être et le Néant*¹³ : « Le phénomène d'être et l'être du phénomène ». Qu'est donc devenue, dans un univers indéfiniment répliqué d'images d'images – celui, comme on l'a dit¹⁴, d'une esthétique sauvage de la « basse définition » où les images n'emportent souvent avec elles qu'un nécessaire de voyage –, ce qu'un Maurice Merleau-Ponty, de façon moins ludique et, pour ainsi dire, moins automatique, appelait la « foi perceptive à l'unicité du monde »¹⁵ ?

12 Je renvoie à l'ouvrage collectif, *La transparence comme paradigme*, Michel Guérin, éd., Publications de l'Université de Provence, 2008.

13 Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant (Essai d'ontologie phénoménologique)*, Gallimard, 1943.

14 Nicolas Thély, *Mes favoris*, MIX, 2008. L'auteur parle d'un « régime inédit de perception reposant sur la fréquentation permanente de données techniquement pauvres », d'une « culture du faussement durable, de l'obsolescence programmée », p. 69.

15 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p. 90. Plus loin, l'auteur écrit : « La chair (celle du monde ou la mienne) n'est pas contingence, chaos, mais texture qui revient en soi et convient à soi-même » (p. 192). C'est peu de dire que le « chiasme » et l'« entrelacs » sont à l'antipode du réseau ou de la toile, dans leur signification contemporaine...