Études photographiques

34 | Printemps 2016
Que dit la théorie de la photographie ? / Interroger l'historicité

La photographie est-elle une « image » ?

Michel Poivert

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594
ISSN : 1777-5302

Éditeur
Société française de photographie

Édition imprimée
Date de publication : 4 juin 2016
ISBN : 9782911961342
ISSN : 1270-9050

Référence électronique
Michel Poivert, « La photographie est-elle une « image » ? », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 03 juin 2016, consulté le 09 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

La photographie est-elle une « image » ?

Michel Poivert

1 La notion générique d'image, désormais couramment employée pour définir le statut de la photographie, paraît être le dernier instrument théorique en date. Pourtant, il semble opérer sans être lui-même défini, bénéficiant d'un prestige accordé depuis quelques décennies par les études culturelles et visuelles. L'analyse historique apporte quelques précisions et fait apparaître comment la photographie a joué un rôle dans la redéfinition même de l'image. Entre phénoménologie et structuralisme, prise comme exemple ou employée comme métaphore, la photographie permet de penser l'image au-delà des questions de psychologies théoriques héritées du XIX^e^ siècle. Mais plus fondamentalement, la photographie impose ses qualités « culturelles » et déplace insensiblement les discours sur *l'image* vers une réflexion sur *les images*. La photographie a été l'opératrice du passage de l'image pensée comme fait de conscience à l'image pensée comme fait social. On propose ici une petite histoire de la notion d'image et de sa séparation des théories de l'imagination comme de celle de la perception, qui a mené la photographie à devenir non seulement une image mais à contribuer à définir ce que nous entendons par « image ».

La notion d'image : refuge théorique?

2 Une notion « nouvelle » a fait son entrée dans le champ de la photographie à la fin du XX^e^ siècle. Celle-ci n'a pas d'auteur ni même de définition, pas de manifeste et encore moins de traité théorique, comme si la photographie était entrée dans une période « blanche » de son histoire théorique. Cette notion est celle d'*image*. Le moment théorique des années 1970-1980 a consacré une approche de la photo considérée comme un langage, avec les outils de la sémiologie (index, dénotation, etc.) faisant droit ainsi à un tournant linguistique qui concernait les sciences sociales de façon générale dans le cadre plus large encore d'une pensée structuraliste. Le petit objet que représente alors la photographie à cette particularité de baigner dans le grand Tout des

représentations concernées par l'approche d'une science des signes, mais aussi d'en être une figure spécifique en raison à la fois de sa position de tard venue dans l'histoire des techniques et de ses modalités de mises en œuvre qui contiennent, avec l'enregistrement, une sorte de défi lancé à l'approche classique de la représentation : une immédiateté, une fidélité, un automatisme et bien d'autres qualités qui n'ont cessé d'animer la réflexion sur la nature même de cette représentation au caractère inédit. Tant et si bien que, par un effet de retournement, on a parlé d'objet théorique à propos de la photographie pour, précisément, la faculté qu'a cette technique d'enregistrement de faire penser et de penser le rapport que nous entretenons avec le réel. Parvenir à en cerner les particularités, tout en révélant plus encore la fécondité théorique, aura été le résultat de sa compréhension à partir des sciences des signes associées à une ontologie. Ceci permettait de ne jamais perdre de vue que l'on ne peut théoriser la photographie qu'en livrant les clés de son langage comme le montrent, notamment de nombreux discours d'historiens de l'art qui la prennent pour objet dans les années 1970-1980. En France, Jean Clair parvient à faire de la photographie l'instrument explicatif de la révolution duchampienne dès 1977[1], aux États-Unis, Rosalind Krauss parvient la même année à mettre en scène la fameuse notion d'index et à relire globalement le surréalisme. Après elle, le surréalisme sera moins une question de peinture que de photographie[2].

3 Quelques années plus tard, il semble que ce que l'on a pu appeler le *pictorial turn* au sein des *visuals studies* cherche à identifier non plus le langage comme paradigme, mais l'image[3]. L'image se trouve désormais propulsée en tant qu'objet affirmant son primat dans la civilisation (contre l'écrit) pour devenir à la fois structure et modalité de représentation : objet de pensée et pensée de l'objet. Les *visual studies* postulent l'image non seulement comme un artefact culturel mais également comme une forme vivante. La dimension historique est reposée selon des *scenarii* de présence ou d'apparition. Les images ont une capacité à nous mettre en relation avec le monde, à avoir elles-mêmes un statut existentiel et donc à ne pas être construites comme des représentations déterminées socialement. On pourrait à nouveau croire aux images, c'est-à-dire nourrir avec elles une relation qui ne soit pas médiatisée avec le monde mais une forme d'expérience directe. Après le temps d'un tout structuraliste et linguistique – le temps des images comme *représentations* –, voilà venu le temps des images comme *présence*.

4 Cette approche des images (très anglo-saxonne si on la compare à la pensée de Louis Marin par exemple) est à la fois contrebalancée et renforcée par la généralisation des études culturelles. Apparue dans les années 1980 dans le champ de l'histoire, l'élection des formes de cultures, de leurs objets, de leurs rites, etc., a mis l'image dans une nouvelle position. Il ne s'agit plus d'étudier les images artistiques ou religieuses, bref des images d'exception, mais toutes formes de représentations vernaculaires. L'histoire culturelle n'a pas d'objet, elle les a tous, et la notion d'image devient une appellation pratique pour caractériser toutes formes de représentation, de l'illustration à l'icône, produisant face au discours scientifique une dé-hiérarchisation des images – inutile de préciser que *les* photographies se sont retrouvées sous toutes leurs formes intégrées à ce grand Tout du champ des études culturelles.

5 Études visuelles et histoire culturelle sont des cadres contextuels du passage du paradigme du langage à celui de l'image ; de façon plus resserrée, chez les spécialistes de la photographie, et plus précisément encore de la critique d'art, les années 1990 marquent un véritable tournant vers l'image. De façon symptomatique, en 1995, le

critique et théoricien Régis Durand titre son essai sur « les conditions d'une histoire des formes photographiques » : *Le Temps de l'image*[4]. Et l'année dernière, près de vingt ans plus tard, dans l'éditorial d'un numéro spécial de la revue *Artpress*[5] consacré à la photographie, il maintient au vu des développements de la photographie numérique l'idée que la photographie « est entrée dans le monde indifférencié des images ». Cette adoption du statut d'image pour la photographie – cette « imagification » – est partagée et presque généralisée dans les approches depuis une génération.

6 À l'aune de nombreux discours à partir des années 1990, on mesure que la notion d'image s'est imposée comme celle qui semble avoir refermé le débat ontologique et ce qu'il pouvait avoir de trop spécifique au « médium ». Cette notion a servi à relancer la photo dans les questions générales de l'art contemporain après non seulement les discours essentialistes, mais aussi pour mettre fin à la tableaumanie. Mais l'image a permis également d'adapter les études photographiques aux études culturelles et visuelles, enfin elle a paru indiquée pour adapter l'analyse de la photographie au changement technique opéré par le numérique et la culture qui en est née. L'image permet de faire se rejoindre critique d'art, critique sociopolitique, analyse technologique, etc. L'image a « dé-disciplinarisé » la photographie pour parler comme Mitchell et les tenants des *visual studies*[6].

7 La question de l'essence de la photographie serait donc réglée, la photographie est une image (avec ses pratiques et ses usages plus qu'elle n'est définie comme une entité) avec quelques particularités historiques et techniques, et même théoriques certes, mais on sait ce qu'elle est en la rabattant sur la notion d'image qui a, en quelque sorte, « neutralisé » le débat théorique. Conjointement, une obsession a disparu parmi les idées que nous nous faisons de la photo : celle de l'art. Pendant cent cinquante ans, la question « La photographie est-elle un art ? » a prévalu aux errements statutaires et esthétiques du médium, mais cette question est réglée par l'assimilation de la photo à l'art contemporain.

8 Mais une autre question n'a pas été formulée par la commodité de l'usage du terme d'image : la photographie est-elle une image ? Question *a priori* absurde, puisque tout ce que l'on sait sur la photographie en fait une image. N'est-elle même pas que cela ? Poser la question dans l'autre sens démontre l'évidence : que serait une photographie qui ne serait pas une image ? Sauf peut-être que ce qui a été refoulé jusqu'à présent est ce que l'on entend par image. Pour le dire simplement : la photographie est peut-être une image si tant est que l'on s'accorde sur ce qu'est une image dans nos discours savants comme pour le sens commun. Pour le dire autrement encore, comment l'idée de photographie (qui elle-même a une histoire) s'est mise à coïncider avec l'idée d'image (qui elle aussi à une histoire) au tournant des années 2000 ? Et si ces deux idées que nous nous faisons de la photo et de l'image coïncident, que peut-on en dire sur le plan de la théorie de la photo et de son histoire ?

9 La photographie, lorsqu'elle est pensée comme une image, répond-elle à un autre paradigme que le langage et ses théories qui l'ont tant marquée ? Et si oui, quel est ce paradigme qui se cache derrière le terme d'image ? C'est ce que nous voulons observer : si la photo est une image, elle répond à une *épistémè* particulière que l'on semble avoir oublié et même refoulé. Ce qui formait le cadre de pensée de l'image avant le succès de la sémiologie, c'est la phénoménologie, qui s'était elle-même imposée comme une alternative au cadre philosophique de la psychologie générale. Remonter cette

10 généalogie de l'histoire de l'idée d'image à l'époque contemporaine pose une question : en présentant comme une nouvelle donne la conception de la photographie comme image (et sans en proposer de théorie), ne doit-on pas prendre en compte un héritage oublié, et s'interroger sur la pertinence de voir en la photographie une « image » ?

11 Passer derrière l'évidence du statut d'image de la photographie, c'est observer au final quel chemin a été parcouru dans l'histoire des idées de photographie pour qu'elle apparaisse aujourd'hui « naturellement » comme un fait de culture.

La photographie au cœur de l'image phénoménologique

12 Tout devrait être clair : l'histoire visuelle et culturelle, l'histoire de l'art et des médias savent de quoi elles parlent lorsqu'elles font usage du terme « image », soit des formes de représentation très diverses dans leurs formes, leurs techniques et leurs statuts. Ce sont des artefacts, du papier, des écrans, des tablettes et des tableaux, des impressions sur divers supports, de tous formats, ce sont *les* images. Mais ce que l'on appelle *l'image* (et non *les images*) n'a rien à voir avec tout cela dans notre histoire. Ce qu'image veut dire, jusqu'au milieu du XX^{e} siècle, ce n'est pas cela. Il s'est superposé dans une confusion rare ce qu'est une image pour la philosophie et ce que sont les images pour ceux qui en font usage dans le monde moderne.

13 Alors qu'elle est justement cette distinction qui s'est évanouie ? Que considère-t-on en philosophie lorsque l'on parle de *l'image* qui soit si différent de ce que nous appelons *les images* en pensant aux photographies et autres productions? Pour le dire d'un mot, « image » dans la tradition philosophique désigne avant tout un fait de conscience : un phénomène psychique.

14 Comment se produisent les images dans notre esprit ? Naissent-elles à partir de sensations immédiates ou de souvenirs ? Mille questions occupent la philosophie jusqu'aux tenants de la phénoménologie dans les années 1930-1940, tentant de cerner ce que produit notre cerveau. On le comprend, il s'agit d'image mentale plus que d'image matérielle : la question de l'image n'est pas en rapport avec les images comme artefacts de nos sociétés, ou bien, il s'agit de caractériser la manière dont nous les percevons et ce qu'elles induisent dans notre conscience. L'image, pour l'histoire de notre pensée occidentale, c'est cela : l'un des mystères de la conscience. L'image c'est l'affaire de l'imagination.

15 L'image est l'objet de la psychologie théorique du milieu du XIX^{e} siècle jusqu'au milieu du XX^{e} siècle et même disons jusque dans les années 1960, d'Hippolyte Taine à Gilbert Simondon. Définir l'image passe par de nombreux axes de recherche, l'un des plus fameux est peut-être celui de la psychophysiologie à partir de la fin du XIX^{e} siècle avec les travaux de Hermann von Helmholtz, mais tous ces travaux durant près d'un siècle cherchent à définir l'image à partir des phénomènes de la perception. La question de l'image mentale est une énigme : pour Taine une sensation renaissante, pour Helmholtz la conjugaison de mécanismes de perception et de processus cognitifs. En compulsant ces travaux, on se rend compte que l'image n'est plus tellement conçue comme un phénomène de la conscience, mais comme une sorte d'entité conceptuelle. L'image en psychologie s'est autonomisée, autour d'elle se sont construits tellement de discours analytiques qu'il s'est bâti un objet théorique « image » que l'on n'appelle pas encore

l'imaginaire. Le caractère de plus en plus abstrait et en même temps scientifique de l'analyse de l'image (toujours au singulier) s'est établi en une académie. Certes, comme toute construction, la psychologie de l'image connaît des crises. La première est remarquable, la seconde lui sera fatale.

16 La première date de la fin du XIX[e] siècle, cette crise de la psychologie est ouverte par la pensée d'Henri Bergson. Ce que toute l'œuvre du philosophe français (dont on sait alors le succès quasi populaire) démontre est que l'expérience pratique que nous faisons désormais des représentations avec l'arrivée des images mécanisées, du film et de la photographie, entre en contradiction avec les théories de l'image. Il y a eu une sorte de rivalité entre la conception de l'image comme réalité psychique et l'image comme réalité physique. Cela tient au fait que la photographie, mais aussi les modalités de reproduction gravée, arrivent à ce moment-là et font basculer la société dans l'ère des illustrations multiples. La critique de la psychologie est révélée par la question du mouvement et la philosophie de Bergson. C'est ce que note d'emblée Gilles Deleuze dans *L'Image-mouvement :* Bergson parvient à dépasser avec l'image-mouvement une opposition devenue intenable entre le mouvement comme réalité physique et l'image (du mouvement) comme réalité psychique[7]. D'une façon plus générale encore, on peut dire que l'on ne parvient plus à penser la disjonction entre l'image comme fait psychique et « les » images qui entourent chacun dans son quotidien.

17 Cette crise de la psychologie ouvre donc une brèche vers ce qui devient dans la génération suivante le passage historique et épistémologique de la compréhension de l'image comme fait psychique à sa compréhension comme fait social. Ce passage se fera par degrés à partir de la phénoménologie et principalement de la pensée de Jean-Paul Sartre. Il s'établit ici la sécularisation de l'image : la photographie devient non seulement un exemple mais peut-être aussi le modèle même de l'image hors de l'académie. La question du dépassement de l'appréhension psychologiste de l'image semble bien avoir été l'une des inquiétudes du fondateur de la phénoménologie. Edmund Husserl en effet, selon Paul Ricœur, était particulièrement tourmenté par la définition de ce qu'il entendait par image[8], il aurait ainsi fait appel à la photographie pour objectiver sa réflexion sur la conscience d'image[9].

18 Chez Sartre également, la redéfinition de l'image en dehors du psychologisme n'est pas sans faire appel à la photographie. De façon générale, la photographie, citée tout autant que les « tableaux » par le philosophe, fait partie des images comme « choses » que nous ne pouvons plus dissocier du fait de conscience ; mais la photographie, selon Sartre, est emblématique d'une matière qui est aussi une image mentale – chose et phénomène. Il s'agit alors de rompre avec une tradition, de Taine à Bergson, qui comprend l'image mentale comme une « sensation renaissante », une manière de mémoire qu'actualise la conscience.

19 Dans *L'Imagination*, il s'agit pour Sartre de lier la perception et le fait de conscience pour concevoir l'image globalement, car si selon lui, et sur le plan métaphorique, « l'image mentale [est] elle-même une photographie[10] », elle doit encore faire corps avec la perception. Sartre plaide pour poser « la question nouvelle et délicate des rapports de l'image mentale avec l'image matérielle (tableau, photo, etc.)[11] ». Quelques années plus tard, dans *L'Imaginaire*, il avance sur ce terrain en analysant la photographie du portrait de Pierre pour conclure : « La photo n'est plus l'objet concret que me fournit la perception : elle sert de matière à l'image[12]. » Le spectateur d'une photographie en tant qu'image est donc particulier, actif : « La conscience imageante que nous produisons

devant une photographie est un acte et cet acte enveloppe la conscience [...] nous avons conscience, en quelque sorte, d'*animer* la photo, de lui prêter sa vie pour en faire une image[13]. » La question de la perception se trouve reléguée au profit de la production d'un substitut : l'*analogon*.

L'image au-delà de la perception : théorie du regard

20 Après guerre, les propositions de Sartre sont loin d'éteindre la *doxa* de l'image, qui elle-même est en pleine évolution. On a l'impression qu'à partir de cette époque, l'image comme fait psychique est une conception qui bénéficie d'un renouvellement des théories de la perception, dont l'œuvre de Gilbert Simondon est emblématique. Cette science, que Simondon appelle « technicité », est teintée d'anthropologie et d'analyse cognitive, elle est assez passionnante dans son ambition globalisante mais souvent techniciste et métaphysique. En tous les cas, l'œuvre montre une disjonction claire entre une histoire de la perception et une histoire des images que l'on n'a peut-être pas assez interrogée. C'est d'ailleurs le propos de Sartre de concevoir l'image comme une conscience (conscience imageante) incompatible avec la perception[14] ; c'est en ce sens que Simondon et Sartre sont inconciliables, ce dernier abandonnant par la phénoménologie le primat de la perception comme lieu de l'image. Sartre « oppose absolument le perçu et l'imaginé, le réel et l'image[15] » : alors que Simondon travaille à comprendre comment l'image est motrice, l'imagination est pour Sartre « fonction irréalisante ». Il ne croit pas à une extériorité et à un monde propre des images, un monde d'existence autonome, l'image pour lui est conscience et donc subjectivité. Pour Simondon, cette conception de l'image comme « contenu mental dont on peut avoir conscience[16] » est réductrice par rapport à un monde continu d'images.

21 Car Simondon estime devoir penser perception et imagination ensemble. En cela, il s'oppose frontalement à Sartre qui lui, dans sa thèse sur l'imaginaire, affirme que « l'image et la perception [...] représentent les deux grandes attitudes irréductibles de la conscience. Il s'ensuit qu'elles s'excluent l'une l'autre », explique Jean-Yves Château[17] : « Exister en *image* » s'oppose à « exister en *fait* ». L'image, selon Sartre, c'est « une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet[18] », et cet objet se donne comme absent, c'est la différence avec la perception de l'objet. Ici, c'est la conscience que l'on a de l'objet qui est l'image. On retrouve alors la question de l'*analogon*.

22 Comme le souligne Nao Sawada, spécialiste du philosophe et qui a synthétisé toutes les mentions que Sartre fait de la photo dans son œuvre romanesque et philosophique, « Sartre est encore prisonnier d'une vision classique, presque platonicienne de l'image selon laquelle une image se définit toujours par référence au réel, référence qui marque l'origine et la vérité[19] », et pour lui la photographie qu'il mobilise dans ses réflexions est avant tout la présence de l'absence. Ce que Sartre propose, on l'a compris dans son opposition à la

23 tradition psychologiste et vitaliste (de Bergson à Simondon), c'est de rompre, de rejeter le couple perception-image. Mais par quoi remplacer l'expérience de la perception entendue dans sa dimension psychophysiologique ? Et que devient ce véritable refoulé de la perception ? La « conscience imageante » de Sartre, qui est l'opération et la notion qu'il impose dans sa théorie, peut être comprise comme la substitution de la notion de *regard* à celle de *perception*. C'est-à-dire une conscience qui produit l'image et non plus une attitude passive de réception des informations visuelles. C'est à partir de ce

renversement que Sartre propose de regarder une photo ou un acteur tout en sachant qu'il s'agit d'un jeu ou d'une présence de l'absence – il explique bien que c'est nous qui « animons » l'image, comme c'est nous qui acceptons le pacte avec la fiction de l'acteur pour y voir un personnage de fiction[20]. C'est ce qu'il appelle *analogon :* l'image est un équivalent visuel opéré par le regard(eur). C'est le regard(eur) qui fait l'image, semble dire Sartre en réponse à la tradition psychophysiologiste.

24 Deux choses se rejoignent ainsi : la conception des images comme présence de l'absence (re-présentation), et l'image qui désormais est le fruit de la conscience imageante qui anime les représentations. C'est l'image qui est regardée et non la vision qui produit par son psychisme une image.

Foucault versus Sartre : la photographie, une image sans l'imagination ?

25 Resituer la pensée de l'image à partir de Sartre permet de prendre en compte l'importance qu'il accorde à l'exemple de la photographie. Exemple, et non métaphore photographique telle qu'on la trouve souvent. L'analyse sartrienne pose la photographie au centre de l'expérience imaginaire et conclut sur la puissance effective du regard contre le fait perceptif. Cette proposition ne se heurte pas seulement à l'opposition des tenants du fait perceptif, il faut revenir sur la réception et la contradiction qu'apporte de son côté Michel Foucault dès 1954 à *L'Imaginaire* de Sartre[21]. Par une profonde réflexion phénoménologique qui reprend la contemplation du désormais fameux portrait de Pierre, il s'agit de pousser plus loin l'exercice sartrien devant la photographie.

26 Foucault s'oppose d'emblée à la théorie de l'absence et se détourne d'une conception de l'imaginaire comme indice de la négation de la réalité. Selon lui, on n'imagine pas seulement à partir d'une absence de l'autre, mais on peut imaginer en sa présence. On quitte ainsi le principe platonicien relevé par Sawada. L'imaginaire peut être un rapport de présence sans être « faux », il n'est pas un « mode de l'irréalité » mais un « mode de l'actualité[22] ». On comprend que le projet de Foucault consiste à séparer la notion d'image de celle d'imagination. S'il y a bien image telle que l'entend Sartre comme *analogon*, c'est-à-dire comme substitut, celle-ci apparaît lorsque « l'imagination s'altère » – l'image est requalifiée par Foucault comme un produit second de l'imagination, ce qu'il appelle une image « précaire ». Elle n'est pas conscience imageante, elle « constitue une ruse de la conscience pour ne plus imaginer[23] » : un moment d'arrêt de l'imagination. La photo de Pierre apparaît comme l'équivalent de ce que Foucault propose être l'image : une photographie de l'imagination. Et non une opération de perception non plus qu'un substitut de l'absence (réelle). S'appuyant sur l'exercice psychanalytique, Foucault affirme : « l'image est une prise de vue sur l'imagination du rêve[24] ». Le philosophe conclut à une autonomisation de l'image :

> « L'image alors peut s'offrir à nouveau, non plus comme renoncement à l'imagination, mais comme son accomplissement au contraire [...] L'image n'est plus l'image de quelque chose, tout entière projetée vers une absence qu'elle remplace ; elle est recueillie en soi-même et se donne comme la plénitude d'une présence ; elle ne désigne plus quelque chose, elle s'adresse à quelqu'un. L'image apparaît maintenant comme une modalité d'expression, et prend son sens dans un style, si on peut entendre par "style" le mouvement originaire de l'imagination quand il

> prend le visage de l'échange. Mais nous voici déjà sur le registre de l'histoire. L'expression est langage, œuvre d'art, éthique[25]. »

27 Ce que pointe Foucault, c'est le statut de l'image comme moyen d'expression et non plus comme fait de perception et reliquat de l'imagination. Elle n'est pas irréelle, c'est-à-dire imaginaire, elle n'est pas non plus une forme de l'absence (le substitut). Dans un saisissant exercice de dissertation phénoménologique, Foucault extrait de la théorie de l'imaginaire une théorie de l'image pour l'autonomiser comme une représentation stylisée ne devant être gagée sur rien d'autre qu'une forme expressive.

La photographie comme passage de l'image, du fait psychique au fait social

28 À sa manière, Foucault aboutit en 1954 à une sorte de seconde sécularisation de l'image après celle que proposait Sartre en dépassant le modèle psychologiste. Il y parvient d'abord en coupant l'image de l'imagination, en l'autonomisant comme opération, et finalement en projetant de la qualifier selon des modalités sociales, historiques et esthétiques. Alors même qu'il aboutit à une manière de matérialisation du fait de conscience, d'un passage du fait psychique au fait social, Roland Barthes entame de son côté l'exercice des lectures d'images qui constituent en bonne part les *Mythologies*.

29 Barthes comprend vers où se dirige la pensée de Sartre, avec lequel les rapports sont si particuliers qu'il cherche à en masquer toute référence dans ses écrits. Mais cette filiation sera assumée plus tard, précisément lorsqu'il sera question uniquement de photographie, avec la dédicace de *La Chambre claire* à *L'Imaginaire* en 1980 – l'année même de leur disparition à quelques semaines à peine l'un de l'autre[26]. Barthes en effet prend en compte les représentations (théâtre, photo et tout autre) et non plus le seul fait psychique. Le paradigme psychologiste de l'image qui s'effondre avec la phénoménologie sartrienne est bel et bien remplacé par le paradigme linguistique/sémiologique qui va permettre à Barthes de faire parler les images non plus comme faits psychiques mais comme faits sociaux. Elles prennent leur place dans les *Mythologies*, en tant qu'objet de communication, d'art et de culture (l'affiche politique, l'exposition de photo, le photojournalisme, la publicité…), elles deviennent dans les années 1960 le lieu du « message photographique » et de « la rhétorique des images » pour reprendre le titre de ses fameux articles de sémiologie. Mais le questionnement issu de la phénoménologie ressurgit à la fin des années 1970. D'abord de façon oblique, avec les photos de famille dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975)[27], puis on le sait, avec *La Chambre claire* qui est finalement une grande opération d'animation des images par la conscience imageante. À cette époque, la photo devient un objet qui ressurgit au moment de penser l'image après Sartre, ce qui ne pouvait être fait que sur des photos et pas sur d'autres types d'images.

30 En étant une image automatique d'enregistrement (en tout cas en théorie), la photo a incarné ce que la psychologie tentait désespérément de définir comme image mentale, et projeté la question de la perception vers un horizon « social ». La rencontre de la photographie et de la phénoménologie permet de prendre la photo comme exemple et bientôt comme paradigme d'une image conçue à la fois comme fait de conscience et fait social. Ce qui est essentiel dans le rapport au monde qu'offre la photographie, c'est qu'elle conserve dans l'expérience que nous en faisons une qualité d'image mentale tout en étant de fait une représentation. Elle est à la conjonction de deux dimensions de

la pensée de l'image. C'est donc aussi sous l'angle de l'histoire des idées d'image que l'on peut affirmer qu'en tant qu'opération du regard (voir, viser, observer, capter, prendre) et en tant que représentation (la chose image qu'est la photographie, regardée, utilisée, contemplée), la photographie est dépositaire de la double définition de ce qu'est l'image dans notre histoire : un fait psychique (voir) et un fait social (être regardé). Dans cette contraction des deux conceptions de l'image, on peut dire que la photographie est une « image ».

NOTES

1. Jean CLAIR, *Duchamp et la photographie*, Paris, Éditions du Chêne, 1977.

2. Rosalind KRAUSS, « Notes on the Index : Seventies Art in America » (Part I), *October*, n° 3, printemps 1977, p. 68-81 ; *id.*, « Notes on the Index : Seventies Art in America » (Part II), *October*, n° 4, automne 1977, p. 70-79.

3. William J. THOMAS MITCHELL, *The Language of Images*, Chicago, The University of Chicago Press Book, 1980.

4. Régis DURAND, *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, Éditions de La Différence, 1995.

5. *Cf. Artpress 2*, Étienne Hatt, Régis Durand, Éditorial, n° 34, août-septembre 2014.

6. W. J. THOMAS MITCHELL, « The Pictorial Turn » [1992], *in Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

7. Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 7.

8. Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 56.

9. Nao SAWADA, « Sartre et la photographie : autour de la théorie de l'imaginaire », *Études françaises*, vol. 49, n° 2, 2013, p. 103-121, *cf.* note 11.

10. Jean-Paul SARTRE, *L'Imagination*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 9e éd., [1936] 1983, p. 149.

11. *Ibid.*, p. 158.

12. J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », [1940] 2005, p. 47.

13. *Ibid.*, p. 54-55.

14. Jean-Yves CHÂTEAU, « Une théorie de l'image à la lumière de la notion d'invention et de l'invention à la lumière de la notion d'image », présentation *in Gilbert Simondon, Imagination et invention 1965-1966*, édition établie par Nathalie Simondon, Paris, PUF, 2014, p. XXVI.

15. *Ibid.*, p. XXIII.

16. *Id.*, p. XVIII.

17. *Id.*, p. XVI.

18. J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 19.

19. N. SAWADA, « Sartre et la photographie : autour de la théorie de l'imaginaire », *art. cit.*, p. 103-121.

20. J.-P. SARTRE, « Théâtre épique et théâtre dramatique » [1960], *in Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1992 p. 129.

21. Michel FOUCAULT, « Introduction au *Rêve et l'existence* », *in Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, t. 1, p. 65-119, chap. V, p. 110-119.

22. *Ibid.*, p. 114.

23. *Id.*, p. 115.
24. *Id.*, p. 117.
25. *Id.*, p. 118.
26. À ce sujet, *cf.* Thiphaine SAMOUYAULT, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2015, chap. 8 « Barthes et Sartre », p. 253-275; et p. 257 : « Il est d'ailleurs frappant de voir comment tout un travail de Barthes, lisible sur les manuscrits, consiste à effacer la présence explicite, nominative de Sartre dans ses livres. »
27. *Cf.* communication de Georges DIDI-HUBERMAN, « La question de l'indialectique », colloque « Avec Roland Barthes », Paris, Collège de France, 13 novembre 2015, http://www.college-de-france.fr/site/ antoine-compagnon/symposium-2015-11-13-10h00.htm.

RÉSUMÉS

La notion générique d'image, désormais couramment employée pour définir le statut de la photographie, semble être le dernier instrument théorique en date. Pourtant, il semble opérer sans être lui-même défini, bénéficiant d'un prestige accordé depuis quelques décennies par les études culturelles et visuelles. L'analyse historique apporte quelques précisions et fait apparaître comment la photographie a joué un rôle dans la redéfinition même de l'image. Entre phénoménologie et structuralisme, prise comme exemple ou employée comme métaphore, la photographie permet de penser l'image au-delà des questions de psychologies théoriques héritées du XIXe siècle. Mais plus fondamentalement, la photographie impose ses qualités "culturelles" et déplace insensiblement les discours sur *l'*image vers une réfléxion sur *les* images. La photographie a été l'opératrice du passage de l'image pensée comme fait de conscience à l'image pensée comme fait social. On propose ici une petite histoire de la notion d'image et de sa séparation des théories de l'imagination comme de celle la perception, qui a mené la photographie à devenir non seulement une image mais à contribuer à définir ce que nous entendons par "image".

The generic notion of image, now widely used to define the status of photography, seems to be the most up to date of our theoretical instruments. However, it is as though it is used without being itself defined, benefiting from a decades old prestige bestowed upon it by cultural and visual studies. Historical analysis turns up some clarifications and reveals how photography played a role in the very redefinition of the image. In between phenomenology and structuralism, photography, whether it be as example or as metaphor, broadens the conceptual horizon of the image, beyond the theoretical psychology angles inherited from the 19th century. But more fundamentally, photography imposes its own "cultural" qualities and imperceptibly shifts discourse on *the* image towards reflection on images. Photography itself brought our thinking from the image as a phenomenon of consciousness to the image as social phenomenon. Here is given a brief history of the notion of image itself and its separation from theories of the imagination and perception which led to photography not only becoming an image but also being instrumental in defining what we mean by "image."

AUTEUR

MICHEL POIVERT

Michel Poivert est professeur en histoire de l'art à l'université Paris 1-Panthéon-Sorbonne. Il a notamment publié *La Photographie pictorialiste en France* (Bibliothèque nationale/Hoëbeke, 1992), *La Photographie contemporaine* (Flammarion, 2010), *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique* (Le Point du Jour, 2006), codirigé avec André Gunthert *L'Art de la photographie : des origines à nos jours* (Citadelles-Mazenod, 2007), et avec Julie Jones *Histoires de la photographie* (Jeu de Paume/Point du Jour) en 2014, *Brève Histoire de la photographie* (éditions Hazan) en 2015.