



**HAL**  
open science

## Le photographiable à la lumière d'un genre : la photo animalière

Jean-Pierre Montier

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Montier. Le photographiable à la lumière d'un genre : la photo animalière. Le photographiable : actes du colloque, Marseille, amphithéâtre de l'Alcazar, 26, 27 et 28 novembre 2009 / organisé par le Laboratoire d'Étude en Sciences des Arts et l'Université de Provence Aix-Marseille I]; sous la direction de Jean Arrouye et Michel Guérin, Presses universitaires de Provence, pp.89-101, 2013, 978-2-85399-866-6. hal-01614547

**HAL Id: hal-01614547**

**<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01614547v1>**

Submitted on 16 Oct 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Le photographiable à la lumière d'un genre

## La photographie animalière

JEAN-PIERRE MONTIER  
Université Rennes 2

Pour le sens commun, et à l'aune de l'expérience si répandue consistant à photographier, le concept de « photographiable » est singulier, presque antinomique avec l'idée même de photographie. Le suffixe accolé, issu du latin « *habilis* », renvoie à l'idée d'une *aptitude*, comme dans les mots « coupable » ou « aimable » (apte à porter une faute, à se faire aimer). Or, s'il est une action que tout un chacun, en toute circonstance, est apte à effectuer, c'est bien prendre une photographie. Un orifice dans une boîte de chaussure : voilà un appareil ; l'on peut s'en servir dans une pièce sans fenêtre ni éclairage : à condition de disposer de patience et d'un rais de lumière, presque tout est possible !

Nombreuses sont les études ou les témoignages montrant que l'on comprit d'emblée que cette technique nouvelle mettait à la portée du premier venu la possibilité de faire des équivalents de portraits ou de paysages, autant de savoir-faire nécessitant jusqu'alors de longs apprentissages auxquels tous ne pouvaient prétendre. Que l'on ait fait de cette singularité soit un remarquable avantage soit une tare originelle est une autre question, relevant du jugement de valeur. François Brunet a ainsi étudié la manière dont l'idée de photographie s'est répandue dans le contexte, au XIX<sup>e</sup> siècle, de la mise en place des grandes démocraties, en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, de telle sorte qu'elle apparut tant aux yeux d'Arago, député républicain, que de l'avis d'Emerson, comme cette « image démocratique », diffusable auprès du peuple et susceptible d'être fabriquée par tous. Comme par un fait de la Providence, l'ère de la photographie venait renforcer l'aire, encore peu étendue, des démocraties. Le photographiable, c'est la fabrication de l'image à la portée de chacun, sans disposer ni d'aptitude ni de formation particulière, donc la suppression d'un handicap ancien, non l'apparition d'un problème nouveau.

En d'autres termes, soit qu'on déplore comme Baudelaire que ce procédé contribue à affadir le goût de l'art déjà bien émoussé auprès de la multitude, soit qu'on se réjouisse au contraire, comme nos républicains, du renfort apporté par la photographie aux partisans de « l'art pour le peuple » contre ceux de « l'art pour l'art » (et plus largement contre une représentation aristocratique de l'art et de la société), il

semble que si l'universelle aptitude à prendre des photographies a pu poser problème, c'est pour des raisons essentiellement idéologiques, pour les « anti-modernes ».

Si l'on prend à présent la question par l'autre extrémité, non plus du côté des photographes, mais en se demandant quels sont les « objets » que ce procédé permet de transformer en images, là encore un constat s'impose : tout est photographiable. À commencer par ce paysage parfaitement informel, la *vue* prise par Niépce à Saint-Loup de Varennes depuis son atelier (considérée comme la première photographie conservée), en passant par les images de la surface de la Lune grâce au télescope, par les mariages, les guerres, les portraits et autoportraits (Bayard, l'un des premiers), tous les aspects, tableaux, croquis, idylles et faits divers de la vie dite quotidienne, le micro et le macroscopique. Tout : car la photographie, ce fut presque aussitôt l'ouverture prodigieuse à l'invisible rendu captable, depuis Marey donnant consistance aux phases du galop du cheval, jusqu'aux trucages de la photographie « spirite ». Si l'idée d'une « utopie » photographique a pu avoir quelque consistance, c'est d'espérer faire des images « vraies » tant du monde physique que du monde métaphysique : songeons par exemple à Victor Hugo écrivant, au dos d'un portrait qu'avait fait de lui Auguste Vacquerie, cette phrase : « Oyendo a dios », « Écoulant Dieu » !

Or, il semblerait qu'il y ait dans l'extension même du concept de « photographiable » quelque chose de merveilleux mais aussi d'excessif, et finalement insupportable. En rendant tout « photographiable », et par n'importe qui, la photographie a posé des questions de valeur. Le véritable problème consisterait donc à se demander si ce concept peut être transféré de l'idéologie à la philosophie.

Telle fut en tout cas l'ambition de l'ouvrage de Vilém Flusser, dont ce colloque invite à nous inspirer. En effet, l'intérêt de sa démarche est de ne prendre ce problème par aucune des deux extrémités par lesquelles j'ai cru pouvoir le poser. Ni les utilisateurs du procédé ni les objets dont ces derniers font des photographies ne le retiennent ; l'essentiel, c'est l'appareil. Proposer une philosophie de la photographie c'est, selon lui, penser ce qu'est un appareil.

Il faut concéder d'emblée à Flusser qu'il n'impose pas sa démarche de façon dogmatique : raison pour laquelle il ne mentionne au cours de sa démonstration ni citation ni bibliographie, se contentant de donner un glossaire des termes auxquels il a conféré un sens nouveau, et parfois il est vrai surprenant. Ce ne sont pas des thèses qu'il assène, ses réflexions relèvent de l'essai, de l'incitation à la réflexion.

C'est bien à ce titre que le lecteur peut admettre les audacieuses assertions liminaires selon lesquelles l'histoire culturelle de l'humanité aurait connu deux événements essentiels, l'invention de l'écriture linéaire, puis celle de la photographie. Flusser, sans toutefois le déclarer, se situe dans la logique d'une théorie de la communication, ce qui veut dire que c'est le vecteur transitionnel qui importe, et qui détermine aussi bien le contenu échangé que l'activité réelle des sujets échangeant.



Autrement dit, le médium est l'alpha et l'oméga de l'ensemble des phénomènes associés à la photographie, en tant qu'elle est bien une technologie « prolongement de nous-mêmes » ayant produit un « changement d'échelle » dans la vie sociale. Un renversement va s'opérer: « Ce qui est réel, ce n'est pas la signification, mais le signifiant, l'information, le symbole. Semblable inversion est caractéristique de tout appareil ainsi que de la post-industrie en général », écrit Flusser (p. 41).

Il serait bien sûr possible de dénoncer la monovalence de la démarche. Évoquant parfois le médecin de Molière qui, quels que soient les symptômes que lui avoue Argan, s'exclame à chaque fois plus fort: « Le Poumon, vous dis-je! », Flusser va scandant ce leitmotiv: « L'appareil, vous dis-je! ». Comme Toinette était phtisiologue sans le savoir, il fut médiologue avant la lettre! Nous allons pourtant tâcher de comprendre les étapes de sa démonstration afin d'en extraire ce qu'elle a de positif.

Aussi bien, qu'est-ce qu'un appareil photographique? Rien de si anodin qu'il y paraît. Il n'est pas un outil, tels que la pelle ou le sécateur, simples prolongements fonctionnels de la main humaine, ou des organes de certains animaux. Il serait plutôt une machine, en ce qu'il inverse le rapport à l'homme, comme le machinisme industriel fit de l'ouvrier un organe de la technique. Plus abstrait toutefois que la machine, l'appareil ne produit pas des choses, mais des symboles, et seulement « de la manière déterminée qui lui a été prescrite » (p. 28). Autrement dit, le photographe qui croit produire une image équivalant au tableau que faisait le peintre se trompe fondamentalement: un saut qualitatif s'est opéré à son insu, par lequel c'est désormais l'appareil qui est prescripteur. La machine se contentait si l'on peut dire de soumettre l'homme à sa logique de production; désormais l'homme est programmé par l'appareil, qui n'est autre qu'une structure à déterminer des potentialités qui à leur tour commandent toute une chaîne de comportements.

Aussi bien le photographe – à l'instar de tous les hommes des sociétés post-industrielles dont il anticipe en somme la mutation – devient-il un « fonctionnaire », un « homme jouant avec des appareils et agissant en fonction de ces derniers » (p. 91). Le photographe est transformé en fonctionnaire car il ne saurait faire autrement que d'agir selon les règles prescrites par son appareil.

C'est ce qu'on peut illustrer avec ce daguerréotype anonyme, vers 1845: un homme bien mis s'affaire à regarder un objet qu'il tient entre ses mains, un chronomètre probablement, tandis que du pied il vient de déclencher, grâce à une ficelle qui vibre encore, l'appareil invisible qui fabrique l'image dans sa boîte noire. Ici, tout est au service de l'appareil, l'homme, le décor, les gestes, tout lui est entièrement soumis, si bien qu'on peut se demander si l'anonymat de l'image, loin d'être un défaut accidentel de renseignement, n'est pas au contraire une qualité première de la photographie.

Pourtant, la tyrannie de l'appareil est *douce*: les possibilités qu'il offre sont en nombre « élevé, mais fini»: c'est le nombre de toutes les photographies qui peuvent

être prises par un appareil » (p. 28). Sans le savoir, les photographes ne font que tendre inconsciemment à épuiser ces potentialités : « L'appareil photo exige de son propriétaire qu'il prenne sans cesse des clichés » (p. 64). C'est ainsi qu'il conviendrait donc d'interpréter le côté ludique ou compulsif de l'activité photographique, telle qu'en effet elle a fréquemment été décrite, notamment par des écrivains photographes, Denis Roche par exemple, ou bien encore le fait que le photographe ne fasse plus qu'un avec son appareil (p. 29), même si c'est dans un sens quelque peu différent que Cartier-Bresson et bien d'autres le concédèrent.

On ne s'étonnera donc pas de voir apparaître le nom de Kafka (p. 30) sous la plume du théoricien d'origine tchèque : derrière la métaphore du joueur d'échecs, dont tous les coups sont programmés par la règle du jeu mais qui jouit de sa marge relative d'inventivité, se love la hantise de l'absurdité du jeu lui-même dès lors que c'est toute la société qui sans le savoir fonctionne sur le modèle de l'appareil, ou du « robot » (un mot inventé par un autre écrivain tchèque, Karel Čapek). À quoi il convient d'ajouter que la programmation de cet appareil n'est que la partie émergée d'un iceberg sociétal global qui prescrit tout grâce à des « métaprogrammes » (p. 32) dont les appareils (notamment photographiques) ne sont que des actualisations singulières. Aussi bien, l'on peut dire que ce que Flusser dessine en creux, ce sont les organes d'une société totalitaire.

Il est logique que le titre du chapitre consacré au photographe soit d'emblée restrictif : Flusser se focalise sur « le geste du photographe », un terme qui, plus encore que ne le faisait déjà la notion d'« acte photographique », décrit l'utilisateur de l'appareil sous les auspices de la velléité, de l'action plus symbolique qu'effective. Car si, en droit, le photographe peut « tout prendre » (p. 40), dès lors que « la compétence de l'appareil est supérieure à celle des fonctionnaires » (p. 30), en fait sa liberté est programmée (p. 39) et par conséquent son libre-arbitre illusoire. Lointain héritier de Cro-Magnon, il « chasse » encore, mais dans l'abstrait, le symbolique : il opère un montage instantané associant des régions spatiales (des types de perspectives, des plongées, etc.) avec des régions temporelles (le furtif, le contemplatif), mais comme il ne peut vouloir saisir que ce que requiert l'appareil, il ne saurait produire que des images relevant du « photographiable », c'est-à-dire des « états de choses » (p. 40). Si originales que soient ces photographies, si uniques qu'elles paraissent, elles figuraient *in posse* dans l'appareil en tant qu'il circonscrit d'avance le photographiable. Un cercle infernal se dessine, dont on ne sort pas : si une photographie existe, c'est qu'elle était photographiable, puisqu'elle a été fabriquée par un appareil qui ne peut faire autre chose que cela, et comme cela.

Bien entendu, le photographe peut choisir entre les images multiples qu'il a produites ; mais sa sélection non plus n'est pas une preuve de sa liberté : « Aucune photographie particulière n'est vraiment décisive. » (p. 43) Les hésitations du



Daguerréotype anonyme, vers 1845

photographe sont elles-mêmes programmées par le caractère innombrable des photos prises: « Son choix est quantique » (p. 43), c'est-à-dire infinitésimal à proportion inverse de l'infinité des clichés possibles. Sa liberté résidera-t-elle alors dans ses convictions? Croirait-il travailler en faveur d'une cause ou au service d'une idéologie qu'il se tromperait encore. Une cause suppose un point de vue unique et privilégié, or la logique de l'appareil est panoptique, donc la démultiplication des points de vue possibles tend à réduire à néant la prévalence d'aucun d'entre eux. En somme, commente Flusser, croyant décider de quelque chose lorsqu'il appuie sur le déclencheur, le photographe est comparable au Président américain pressant le bouton rouge: ce geste n'est qu'un fêtu de paille au regard de l'ensemble du système programmant, qui a déjà tout décidé.

Mais résumons: le photographiable, c'est l'appareil en tant qu'il est un programme. Lequel se décompose en quatre phases opératoires: mettre en images les possibilités qu'il renferme; se servir pour cela du photographe; diffuser les images de telle sorte que la société produise du *feed-back* en réinformant l'appareil; enfin produire des images de plus en plus parfaites (p. 50). Flusser ne précise pas ce que sont alors des images « parfaites »: pour l'essentiel, il s'agit de perfectionnement technologique, et d'une adéquation de plus en plus étroite aux circuits de diffusion des images.

Malgré tout, il reste au photographe une petite marge, non pas de liberté mais au moins d'opérativité. Flusser avance la notion de « défi » (p. 41), puis celle de « coopération » (p. 51) entre le photographe et son appareil. Plus audacieusement, il se demande « dans quelle mesure le photographe est-il parvenu à *soumettre* le programme de l'appareil à son intention, et selon quelle méthode? » (p. 51) Si l'on reprend la métaphore du jeu d'échecs, on sait qu'aucun coup admissible ne peut échapper à la règle; il n'en reste pas moins qu'à l'échelle d'une partie, ou de la vie d'un joueur, tous les coups possibles ne sont jamais joués et que certains sont improbables ou inouïs. Il y a encore de « bons coups » à jouer aux échecs! Dans un sursaut d'hégélianisme, Flusser confesse: « Bien entendu, il existe de «bonnes» photographies, où l'esprit humain triomphe du programme. » (p. 51) Mais en réalité, pas plus qu'un joueur même exceptionnel ne saurait prendre l'ascendant sur les règles, nul photographe ne peut vraiment s'affranchir de l'appareil et de son programme.

Le prétendrait-il que le chapitre suivant, consacré à la distribution des images, l'amènerait à résipiscence. L'empire de la communication y reprend tous ses droits. Diffusées, les photographies sont « réparties en différents canaux » (p. 57) qui programment à leur tour les destinataires et les modèles interprétatifs, les uns étant d'avance connectés aux autres. Bien entendu, il existe des « zones poreuses » (p. 58), et il se peut que telle image prise pour figurer dans un périodique se retrouve aussi dans une exposition ou dans un ouvrage technique. Chacun sait aussi qu'accidentellement une « photo de famille » pourrait entrer dans un musée, de tel



ou tel type lui aussi (ethnographique ou artistique). Mais cette porosité ne garantit rien, au contraire. Même, il est « inquiétant » (p. 59) que l'illusion des photographes soit renforcée par celle des critiques qui ne savent ou ne veulent pas lire « dans les photos ce mélange dramatique de l'intention du photographe et du programme du canal. » (p. 59). C'est qu'en réalité la fonction des critiques, programmée elle aussi, est de rendre invisibles les canaux, de dissimuler que ce sont eux qui déterminent la signification des photographies. Des critiques qui participent ainsi d'une forme de nouvelle « trahison des clercs » (p. 60), selon le titre de Julien Benda implicitement convoqué, d'un complot global dont ils seraient à la fois les complices majeurs et les première victimes.

Par-delà le sort des critiques, et au-delà de celui de tous les intellectuels, c'est à celui du commun des photographes qu'il convient de s'intéresser. Le photographe amateur, naïvement, se croit « peintre du dimanche », assouvissant une passion ; en réalité il n'est qu'une phase du programme. Donnant raison à Baudelaire et le prolongeant, Flusser déplore : « Telle est la démocratie dans la société post-industrielle. Le photographe amateur est incapable de déchiffrer des photos : il les considère comme un monde qui s'est reproduit automatiquement. » (p. 66) À la place de ce que Baudelaire appelait le règne de l'imagination, en effet, se serait instauré un nouveau pouvoir, aussi invisible qu'omniprésent, encourageant une sorte de magie laïque, ou plutôt plate. Si engagées ou factuelles qu'elles se prétendent, les photos ne contiennent que des « vestiges de choseité », elles ne donnent aucune emprise sur le monde, elles encouragent des « gestes rituels » : « Nous y percevons des rapports magiques » (p. 66). Car qu'est-ce qui caractérise ces « images-états de choses » ?

Dès les premiers chapitres Flusser s'était donné une définition de l'image préalablement conforme à la visée de sa démonstration : l'image n'est pas un double, ni une figure, ni le produit spécifique de l'activité imaginaire (fantasmatique ou autre) ; elle est « une surface signifiante dont les éléments entretiennent des rapports magiques les uns avec les autres. » (p. 92) Pour lui, même les images les plus archaïques relevaient déjà d'encodage, de scanning de l'œil à leur surface, et une fois que les éléments minimaux de l'image appelés « pixels » furent disposés en lignes, on inventa l'écriture linéaire (p. 12). Ce fut la première grande révolution dans l'histoire de l'humanité : l'écriture imposait le triomphe de la pensée discursive, conceptuelle. Mais depuis que le cartésianisme a échoué à rendre compte de la totalité du monde, un modèle de pensée reposant sur une structure « atomistique, punctiforme » (p. 73), celui des appareils, a permis à une nouvelle pensée magique de reprendre l'avantage.

Aussi Flusser est-il amené à déplorer – en des termes très baudelairiens encore – que cette inaptitude soit un analphabétisme nouveau : « Au cours de l'histoire ont prédominé les textes ; de nos jours prédominent les images. Là où prédominent les images techniques, l'analphabétisme acquiert une nouvelle position. » (p. 67). On est

ici, selon moi, dans le domaine du cliché, celui où Flusser m'intéresse le moins, mais d'un cliché qui est en parfaite cohésion avec sa démarche puisqu'il a commencé par opposer images et discours, ce qui est historiquement très discutable (songeons aux hiéroglyphes égyptiens).

En fait, sa théorie de l'image contenait déjà une philosophie de l'histoire: « Ce qui caractérise l'histoire dans son ensemble, c'est la lutte de l'écriture contre l'image, de la conscience historique contre la magie. » (p. 12) Toutes les images sont « magiques »; le propre des images faites par des appareils est toutefois de ne plus relever d'une lecture symbolique, comme le dessin traditionnel par exemple, mais d'être de simples surfaces fascinantes, antinomiques avec la pensée conceptuelle (p. 19), qui agissent comme des barrages et moulent nos contemporains en des masses sociales amorphes (p. 21). Rien n'y résiste, et même l'on peut se demander si tout ce qui compose notre quotidien moderne n'est pas finalement fait pour « devenir film, photographie, enregistrement » (p. 21) – une réflexion qui se trouve d'ailleurs aussi chez Barthes, remarquant dans *La Chambre claire* que ce n'est plus le notable qui est photographié, mais ce qui est photographié qui devient notable. Le monde selon Flusser est désormais fait pour aboutir non pas à un livre mais un album de photographies: un livre pour analphabètes!

Il est logique qu'une pensée trop englobante ait des difficultés manifestes à être en tout point pertinente, et surtout qu'une philosophie de la photographie basée sur un impérialisme du medium ait deux issues.

D'une part, symptomatiquement, une théorie du complot. Elle se greffe sur le mythe de la bonne idée qui a mal tourné: Flusser pense qu'on n'a pas tort de dire qu'il était bon d'inventer des appareils pour jouer au lieu de travailler, mais déplore: « Les appareils sont tombés dans les mains d'un petit nombre d'hommes [...] qui ont détourné cette intention origininaire » (p. 79). Son ambition est donc de révéler cette vérité cachée: « Mettre l'homme hors circuit, telle est l'intention qui les a produits. » (p. 79) Il y a un complot contre l'homme; il convient de le libérer de tout ce qui est appareil, réseaux, etc.

D'autre part, elle débouche sur un messianisme apocalyptique: dès la page 22, il écrivait: « C'est seulement sous cet angle apocalyptique, semble-t-il, que le problème de la photographie acquiert les contours qui lui conviennent. » Au passage, on peut s'amuser que Flusser, qui venait de déclarer que l'ère post-industrielle était post-idéologique, ait attribué le déclenchement du cataclysme nucléaire à un Président comme par hasard américain... Si ce complot venait à réussir, toute existence deviendrait absurde dans un monde robotisé. Penser la photographie, c'est donc penser – et dépasser – la société post-industrielle, c'est apprendre à redevenir libre, c'est-à-dire à « jouer contre les appareils » (p. 88): telle est « la seule forme de révolution qui nous soit encore ouverte. », conclut-il.

Quelle issue? Flusser en suggère trois: on peut tromper l'appareil; introduire clandestinement dans son programme des intentions humaines qui n'étaient pas prévues; contraindre l'appareil à produire de l'imprévu, de l'improbable. La plupart des photographes n'ont malheureusement pas compris ce qu'était l'enjeu véritable de la photographie, à l'exception des photographes expérimentaux, les seuls qui, sans toujours être parfaitement conscients de l'enjeu, essaient de « tirer de leur appareil et de mettre en image quelque chose qui ne figure pas dans son programme » (p. 88).

Au fil de cet exposé, que je crois rigoureux et exact, je n'ai pas voulu dissimuler mon scepticisme sur bien des points. Il reste que Flusser croise dans son essai nombre de remarques faites par quelques-uns des penseurs importants de la photographie, et que si sa perspective est beaucoup trop large, elle n'en recèle pas moins quelques éléments positifs.

Comme je pense que le défaut de sa démonstration est de reposer sur une théorie de la réception qui ne tient compte que du canal, jamais du récepteur, et sur une théorie de la générativité qui ignore tout de la notion de genre, j'ai voulu prendre pour paradigme la photographie animalière, en ce qu'elle permet de pousser ces idées vers la complexité, en particulier à propos de la notion de « programme », que j'estime intéressante.

Rarement étudiée d'un point de vue théorique, la photographie animalière a pour avantage de se présenter comme un genre assez bien défini, au moins par son objet. Elle consiste à prendre un cliché d'un animal, de préférence dans son milieu et en liberté, et selon des prescriptions déontologiques relativement précises. On a affaire ici à un « programme », même si l'objet en est quasi infini puisque ce sont des milliards d'espèces qui y sont incluses. Qu'importe que la destination soit une revue scientifique ou un article de Paris Match sur la pêche au thon, qu'importe que l'intention soit artistique ou non, et artistique en un sens mièvre (le chat sur un calendrier) ou « expérimental ». Photographier des animaux est justement l'une de ces occupations partageables aussi bien par un colombophile anonyme que par l'entomologiste qui séjourne au sommet des arbres d'Amazonie pour trouver une nouvelle espèce de papillons... Elle propose un programme de « chasse », qui se décline notamment en protocole strictement scientifique et en entreprise de collection. Il serait intéressant d'examiner comment, dans le concret de ce programme animalier infini, des facteurs, des contraintes ou des procédés relevant de la notion de genre (en tant qu'un genre est une matrice de création et de réception) sont à l'œuvre.

Ce sont ainsi des figures rhétoriques qui sont par exemple convoquées pour structurer les images, les effets de coïncidence chez François Le Diascorn (*Girafes, Vincennes*, 1978) ou d'emphase chez Chen Bao Cheng (*Cheval bondissant*, 1987). Le parallèle est présent dans la photographie d'Erwitt montrant une cigogne et une vieille femme grecque (*Grèce*, 1963). On le trouve aussi chez Jacques Henri Lartigue

photographiant en 1916 un lévrier au pied de son amie Marthe, au Racing Club, le chic de l'un corroborant celui de l'autre. C'est au contraire l'opposition qui frappe entre les éléphants et le mannequin de Richard Avedon (*Dovima et les éléphants*, 1955), mais pas sans qu'ils aient en commun aussi une élégance des gestes, par les courbes des trompes et des bras. Le célèbre autoportrait de Wanda Wulz (*Moi + Chat*, 1922) repose quant à lui sur une métaphore : « Je suis comme un chat, et le collage permet de me cacher derrière l'animal qui me révèle le plus adéquatement »... Dans son *Histoire naturelle*, en 1937, Man Ray croise les genres, feignant la redécouverte de la vocation scientifique de la photographie d'animaux ou de plantes pour énoncer les valeurs d'un manifeste selon lequel *La photographie n'est pas l'art*, à prendre évidemment au moins au second degré. Elie Lotar et Jean Painlevé, avec la gueule de poisson ouverte ou la pince de homard en gros plan, sur un registre à la fois érotique et morbide, font vaciller les distinctions entre outils et organes, les frontières entre humanité, animalité et choséité. C'est aussi ce que propose Renger-Patzsch, portraiturant un babouin ou une autruche selon les mêmes normes esthétiques qu'il applique aussi à un pêcheur de la Baltique. Ou saisissant une vipère lovée de la même façon qu'il prend des fers à repasser. Giacomelli quant à lui prend des animaux comme les champs de Sicile et ces derniers comme la peau d'une vieille femme : les plis du temps sont leur point commun, et le mystère de leurs « correspondances » comme aurait dit Baudelaire.

Ce sont les formes qu'ils créent qui font système, à l'intérieur de leurs œuvres, et qui requièrent la réintroduction d'une catégorie aussi élémentaire que celle de « style », ou la notion de « dominante », au sens où Jakobson disait qu'elle détermine et transforme tous les autres éléments d'une œuvre d'art. On voit bien que le chat Zizi et la nounou Dudu, saisis par Lartigue, se font écho, ou se « renvoient la balle ». Si les appareils et les programmes n'ont pas d'humour, les récepteurs des images de Lartigue peuvent en avoir avec lui ! Quant aux photographies de Bettina Rheims, que Michel Onfray qualifie d'oxymoriques, tout y est encore affaire de clivages génériques recomposés au sein d'une nouvelle « grammaire d'objets » et de figures rendant indissociables sacré et profane, mythe et réalité, vie et mort, dedans et dehors. Devant ses portraits à la chambre d'animaux taxidermisés :

Quel détail prouve que le faux vif est vraiment mort ?, s'interroge Onfray. Un infime détail : une tache suspecte sur le pelage, une peau défraîchie, une allure chétive et malingre, un poil raréfié, une bouche aux dents désordonnées. Le je ne sais quoi, le presque rien qui dévoilent l'imperceptible incident autour duquel s'organise l'information qui modifie dès lors le regard.

La photographie ne paraît donc avoir nullement besoin d'être expérimentale pour reprogrammer une réception, pour le fin réglage de laquelle Onfray a raison d'en appeler à ce « je ne sais quoi », catégorie esthétique fort classique qui présidait chez Marivaux à la subtile répartition des discours.

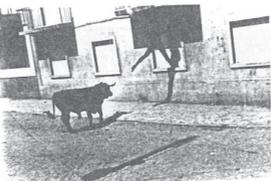
Si l'on y prenait garde, l'on pourrait trouver une partie de leur œuvre consacrée à des animaux chez presque tous les photographes, peut-être justement parce qu'on ne saurait faire de l'homme des images sans s'interroger à un moment ou un autre sur les limites ou les frontières de notre représentation de son « humanité ». Mais les degrés d'anthropomorphisme que l'on confère aux « bêtes », ou l'autorisation qu'on leur accorde de posséder, eux aussi, une « âme » sont affaire non de programme mais de représentation, de *mimesis*, englobant toutes les formes de discours. La Fontaine avait bataillé contre Descartes, protestant devant l'idée qu'on fit des animaux des « machines » : il en aurait fait de même face à la grenouille de Man Ray (légendée « Quand la nature fait des machines »), du moins s'il n'avait pas perçu la part d'auto-dérision provocatrice qu'il y a chez lui.

Il est peut-être pourtant un photographe chez qui la notion de programme telle qu'avancée par Flusser aurait un sens fort. C'est Josef Koudelka. Un coffret publié en 1990 aux éditions Trois Cailloux rassemble une petite partie de sa production consacrée aux animaux, bien plus considérable que les vingt images qu'il contient, et en réalité essentielle à la compréhension de toute son œuvre. Mais le plus intéressant est justement qu'il ne s'agisse en rien d'une thématique, car Koudelka ne les traite jamais autrement que ses photographies de Gitans, ou de L'Invasion (de Prague en 1968) par exemple.

En un sens, ce traitement pourrait valider et exemplifier la notion de « programme ». Ancien ingénieur en aéronautique, Koudelka sait parfaitement que la programmation n'est pas une tâche mécanique, mais au contraire éminemment humaine. Dans la phase de choix, ou *editing*, il est l'un des rares photographes à n'accorder qu'une place mineure à la planche de contact. Écartant d'emblée cette forme de programmation en effet que matérialise le format 24x36, ainsi que les représentations soit fonctionnelles soit esthétiques qui lui sont associées (nombre d'or, etc.), il fait retirer les images choisies en un premier temps pour les reproduire sur de larges feuilles sur lesquelles s'organisent de nouveaux regroupements, eux-mêmes analysés selon des critères de format, composition, répartition des ombres, présence de tel ou tel accessoire. Une fois brisées les unités – elles aussi programmatiques – que constituaient la pellicule (unité matérielle) ou le reportage (unité narrative), selon ses propres termes il « reprogramme » tant sa sélection que ses futures photographies :

J'aurais voulu te montrer, dit-il à Frank Horvat, une espèce de catalogue que j'ai fait il y a dix ans, où j'avais classé mes photos selon leur composition. [...] Le programme fonctionne. Mais ce qui est important, après, c'est de savoir quitter le programme pour aller plus loin. Ce serait trop facile de s'y laisser enfermer, de laisser les résultats sortir automatiquement. Il faut détruire le programme et reprogrammer.

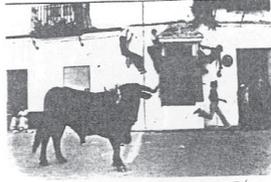
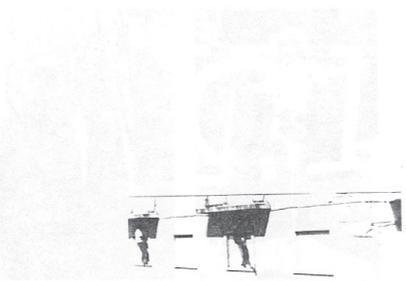
KOJ740702W00731/70



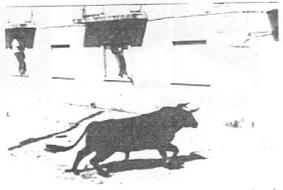
771 - 76 / 20



227 - 77 / 21



226 - 77 / 7



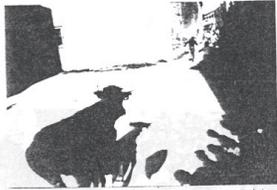
769 - 76 / 24



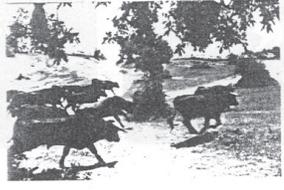
770 - 76 / 35



766 - 76 / 16-17



307 - 76 / 41



Page d'un classeur de photographies réduites de Josef Koudelka, archives personnelles de l'auteur, avec l'autorisation de Josef Koudelka

Dans *L'épreuve totalitaire*<sup>1</sup> j'avance l'idée que cette pratique viendrait de sa fréquentation des gens de théâtre, de la méthode du *Modellbuch*, où sont consignées les idées encore inactives à côté des traces de tel ou tel essai jugé pertinent mais inabouti. Jamais aucune option n'est fermée, ni le photographe enfermé lui-même dans ses habitudes, ses tics. En fait, si cette dimension d'un jeu comportant des possibilités quasi infinies est bien présente, c'est moins programmer que reprogrammer qui importe : n'être jamais tributaire de l'acteur hasard, si important en photographie, relancer les dés en permanence. Le caractère expérimental de la photographie ne relève pas d'une école, ni ne consiste en l'attention portée au seul médium pour lui-même, c'est une éthique d'artiste et une règle de vie. « L'œuvre totale, écrivait Krejca, se crée à partir d'une infinité de détails » : telle est l'ambition que se fixe aussi Koudelka, embrassant des centaines de milliers d'images dont, dans ses albums, il organise les ramifications en réseaux. Son usage de la photographie, de ses appareillages n'est nullement magique, il est tactique, même polémique. Cet ensemble en fabrication permanente, ce « Tout » se conçoit comme une écriture du visible dont le caractère « total » répond polémiquement au monde totalitaire. Les animaux n'y sont nullement de simples figurants : ils sont, en contexte totalitaire, l'incarnation de l'obsédante question de l'humanité de l'homme.

Flusser n'avait pas complètement tort de discerner un lien entre photographie et totalitarisme, mais il n'est pas là où il le situait : c'est au contraire pour s'extraire d'un monde totalitaire bien réel, conçu et appliqué par un appareil qui n'était nullement photographique, que son compatriote Koudelka dut produire, comme ses amis Krejca ou Havel le faisaient à la même époque dans les théâtres pragois, cet art de reprogrammer une création, ou de réinventer un sujet libre, non pas contre l'appareil mais grâce à la photographie. La véritable « trahison des clercs » consista à prendre fait et cause pour des sociétés fonctionnant sous la férule de partis-appareils : cette responsabilité historique, ce serait les en exonérer à bon compte que d'aller chercher sa cause dans les appareils eux-mêmes, et plus largement d'en accuser la modernité ou la société industrielle dont l'appareil photographique est l'invention emblématique. Car, au contraire de ce qu'affirme Flusser, il n'est pas d'images, de quelque facture qu'elles soient, sans discours, pas davantage que le discours ne se restreint lui-même à la seule rationalité, sans qu'il ait besoin de la « déraison » des images.

1 Photographies de Josef Koudelka, texte de Jean-Pierre Montier, Delpire, 2005.

