

L'idée de photographie

Maison européenne de la photographie

10 janvier 2001.

Ne sachant guère comment entamer ni a fortiori poursuivre ce genre de discours où il m'incombe de parler de mon livre, comme si j'étais particulièrement bien placé pour le faire, je préfère partir d'une petite mise à distance. Le titre du livre est *La naissance de l'idée de photographie*, mais ce titre résulte d'un compromis avec l'éditeur. Son titre "de travail", ou du moins son dernier état, était *L'idée de photographie au XIXe siècle*. De fait, le livre décrit la naissance, mais surtout l'état résultant de cette naissance, que j'appelle dans l'introduction l'âge classique de la photographie, et qui correspond assez étroitement au XIXe siècle, borné en amont par les recherches des précurseurs entre 1780 et 1830, en aval par la postérité du moment Kodak qui occupe la deuxième partie du livre. D'autre part, ce titre de travail mettait plus nettement en avant l'idée de photographie elle-même, qui est le véritable sujet du livre. C'est donc surtout de cette expression, l'idée de photographie, et du sujet qu'elle recouvre, que je souhaite parler ce soir. Et plutôt que de répéter ce qui se trouve déjà dans le livre, je proposerai ici une série de remarques visant soit à résumer, soit surtout à clarifier ce qui peut, dans le fil de la lecture, se trouver peut-être obscurci par le détail du récit historique.

1. Il s'agit bien en effet d'un récit, donc d'une histoire, et telle est la condition première de ce travail. Avant même en effet que de m'être formulé cette "idée de photographie", j'avais fait le constat, ou plutôt l'hypothèse, que cette idée de photographie a changé, et même s'est radicalement transformée entre, disons, 1870 et 1970. D'où découlait le projet de retracer une telle transformation, ne serait-ce que parce que, au début de mes recherches sur la photographie, disons vers 1980, je ressentais une sorte d'impossibilité à accorder le discours critique moderne avec ce que je pouvais découvrir des discours sur la photographie vers 1870,

particulièrement dans le domaine sur lequel s'étaient fixées mes recherches, à savoir la photographie "expéditionnaire" ou "topographique" de l'Ouest américain au XIXe. On ne parlait pas en 1970 des images photographiques comme on en avait parlé en 1870 ; constat en un sens terriblement banal, sauf que dans le contexte des études photographiques d'il y a vingt ans, il était régulièrement ignoré. En particulier, les discours critiques fondés sur les catégories de l'histoire de l'art (auteurs, styles, etc.), et surtout les valeurs d'autonomie et de pérennité qui, à l'instar de la peinture, étaient désormais prêtées aux oeuvres photographiques, me semblaient invariablement passer à côté du fonctionnement social des images concernées — les "vues" topographiques surtout — au XIXe siècle. Et par fonctionnement social, j'entends non seulement une catégorie générale de l'analyse de ce que j'ai appelé par ailleurs les pratiques de l'image, mais aussi un fait particulier, propre à ce contexte du XIXe siècle (américain surtout) : à savoir, que ces "vues", avant de s'ordonner à l'idiosyncrasie stylistico-psychologique de regards individuels, fonctionnent au XIXe siècle comme expressions d'un regard collectif et plus ou moins anonyme, comparable en cela à celui que supposent, plus près de nous, les reportages télévisés. On voit par cette illustration que la transformation dont je parle fait passer, en première analyse, d'un art "mineur" ou "mécanique", dominé par des usages commerciaux et consommatoires, à un art "majeur" ou plutôt "libéral", au sens individualiste de ce terme, dominé par des usages mémoriels et esthétiques, et plus spécialement organisé par la catégorie psycho-esthétique du regard. On peut donc résumer, à mon sens, et certes de manière encore approximative, le grand enjeu de l'histoire de la photographie comme l'émergence de ce qu'on a appelé à juste titre un "art du regard" ; un art du regard, cependant, qui ne coïncide pas avec l'ensemble de la photographie, mais avec un moment, et même une rupture. Toute la question, dès lors, celle qui m'intéresse en tout cas, consiste à déterminer cette transformation dans le temps : à la situer autant que faire se peut, et à en comprendre la dynamique historique. Je précise tout de suite, pour clarifier les choses, que le livre apporte des éléments de réponse à cette question : en identifiant le moment de la rupture historique à ce que j'appelle le moment Kodak, époque (vers 1890-1910) de la popularisation de la photographie et de l'émergence concomitante d'une pratique artistique qui s'autonomise de façon décisive autour d'Alfred Stieglitz ; mais cet aspect de la réponse n'est

guère nouveau, moins en tout cas que l'autre aspect, sans doute plus diffus dans le livre : à savoir que la dynamique de cette rupture est à chercher dans une contradiction inhérente à l'âge classique de la photographie, contradiction entre une pratique ésotérique et réservée surtout aux professionnels et le postulat "idéologique" (terme à réviser) d'un art universellement accessible et extérieur aux codes culturels, art à la fois démocratique et libertaire. Ce qui, je l'espère, fournit une première justification à mon recours à l'idée de photographie comme sujet central et concept organisateur de l'histoire en question ; d'où ma deuxième remarque, qui porte sur cette idée de photographie en tant que forme de l'histoire.

2. S'il y a une histoire de la photographie, ce n'est donc pas seulement au sens, par ailleurs important, où il y a une ou des histoire(s) des techniques, des formes, des usages, etc., de la photographie, laquelle serait par ailleurs constituée d'un noyau "concret" invariant et facile à observer. (Par exemple, on dirait, comme on l'a souvent dit, que la photographie constitue un "médium", ou se compose d'un certain "dispositif", qu'on retrouve à travers les âges, et dont la nature est d'ordre technologique, plastique ou sémiologique. Et on écrirait l'histoire de la photographie comme si le "médium" était une entité stable, observable, et sujette à variations d'ordre superficiel.) Ce "noyau" n'est pas invariant — ce n'est donc pas le "médium" des modernistes, ni le "dispositif" des sémiologues, ni même une sorte de description minimale d'un "appareil" technologique pur ; c'est plutôt ce que je propose d'appeler l'idée de photographie, expression que j'emprunte à l'historien américain Alan Trachtenberg, en soulignant encore une fois que le recours à ce concept s'impose à moi à partir précisément du constat de sa transformation historique. Cette idée de photographie, je la définirais volontiers en termes foucauldien : comme une formation discursive qui porte le nom de photographie, qui mêle des représentations technologiques, idéologiques, etc., inséparables historiquement des pratiques et des usages, et qui n'est pas stable entre 1840 et 2000, quoique par ailleurs elle comporte d'importants éléments de permanence qui enracent le présent de la photographie dans son passé le plus lointain. La référence à Michel Foucault, je le dis par parenthèse, n'est pas une simple commodité ; je crois au contraire que la photographie, ainsi conçue comme une production culturelle, est par excellence une de ces idées qui se prêtent à

l'analyse généalogique, même si Foucault lui-même n'y a consacré que quelques brèves remarques (mais très suggestives, lorsque notamment il évoque la photographie des années 1860-1870 comme "un grand espace de jeu") ; en revanche, je n'adhère pas à toute une tradition de commentaire "foucauldien" sur les notions de technologie, de pouvoir et de surveillance, qui a fréquemment pris pour objet la photographie du XIXe siècle pour montrer à quel point elle était inféodée et instrumentale à l'appareil technico-politique "bourgeois". Production ou appareil de production culturelle, cette idée de photographie n'est donc en aucun cas à concevoir comme une réduction idéaliste du "médium" ou du "dispositif", ou comme une simple abstraction, analogue par exemple à ce que Paul Valéry appelait, dans un texte saisissant de 1939 dont je parle dans la conclusion du livre, la "notion de photographie" ; quoique cette "notion" ait été pour mon travail très suggestive, l'idée de photographie ne me sert pas, comme chez Valéry, à élaborer une histoire "intellectuelle" ou "littéraire" de la photographie, qui s'opposerait à son histoire technique, sociale, artistique, etc. ; même si mon livre fait la part belle aux commentaires d'"intellectuels" sur la photographie, l'idée de photographie telle que je la conçois est en tout point de l'histoire immanente aux pratiques, aux usages concrets, et même, me semble-t-il, à l'histoire des formes. Pour la même raison j'essaie de distinguer soigneusement, même si cela peut paraître excessivement subtil, entre "l'idée de photographie" et "l'idée de la photographie" — cette deuxième formulation, souvent employée par les commentateurs de la préhistoire de la photo, revient à admettre, encore une fois, que "la photographie" est une entité stable et de nature essentiellement pratico-technique, et que les multiples tentatives pour l'inventer avant 1839 peuvent être évaluées par leur capacité à manifester une "idée de la photographie" par essence intemporelle, voire proprement anthropologique ; cette vision de la préhistoire me paraît naïve, comme je cherche à le montrer dans le premier chapitre. Inversement et parallèlement, il est courant de parler d'"idées de la photographie" ou d'"idées sur la photographie", propres à différents contextes, époques, mouvements, individus ; là encore, c'est supposer qu'on est capable d'opposer à ces "idées" une définition plus juste ou plus complète de la chose. Si, donc, j'emploie l'expression "idée de photographie", un peu comme on parle de "la ville de Paris", c'est au sens de l'idée qui a pour nom photographie — et pour me distinguer d'une visée essentialiste où il y aurait

d'une part la photographie réelle, sa chimie, son art, etc., et puis l'idée que l'on s'en fait, vraie ou fausse. Pour autant, cette idée de photographie n'est pas une pure forme discursive : elle a un contenu, dont la description est l'un des thèmes majeurs du livre, et que je voudrais maintenant aborder.

3. Ici encore, pour tenter de préciser le contenu de cette idée de photographie, il m'est plus facile de commencer par des dénégations. Deux, au moins. 1) Tout le livre, me semble-t-il, s'inscrit en faux contre une vision très répandue du XIXe siècle comme époque ou culture naïve, positiviste, pompeuse et réactionnaire, dominée de part en part par les Homais et autres "âmes bourgeoises" dénoncées par Baudelaire. Selon cette vision, le XIXe siècle aurait été littéralement aveuglé par le "réalisme" de l'image photographique, et, obnubilé par sa croyance naïve dans ce réalisme, aurait prêté à la photographie d'innombrables facultés — en particulier de surveillance et de contrôle social — que par la suite des critiques plus aiguisés et des praticiens plus vertueux auraient su dépasser et remplacer par des valeurs plus saines. Je caricature, bien entendu. Mais je dois souligner que l'idée de photographie au XIXe siècle n'est surtout pas pour moi une conception naïve ou fausse, et particulièrement une conception obnubilée par le réalisme ou la fidélité de l'image photographique, que le XXe siècle aurait déconstruite avec succès. Je conçois plutôt, je l'ai dit, cette idée de photographie comme un mécanisme de production culturelle ; et je soutiendrais volontiers — mais ici je sors du cadre chronologique du livre — que cette idée-là, en dépit de la transformation que j'étudie, a conservé une bonne part de sa validité culturelle à la fin du XXe siècle, de sorte que la naïveté, si naïveté il y a, ne nous a pas quittés depuis 1840 ; à cet égard, *La chambre claire* de Roland Barthes reste pour moi l'expression la plus éclatante de la vertu que conserve un regard naïf sur l'image photographique, à l'heure où celle-ci devient synonyme et symbole de complexité. J'ajoute pour mémoire que la photographie du XIXe siècle, en dépit de sa réputation de bourgeoise pompeuse, comporte effectivement un formidable "espace de jeu", comme disait Foucault, qu'on perçoit il est vrai plus facilement dans le domaine anglo-saxon. 2) En raison même du poids des usages institutionnels, policiers, médicaux, etc., de l'image photographique depuis le XIXe siècle, et en raison directe des critiques et des révisions dont

ces usages ont fait l'objet, nous concevons aujourd'hui spontanément l'idée de photographie comme une idée fondamentalement logique ou sémiologique, c'est-à-dire comme la détermination conceptuelle d'un certain type de représentation, de rapport de l'image (ou du tableau, comme on dit en anglais avec *picture*) à la réalité. On n'exagérerait pas beaucoup en disant que toute la littérature sémiologique du XXe siècle, de Saussure à Umberto Eco en passant par Charles Morris et certains textes de Gombrich, ne s'est intéressée à l'image photographique (et encore, souvent comme simple contre-exemple) que dans la mesure étroite où elle posait de manière proprement paradigmatique la question de la représentation et de ses conditions de véracité, plus généralement de constitution ; d'où les discussions sans fin sur le code, les conventions de la perspective et du "dispositif", etc., dont on sait que Barthes, pour sa part, s'était nettement distancé. L'idée de photographie, c'est pour tout un chacun ou presque l'idée d'une image exacte, incontestable, à laquelle s'est ajoutée, depuis la popularisation de la sémiotique peircienne, l'idée que cette exactitude est contrainte et même surplombée par un ancrage factuel (chimique) dans le phénomène. Or, la thèse centrale du livre est que cette notion logique ou sémiologique n'est qu'un aspect de l'idée de photographie, et que celle-ci ne peut se comprendre pleinement, du point de vue historique, qu'en faisant droit à un autre versant, d'ordre idéologique ou plus exactement politique — que je veux maintenant aborder en termes plus positifs.

4. Un autre titre ou sous-titre de travail de mon livre était "Art sans art, art pour tous", abandonné in fine parce que trop formulaire. Il avait cependant l'avantage d'exprimer par la symétrie des termes une liaison fondatrice dans l'idée de photographie, liaison extraordinairement puissante et durable entre l'aspect sémiologique (une image exacte, et exacte parce que produite "spontanément" comme disaient Niépce et Daguerre, c'est-à-dire par une matrice "mécanique", ou plutôt naturelle) et l'aspect politique (une pratique, je dis bien une pratique et pas seulement une image, déterminée axiomatiquement comme accessible à tous, puisque justement procédant d'un régime naturel, sans compétence particulière et même *sans technique*). Tel est pour moi le contenu central de l'idée de photographie au XIXe siècle, et qui garde une forte influence au XXe. Ce contenu peut déjà

s'observer dans les écrits des précurseurs, particulièrement Daguerre, qui a longtemps souffert d'un paradoxe pour nous étonnant — comment commercialiser une invention qui ne requiert aucun savoir-faire, mieux qui semble dépourvue de toute technicité ? — alors que justement la technicité de la photographie au XIXe siècle, si méconnue, détermine si évidemment son être historique. Mais il prend sa forme définitive, et déterminante, dans la fameuse loi française de 1839 sur le daguerréotype, par laquelle, on le sait, l'Etat français acheta le procédé et le mit dans le domaine public en échange d'une pension aux inventeurs. Cette loi, qu'on a souvent caricaturée comme un "coup de pub" typique de la Monarchie de Juillet, je persiste à y voir l'acte fondateur entre tous de la photographie et de son idée (je parle d'une "institution de la photographie"), ne serait-ce que parce que ses instigateurs la justifièrent en expliquant que le procédé du daguerréotype était tellement simple qu'il n'était pas brevetable, évacuant ainsi sa technicité et annonçant une véritable utopie : "dès qu'il sera connu, expliqua le ministre de l'Intérieur, chacun pourra s'en servir. Le plus maladroit fera des dessins aussi exactement qu'un artiste exercé". Une utopie qui certes ne se réalisera pas — la photographie et particulièrement le daguerréotype seront au XIXe siècle l'affaire des professionnels — mais qui pourtant prend force de loi, et qui par là exerce une influence considérable sur la diffusion et la réception de la photographie en Europe et en Amérique du Nord. Une utopie qui en outre engendre la contradiction à laquelle j'ai déjà fait allusion, entre une thématique idéologique disons "démocratique", qui prescrit la photographie comme art sans art et art pour tous, et un réseau de techniques, de pratiques, d'institutions, qui au contraire circonscrivent l'exercice de cet art à un petit nombre, qui plus est méconnu et mal reconnu en raison même de la prégnance du thème idéologique. Une utopie qui, à mon sens, influe directement sur l'évolution ultérieure des techniques et des pratiques, puisque l'apparition et le succès du Kodak à partir de 1889, oblitérant définitivement la technicité de la photographie, traduisent la reformulation sur le mode industriel et consommatoire du mythe égalitaire daguerrien. Une utopie qu'enfin on retrouve, longtemps plus tard, dans la description que donnaient Pierre Bourdieu et son équipe de la photographie amateur dans les années soixante, "art moyen" déterminé par une définition sociale. Au XIXe siècle, cette idée politique traverse de part en part la définition de la photographie comme image exacte — les deux choses sont

inséparables, et c'est bien, selon moi, dans l'exposition de cette liaison que réside la principale nouveauté du livre. J'en donnerai maintenant quelques illustrations particulières, empruntées au domaine anglo-saxon qui est mon véritable domaine de spécialité.

5. a) Le premier exemple est à bien des égards un contre-exemple, mais il est majeur, et tout aussi fondateur que l'action d'Arago en faveur du daguerréotype. C'est l'oeuvre d'inventeur et de photographe du savant anglais William Henry Fox Talbot, inventeur du calotype, c'est-à-dire fondateur de la lignée photographique moderne (positif/négatif), et dont j'analyse dans le chap. 3 les initiatives d'inventeur et surtout le fameux "livre photographique" intitulé *The Pencil of Nature*, "Le crayon de la nature". Face à une situation française où l'invention de la photographie s'est réalisée dans un partage des fonctions entre savants et inventeurs, l'invention "anglaise" de la photographie, à travers la personne et l'oeuvre de Talbot, génie multiple, récuse radicalement ce partage et récuse du même coup l'utopie démocratique de la photographie en proposant une pratique éminemment privée, privative, aristocratique et surtout subjective. Dans le livre de Talbot, album juxtaposant épreuves calotypiques de paysages et de scènes domestiques avec des légendes souvent énigmatiques, le crayon de la nature n'est rien de moins qu'un instrument de l'écriture de soi, le procédé synonyme de "reproductibilité mécanique" se voyant associé à la pratique la plus artiste et la plus sophistiquée de la photographie jusqu'à Stieglitz au moins. Nous sommes aux antipodes des grands discours académiques français sur l'universalité de la photographie, mais pas de la dimension libertaire sous-jacente au "chacun pourra s'en servir" et dessiner "aussi bien qu'un artiste exercé". Face au daguerrisme républicain, un individualisme libéral s'affirme chez Talbot — singulièrement par le biais de l'effacement du sujet comme principe de la création — qui sera plus tard la version dominante de l'idée de photographie. b) Le second exemple, plutôt un champ de pratiques qu'un exemple isolé, se trouve dans le XIXe siècle américain, qui est mon domaine de prédilection. Partout ici s'affirme la prééminence de la définition sociale de la photographie et de ses usages, et en particulier la prégnance de la vocation démocratique associée en 1839 au mythe daguerrien. J'en veux pour preuve les commentaires extraordinairement incisifs d'Emerson sur le daguerréotype, que j'ai déjà à plusieurs reprises



évoqués dans divers articles et que je reprends au chapitre 4, en point d'orgue à une discussion du "daguerréotype américain" où je tente d'expliquer le fameux "succès" du daguerréotype aux Etats-Unis, succès trop souvent réduit à sa dimension quantitative. Emerson inscrit dans son journal de 1841 cette formule admirable : "un institut de daguerréotypie vaut un jeûne national", montrant que la double instance technologique et politique (la photographie) peut utilement relayer une religion désormais dévalorisée dans le projet d'une réforme morale de l'Amérique. "L'artiste s'écarte et vous laisse vous peindre vous-même", poursuit-il, montrant bien que même lorsque la lettre de la prophétie de 1839 n'est pas réalisée (il faut encore un "artiste", même si là encore il vaut surtout par son écartement, son effacement), la photographie n'en consiste pas moins, fondamentalement, dans un processus d'auto-représentation, idéal, normatif et en cela directement analogue au processus démocratique idéal : chacun est idéalement citoyen de l'image, et image de citoyen, sauf à se dénoncer comme mauvais citoyen. Et c'est bien le caractère normatif de cette construction qui en fait l'intérêt, en montrant que l'idée de photographie se pourvoit d'une dimension "républicaine", et surtout se construit dans le cadre de l'échange social. Ce cadre social comme déterminant de la relation photographique se retrouve de diverses façons chez tous les auteurs américains du XIXe siècle que je commente, notamment Oliver Wendell Holmes, explorateur des jouissances du spectacle stéréoscopique, et surtout Charles Sanders Peirce, dont je montre dans le dernier chapitre qu'il fonde une pensée de la photographie non seulement, comme on l'a souvent noté, en pointant le statut "indiciel" ou "indexical" de l'image photographique (en réalité ce statut n'est qu'une composante de la communication photographique), mais surtout en déterminant cette communication comme fondée par un savoir pragmatique, c'est-à-dire par la connaissance sociale que nous avons de ce fonctionnement indiciel, en d'autres termes par notre connaissance diffuse, partagée, de l'idée de photographie. Oui, comme on l'a souvent dit sans y prêter assez attention, la société américaine du XIXe siècle a plus que toute autre accueilli et pratiqué l'idée de photographie, en y mettant une application qu'illustrent ces grandes images "géologiques" de l'Ouest qui ont été au point de départ de mes recherches, et qu'on ne saurait abstraire de la "révolution Kodak", qui, à la fin du siècle, bouleverse l'économie de la photographie et impose définitivement les Etats-Unis comme patrie

privilegiée de cet "art nouveau". Stieglitz, bien sûr, sera le véritable champion de cet art nouveau, plutôt que George Eastman (l'autre tête sur la couverture du livre) ; mais Stieglitz appartient à la dynamique du XIXe siècle en ce qu'il rejette la dimension ou la définition sociale de la photographie tout en utilisant les facilités du Kodak et en exacerbant le message libertaire. Chacun peut photographier les nuages, dit-il, sans avoir à payer de taxe (c'est une reformulation flagrante de la loi Daguerre), et en ajoutant implicitement "sans se soucier de ce qu'en pense le voisin", ce qui est la partie libérale ou libertaire de son message, et qui ouvre sur l'esthétique du regard.

Il me reste à tracer un certain nombre de prolongements ou d'éclaircissements qui ne sont que plus ou moins explicitement mentionnés dans le livre.

6. a) sur l'invention. A plusieurs reprises j'écris dans le livre que l'idée de photographie est au XIXe siècle gouvernée par la catégorie de l'invention, plutôt que par celle de l'image. Il faut s'entendre. Sous la notion d'invention je range d'une part un rapport à la technicité, et je considère comme incontestable que la pratique de la photographie est gouvernée au XIXe siècle par ce rapport à la technicité, alors même et surtout que cette technicité est peu ou prou occultée, du moins dans la vision "française" dominante, par l'idéologie de l'accès universel à la pratique. Une image photographique, au XIXe siècle, est d'abord le témoignage concret d'une réussite technique. J'y mets aussi un rapport à l'historicité, à savoir à la nouveauté de l'invention, qui résonne en tant que telle jusque dans le dernier quart du siècle ; et qui explique sans doute la diffusion extraordinairement rapide et facile de cette invention dans les pratiques institutionnelles, notamment scientifiques, comme si le prestige de l'invention (de la modernité) suffisait à en justifier l'emploi. Cela ne signifie pas évidemment que cette invention ne soit pas rapportée à son tour au champ de l'image, champ de l'image que la seule confrontation entre photographie et peinture, ou peut-être photographie et estampe, contribue puissamment à constituer, d'abord sur le mode négatif (la photographie, c'est ce qui n'est pas de l'art, l'art, c'est ce qui n'est pas de la photographie). Il faut considérer cependant que pendant la majeure partie du XIXe siècle et dans la plus grande partie de la société, l'image photographique elle-même, réputée la plus commune et la plus "démocratique", est restée — jusqu'au Kodak — une rencontre relativement rare, et que les discours sur la photographie ont

été sans doute une réalité plus commune que la contemplation des images, sans parler de la pratique elle-même.

b) sur l'utopie. Les débats actuels sur l'Internet et ses vertus démocratiques supposées peuvent sonner étrangement proches des visions utopiques — celles d'Emerson en particulier — que j'ai mises en relief à propos de la photographie, censée procurer à tout un chacun l'accès à l'image et à la pratique de l'image, plus généralement aux techniques modernes et à leur pouvoir supposé de reconfiguration ou de redistribution des rôles sociaux. En cela l'exemple de la photographie n'est pas singulier, et pour rester dans le cadre du XIXe, on connaît de nombreux exemples de dissertations sur les vertus démocratisantes du chemin de fer, du télégraphe ou plus tard de l'électricité. Je voudrais souligner ici trois points. D'abord, l'adhésion à l'utopie photographique est loin d'être universellement partagée par la culture occidentale du XIXe siècle, et c'est surtout, d'après mes recherches, un fait nord-américain. En France, en particulier, on sait que de Flaubert à Barbey d'Aurevilly il n'a pas manqué d'esprits aristocratiques pour dénoncer à propos de la photographie ce que Kierkegaard appelait un "nivellement" ; aux Etats-Unis même, des esprits critiques comme Melville allèrent dans le même sens. Or dans les réflexions américaines sur le sujet, celles d'Emerson mais aussi celles que prête un Nathaniel Hawthorne à son personnage de daguerréotypiste dans *La maison aux sept pignons*, et plus tard dans celles de Holmes et de Peirce, ce qui frappe est le pouvoir de modèle qui est associé à l'idée de photographie, comme si celle-ci aidait à penser ou au moins à résumer la modernité et son alliance typique du technique et du politique ; exemple négatif le plus souvent chez les auteurs français de la période, la photographie est un exemple positif chez les auteurs américains, préoccupés par les conditions d'une authentique expression — d'une libération, je suis tenté de dire — du *je*. En second lieu, cette utopie prend pour objet l'image, et singulièrement l'image de soi, le portrait ayant été aux Etats-Unis en particulier la principale carrière de la photographie au XIXe siècle ; il semble évident que la fascination particulière de l'utopie photographique, par rapport à d'autres utopies technologiques, tient précisément à cette possibilité nouvelle de disposer, voire de se rendre maître, de sa propre image. En troisième lieu, ce qui distingue l'utopie photographique des utopies technologiques récentes et moins récentes est qu'elle se nourrit d'une réelle proximité des matériaux et des

pratiques à l'expérience commune. La technicité de la photographie du XIXe et même du XXe siècle est incomparablement plus accessible et plus humaine que celle des ordinateurs et de la Toile, incarnation absolue du Réseau en tant que monde supra-individuel, céleste pour ainsi dire ; elle est déjà infiniment plus proche de l'homme du XIXe siècle que le télégraphe, le chemin de fer ou l'électricité, qui déjà sont des technologies du réseau et en tant que telles radicalement extrinsèques au champ d'intervention et de création de l'individu. C'est en dernière analyse la technicité fruste, palpable et contournable, de la photographie qui, au moins jusqu'au Kodak et en fait encore par la suite, en fait le vecteur crédible d'une utopie technologique. A preuve, le fait que chacun ici a manipulé un appareil photo, alors que probablement certains n'ont jamais construit une *homepage*, ni encore moins équipé une lampe.

c) sur la pérennité de l'idée de photographie. Le livre tel qu'il existe s'arrête en quelque sorte au milieu du gué, et ne décrit pas l'histoire de l'idée de photographie au XXe siècle, bien que telle ait été mon intention première. Je ne sais pas s'il y aura une suite. Mais s'il y en a une, elle devra faire apparaître, et c'est là la difficulté, que l'idée du XIXe siècle ne disparaît pas purement et simplement au XXe. En ce sens le titre *La naissance* trouve une légitimité. Je dirais plutôt que l'idée se spécialise ou se diversifie. Car il est clair que ni le versant logique — la photographie comme image exacte — ni le versant politique — la photographie comme art pour tous — ne disparaissent en tant que telles, comme le montre déjà amplement l'étude déjà citée de Pierre Bourdieu. Ce qui est nouveau, par contre, à partir des pratiques et des débats théoriques du modernisme, et surtout dans la mouvance post-moderne, c'est que la photographie ou ce que Rosalind Krauss a appelé le photographique devient le nom d'une condition nouvelle de complexité de la culture, de l'image, de l'art, voire du signe en général. (Sans pour autant éliminer la pratique commune de la photographie comme exercice rituel du regard ordinaire, familial notamment.) C'est cette transformation là, sans doute secondaire au point de vue social, qu'il conviendrait d'étudier pour elle-même, pour comprendre comment — dans le discours philosophique — ce qui comme je le montre dans le chapitre 6 fut longtemps synonyme d'évidence et ressource d'exemplification est devenu objet de ce discours, et non l'un des moindres ; et comment ce qui fut longtemps emblème d'extériorité à

la culture est devenu l'une des expressions privilégiées de l'identité dans cette culture. On serait en outre amené, sans doute, à préciser considérablement les rapports de la photographie avec ce royaume nébuleux que nous appelons l'image. Mais sur ce point je ne veux pas m'engager plus avant et préfère attendre vos remarques. Je vous remercie.