

L'IMAGE DE L'ART

**ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE DANS LES ÉCRITS DE
JACQUES RANCIÈRE**

Julien Lanteigne

Thèse soumise à l'Université d'Ottawa dans le cadre des exigences du
programme de doctorat en philosophie

Département de philosophie
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Julien Lanteigne, Ottawa, Canada, 2026

RÉSUMÉ

Cette thèse constitue une première étude d'ensemble des écrits de Jacques Rancière sur la photographie, qu'on propose d'analyser à la lumière de l'archéologie du régime esthétique qu'a développée le philosophe dans ses travaux sur l'art et la littérature. On cherche premièrement à dégager d'une lecture croisée des textes du corpus principal une interprétation originale des conditions historico-conceptuelles ayant rendu possible l'identification de la photographie comme médium artistique. En suivant la thèse ranciérienne d'une relation d'inhérence de la politique à l'esthétique, on cherche aussi à extraire de ces textes une « politique de la photographie », dont on tente de montrer qu'elle constitue une alternative valable à d'autres modèles de compréhension de l'efficacité critique des images. Les contributions de Rancière sur ces deux plans sont mises en regard de différentes approches théoriques de la photographie, parmi lesquelles une place privilégiée est accordée à deux paradigmes antagonistes, celui du modernisme, d'une part, et celui du postmodernisme critique, d'autre part. L'une des hypothèses que cette thèse tente de vérifier est que la pensée de la photographie qu'on trouve chez Rancière permet à la fois la critique et le dépassement de chacun de ces paradigmes. À différentes occasions, la thèse met aussi la pensée du philosophe en dialogue avec celle de théoriciens de la photographie qui n'appartiennent ni au courant moderniste classique ni à celui du postmodernisme critique (Roland Barthes, Roger Scruton, Michael Fried, Walter Benn Michaels). On cherche finalement à montrer que les trois régimes de l'art distingués par Rancière peuvent servir à l'élaboration d'une typologie originale des modes de conceptualisation de la photographie dans ses rapports à l'art. Cette traversée des écrits sur la photographie de Rancière permet au final d'établir que ceux-ci forment un corpus plus consistant et plus riche qu'on ne l'a jusqu'à présent reconnu, et que les thèses et analyses qui s'y trouvent formulées méritent l'attention des penseurs actuels de l'art photographique.

Mots clés : photographie; art; esthétique; politique; Jacques Rancière

ABSTRACT

This thesis offers a comprehensive study of Jacques Rancière's writings on photography, which we propose to analyze in light of his archaeology of the aesthetic regime. We seek to extract from a cross-reading of those texts an original interpretation of the historical context and conceptual frame that made possible the establishment of photography as an art form. Following Rancière's reflections on the entanglement of politics and aesthetics, we also attempt to define the "politics of photography" contained in those texts. Rancière's contributions on these two levels are compared with other theoretical approaches to photography, among which special attention is given to two opposite paradigms: that of modernism, on the one hand, and that of critical postmodernism, on the other. We attempt to demonstrate that Rancière's work can shed light on the limits of these two paradigms and help overcome their opposition. On various occasions, the thesis also places the philosopher's thought in dialogue with the theories of authors who belong neither to the classical modernist paradigm nor to that of critical postmodernism (Roland Barthes, Roger Scruton, Michael Fried, Walter Benn Michaels). We finally seek to demonstrate that the three regimes of art identified by Rancière can serve the construction of an original typology of the theories of photography. The ultimate aim of the thesis is to establish that the writings of Rancière on photography form a richer and more consistent corpus than has been recognized thus far, and that the propositions and analyses they contain deserve the attention of current thinkers of the photographic art.

Keywords: photography; art; aesthetics; politics; Jacques Rancière

REMERCIEMENTS

Il me faut d’abord remercier ma co-directrice Isabelle Thomas-Fogiel, qui m’a toujours témoigné sa confiance tout au long du difficile et sinueux parcours ayant mené au dépôt de cette thèse. Sans son indéfectible soutien, il est certain que je n’aurais pas eu la force d’aller jusqu’au bout de cette entreprise.

Mes remerciements vont aussi à Bernard Vouilloux, dont je veux ici saluer la générosité sans faille à mon égard. Je dois beaucoup à sa relecture patiente de mon texte et aux judicieux conseils qu’il m’a prodigués.

Cette thèse n’aurait pas pu voir le jour sans le soutien inestimable de toutes celles qui ont généreusement pallié mes fréquentes absences auprès de ma famille. Je pense en particulier à ma mère, à Marie et à Simone, auxquelles je veux dire toute ma gratitude.

Je veux finalement dédier cette thèse à Ofélia, qui m’a fait don de tout ce que l’amour peut offrir et au-delà.

Sommaire

<i>Introduction</i>	<i>1</i>
<i>CHAPITRE 1. LA DOCTRINE MODERNISTE DE LA PHOTOGRAPHIE</i>	<i>11</i>
1.1. <i>Reductio ad medium</i> . Le modernisme greenbergien	13
1.2. « Le plus transparent des médiums artistiques ». Greenberg face à la photographie	16
1.3. L'œil de Szarkowski	22
1.4. Le « style documentaire » comme parangon de la photographie moderniste.....	27
<i>CHAPITRE 2. LA CRITIQUE AMÉRICAINE DU MODERNISME DANS LE CHAMP DE LA PHOTOGRAPHIE.....</i>	<i>38</i>
2.1. Sous l'égide de Walter Benjamin. La photographie rendue à sa « valeur d'usage révolutionnaire »	42
2.2. La photographie comme médium anti-spécifique	51
2.3. La muséification de la photographie contestée	57
2.4. Le documentaire social réinventé	66
<i>CHAPITRE 3. DE L'ESTHÉTIQUE DE LA POLITIQUE À LA POLITIQUE DE L'ESTHÉTIQUE.....</i>	<i>80</i>
3.1. L'esthétique première	82
3.2. La mésentente	84
3.3. L'ordre policier du sensible et la scène esthétique de l'égalité	94
3.4. L'esthétique comme (méta)politique	104
<i>CHAPITRE 4. LA PHOTOGRAPHIE AU PRISME DES RÉGIMES DE L'ART.....</i>	<i>115</i>
4.1. Qu'est-ce qu'un régime d'identification de l'art ?	115
4.2. Le régime éthique des images.....	119
4.3. Le régime représentatif des arts	127
4.4. Le régime esthétique de l'Art.....	140
4.4.1. La subversion littéraire du régime représentatif	140
4.4.2. L'Art comme « mode d'être sensible » spécifique.....	148
4.4.3. La « loi du médium » comme figure de la contradiction esthétique (retour croisé sur Benjamin et la doctrine moderniste)	155
<i>CHAPITRE 5. LA PHOTOGRAPHIE COMME ART DU RÉGIME ESTHÉTIQUE</i>	<i>164</i>
5.1. Le moment <i>Camera Work</i>	165
5.2. La photographie et l'âge de l'Histoire	186

5.3. La photographie comme image esthétique	195
5.3.1. Les sujets anonymes de la photographie.....	197
5.3.2. La double poétique de l'image photographique.....	202
5.3.3. L'identité de l'intentionnel et de l'inintentionnel.....	206
5.4. Les opérations de l'art	212
5.4.1. L'art de la distance de Raymond Depardon	213
5.4.2. La Vénus pensive de Rineke Dijkstra.....	218
5.4.3. L'art des Idées esthétiques de Walker Evans.....	225
<i>Conclusion</i>	243
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	248

Introduction

Consacrer une thèse à la pensée de la photographie de Jacques Rancière peut sembler relever de la gageure. C'est qu'il y aurait quelques raisons de douter de la consistance de cette pensée, ne serait-ce qu'à considérer la relative rareté des textes sur la photographie dans l'œuvre du philosophe. En réalité, ces textes sont tout de même un peu plus nombreux qu'on ne l'estime généralement¹, mais n'ayant jamais été rassemblés en volume, ils subsistent dans un état de dispersion qui accentue assurément l'impression que la place accordée à la photographie dans la réflexion générale de Rancière sur l'art est, somme toute, mineure, voire marginale. Cette impression est sans doute encore aggravée du fait que, parmi les textes traitant de la photographie, beaucoup ne lui sont pas exclusivement consacrés, les développements qui lui sont spécifiquement dévolus se réduisant souvent à quelques paragraphes ou même parfois à quelques lignes. On peut dès lors légitimement se demander si la somme de ces fragments, disséminés à travers une œuvre notoirement profuse, même augmentée de quelques textes plus substantiels, peut sans abus être constituée en un corpus cohérent et suffisamment consistant pour soutenir la prétention à étudier Rancière en penseur de la photographie.

¹ Si on ne retient que les écrits exclusivement ou principalement consacrés à la photographie, le corpus se réduit aux titres suivants : « L'art de la distance », dans DEPARDON, Raymond, *Détours*, Paris, Maison européenne de la photographie, 2000, n.p. ; « L'œil esthétique », *Art Press*, n° 273, nov. 2001, p. 19-22 ; « Le destin des images », *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 9-39 ; « Un droit à l'image peut en chasser un autre », *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2005, p. 95-100 ; « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Appareil* [En ligne], n° 1, 2008, URL : <http://appareil.revues.org/135> ; « L'image intolérable », *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 93-114 ; « L'image pensive », *ibid.*, p. 115-140 ; « Notes on the photographic image », *Radical philosophy*, n° 156, July-August 2009, online : <https://www.radicalphilosophy.com/article/notes-on-the-photographic-image#fnref9> ; « La majesté du moment », *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 245-264 ; « Seeing, Showing, Demonstrating », dans DEMAND, Thomas, *The Complete Papers*, London, MACK, 2019, p. 292-296 ; postface sans titre publiée en accompagnement des photographies de Raymond Depardon dans DEPARDON, Raymond, *La chambre*, Paris, Atelier EXB, 2020, n.p. ; « Les fantômes de Calais », dans SERRALONGUE, Bruno, *Calais. Témoigner de la jungle (2006-2020)*, Paris, éditions Heni, 2022 (texte également disponible en ligne : <https://www.nouveaupalais.eu/fr/livres/revue-internationale/les-fantomes-de-calais-jacques-ranciere>). Je souligne que cette liste n'épuise pas les textes qui peuvent s'avérer pertinents pour ressaisir la pensée de la photographie de Rancière. Je montrerai plus loin dans cette thèse que certains entretiens et quelques textes sur le cinéma fournissent à cet égard un éclairage indispensable.

Le doute à cet égard pourra paraître confirmé par l'extrême rareté des travaux consacrés à cette hypothétique pensée. S'il existe bien quelques études qui s'y sont intéressées², il faut commencer par noter que, dans la profusion des ouvrages publiés au cours des dernières années sur l'œuvre de Rancière, *aucun* n'est exclusivement ni même principalement dédié à l'analyse ou à l'interprétation des textes sur la photographie du philosophe. Pour prendre la mesure de ce que ce vide éditorial peut avoir d'étonnant, il faut sans doute avoir en tête l'impressionnante quantité d'articles et de livres publiés depuis quinze ans sous des intitulés mettant en conjonction le nom de Rancière et tel ou tel art particulier, de la littérature et du cinéma à la musique, à la danse, jusqu'aux arts de l'installation et de la performance³. Si on peut aisément comprendre que les essais de Rancière sur la littérature et le cinéma, ses deux arts de prédilection, aient suscité davantage de travaux que ses écrits sur la photographie, on peut en revanche s'étonner de constater que ceux-ci n'ont jusqu'à présent pas même reçu l'attention que se sont vu accorder les textes, encore plus périphériques, consacrés à la musique ou à la performance.

À l'extérieur du champ limité des études ranciériennes, la situation est un peu différente. Dans les ouvrages de référence sur la photographie, on peut relever quelques mentions faites à l'œuvre du philosophe, les textes cités n'étant toutefois pas toujours ceux qui ont l'image photographique pour objet⁴. Du côté des photographes eux-mêmes, certains ont revendiqué l'influence de Rancière sur leur pratique, mais, là encore, ce sont moins les analyses spécifiquement

² BATE, David, « Jacques Rancière. Aesthetics and photography », *The Routledge Companion to Photography Theory*, edited by M. Durden and J. Tormey, London, Routledge, 2019, p. 37-51; DÉOTTE, Jean-Louis, « La production muséale de la photographie : Rancière et l'image pensive », dans *L'image, le sensible et le photographique*, dir. Steven Bernas, Paris, L'Harmattan, 2014 ; SMITH, Olga, « 1990's-2000's: The future of the Photographic Image », *Contemporary Photography in France. Between Theory and Practice*, Leuven, Leuven University Press, p. 93-123. Il faut indiquer qu'aucun de ces textes ne propose une étude d'ensemble de la pensée de la photographie de Rancière. Seul un ou deux textes du philosophe sont retenus par les auteurs de ces études, principalement « La majesté du moment » pour Bate, « L'image pensive » pour Déotte et « Ce que "médium" peut vouloir dire » pour Smith.

³ Parmi une multitude de publications, on peut citer à titre d'exemples : BOWMAN, Paul (dir.), *Rancière and Film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013 ; HAGELSTEIN, Maud, « Performance et expérience esthétique : le régime contemporain (Rancière) », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 113, n° 3, 2015, p. 479-495 ; *Rancière and Literature*, dir. Grace Hellyer et Julian Murphet, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016 ; MILLS, Dana, « The Dancing Woman Is the Woman Who Dances into the Future: Rancière, Dance, Politics », *Philosophy and Rhetoric*, vol. 49, n° 4, 2016, p. 482-499 ; CACHOPO, João Pedro, NICKLESON, Patrick, et STOVER, Chris (dir.), *Rancière and Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020 ; dir. Nick Fryer et Colette CONROY, *Rancière and Performance*, London, Bloomsbury Academic, 2021.

⁴ Voir par exemple : ROUILLÉ, André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 190, 555, 656 (n. 15) et 658 (n. 60) ; POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, 3^e éd., Paris, Flammarion, 2018, p. 245 et 255.

consacrées à la photographie qui sont évoquées que la réflexion générale menée sur le partage du sensible comme enjeu commun à l'art et à la politique⁵. L'important est néanmoins que ces références d'artistes, de critiques ou d'historiens à la pensée de Rancière sont l'indication qu'on considère que celle-ci a quelque chose d'original et peut-être d'important à dire sur la photographie. L'étonnant, encore une fois, est que la tendance dominante jusqu'à présent n'a pas été de chercher à confirmer cette intuition en allant directement aux écrits sur la photographie du philosophe.

C'est l'ambition première de cette thèse que de clarifier ce que ces écrits disent effectivement sur la photographie, de mettre au jour les principales thèses et analyses qu'ils contiennent et d'en évaluer l'originalité vis-à-vis d'autres approches théoriques du médium. Mais, pour délimiter plus précisément ce programme général, il faut tout de suite indiquer qu'il ne s'agira pas dans ce qui suit de rendre compte de *toutes* les propositions contenues dans le corpus des écrits sur la photographie de Rancière. Ces textes sont à bien des égards trop hétérogènes entre eux, répondent à des questions ou à des préoccupations trop différentes et engagent des analyses trop variées pour qu'il soit intéressant ou même possible de proposer une présentation unifiée de l'ensemble des idées qui s'y trouvent développées. On ne s'étonnera donc pas de constater que certaines questions abordées dans tel ou tel texte de ce corpus sont absentes de cette thèse. C'est par exemple le cas de la question éthique de la représentation photographique de l'« intolérable », qu'il s'agisse des horreurs du dernier siècle ou, plus généralement, de la misère humaine, à laquelle Rancière a consacré une passionnante réflexion⁶. C'est encore le cas de la question des usages de l'image photographique dans l'art contemporain, et plus précisément des modalités selon lesquelles la photographie a été mise en relation avec d'autres médiums dans les œuvres d'artistes comme Alfredo Jaar, Esther Shalev-Gerz ou James Coleman, dont le travail a été commenté par Rancière à l'occasion d'expositions qui leur étaient respectivement consacrées⁷.

Mon choix a plutôt été de centrer ma recherche sur une question qui traverse l'ensemble du corpus, et qui se laisse en même temps rattacher bien plus directement à la réflexion générale de

⁵ Pour un aperçu de l'influence de Rancière sur les artistes contemporains, et sur certains photographes comme Philippe Bazin, voir les témoignages rassemblés dans HAMIDI, Bérénice, JAUDON, Raphaël et MARCHIORI, Dario (dir.), *Jacques Rancière et les arts : esthétiques de l'égalité*, Paris, De l'Incidence éditions, 2025.

⁶ Voir « L'image intolérable », *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 93-114.

⁷ « Le travail de l'image », *Multitudes*, n° 28, 2007, p. 195-210 ; « Le théâtre des images », dans *Alfredo Jarr : la politique des images*, Zurich, JRP/Ringier, 2007, p. 71-80 ; « De la poétique de l'image à la tragédie de la justice », dans *James Coleman*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2021, p. 185-203.

Rancière sur l'esthétique, à savoir celle des conditions et des modalités d'identification de la photographie comme art. Comprenons bien que cette question n'est pas celle, longtemps débattue mais qu'on peut aujourd'hui tenir pour définitivement réglée, de la légitimité de la prétention à l'art de la photographie. Le propos des textes qui nous intéressent se situe sur un autre plan, qui présuppose acquise l'accession, relativement récente il est vrai, de la photographie au rang d'art de plein statut. Ce n'est jamais la légitimité de cette promotion qu'il s'agit d'interroger pour Rancière, mais plutôt ses conditions de possibilité. Qu'est-ce qui a rendu possible que l'image photographique, produit d'un dispositif d'enregistrement mécanique voué à la reproduction exacte du visible, puisse être perçue et pensée comme une image d'art ? À cette question, Rancière ne prétend évidemment pas répondre en historien de la photographie. Il serait vain de chercher dans ses écrits les éléments d'une histoire du processus d'institutionnalisation du médium au sein du monde de l'art, ou une présentation chronologique des différentes écoles photographiques à prétention artistique qui se sont succédé depuis le XIX^e siècle. Considérant que la photographie n'a pas elle-même produit le regard qui l'identifie comme médium artistique, l'approche de Rancière consiste plutôt à chercher les conditions d'émergence de ce regard au-delà de l'histoire propre du médium, celle-ci se voyant constamment réinscrite dans le cadre plus vaste d'une histoire des transformations et déplacements qui, depuis environ deux siècles, ont modifié les modalités selon lesquelles l'art en général était traditionnellement pratiqué, pensé et perçu. On sait que le philosophe a toujours refusé de penser la somme de ces transformations sous la notion commode, mais selon lui confuse, de « modernité artistique », à laquelle il a proposé de substituer le concept original de régime esthétique de l'art⁸. Je n'engagerai pas dans ce texte d'introduction une présentation de ce concept, auquel est consacrée une section importante de ma thèse. Il suffit pour le moment d'indiquer que les travaux menés par Rancière depuis la fin des années 1990 sur l'art et la littérature se présentent, pour une large part d'entre eux, comme des contributions à une archéologie⁹ du régime esthétique, dont l'auteur d'*Aisthesis* a prétendu tirer un éclairage nouveau

⁸ « On peut dire que le régime esthétique des arts est le nom véritable de ce que désigne l'appellation confuse de modernité. Mais la "modernité" est plus qu'une appellation confuse. La "modernité" sous ses différentes versions est le concept qui s'applique à occulter la spécificité de ce régime des arts et le sens même de la spécificité des régimes de l'art » (*Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 33-34).

⁹ La notion d'archéologie a ici un sens *quasi* foucauldien. Sur la pertinence et les limites du rapprochement avec Foucault, je reviendrai au quatrième chapitre à l'occasion d'une brève comparaison entre le concept d'*épistémè* et celui de régime de l'art.

sur les conditions historico-conceptuelles ayant permis l'élargissement « moderne » du domaine de l'art, à l'intérieur duquel se verront progressivement inclus des pratiques et des médiums qui n'avaient pas ou n'auraient pas eu leur place dans la nomenclature classique des arts légitimes. C'est dans cette perspective que s'inscrit l'intérêt de Rancière pour la photographie, sur laquelle il ne s'est mis à écrire qu'à partir du début des années 2000, bien que, comme j'aurai l'occasion de le montrer, plusieurs de ses principales thèses sur l'assomption artistique du médium se trouvaient déjà formulées dans quelques passages d'un texte légèrement antérieur. Ce que l'étude de ces textes doit donc d'abord permettre de vérifier est la fécondité du concept de régime esthétique lui-même, considéré comme cadre général d'interprétation des conditions d'identification d'un art photographique. L'archéologie du régime esthétique permet-elle de renouveler de façon intéressante notre compréhension du contexte à l'intérieur duquel la photographie a pu s'établir comme art ? Peut-on trouver dans les textes de Rancière des indications sur la manière spécifique dont la photographie se rattache à ce régime ? Quelles sont les retombées de cette archéologie sur l'interprétation des pratiques et des œuvres de l'art photographique ?

On ne saurait évidemment répondre à ces questions avant d'avoir spécifié ce qui caractérise en propre le régime esthétique de l'art et qui permet de le distinguer des deux autres régimes identifiés par Rancière. C'est pourquoi plusieurs pages de cette thèse seront aussi consacrées à définir ce que le philosophe a proposé d'appeler le régime éthique des images et le régime représentatif des arts. Ces trois régimes sont pensés par Rancière comme des espaces logiques distincts ayant émergé à des moments différents de l'histoire occidentale, mais qui coexistent néanmoins dans la période « moderne », laquelle se caractériserait de ce point de vue par son ouverture à des modes hétérogènes de conceptualisation de l'art. Comme j'essaierai de le montrer, on peut aussi associer à chacun des régimes de l'art que distingue Rancière une approche spécifique de la photographie, et construire de cette façon une typologie originale des discours théoriques à travers lesquels a été problématisée l'inclusion du médium dans le champ artistique. Cette typologie n'est pas comme telle développée dans les écrits du philosophe, mais ceux-ci fournissent néanmoins des indications suffisantes pour raccrocher à l'un ou l'autre des trois régimes de l'art les différents discours théoriques sur la photographie dont il sera question dans cette thèse.

Parmi ces discours, une place privilégiée sera accordée à la doctrine moderniste de la photographie. Ce choix se justifie de ce que Rancière a lui-même plusieurs fois présenté son

archéologie du régime esthétique comme une tentative de réfuter ce qu'il appelle la « doxa moderniste », qui « identifie la modernité artistique avec l'affirmation de l'autonomie de l'art et la concentration de chaque art sur son médium spécifique »¹⁰. Si elle n'est pas toujours menée de front, la récusation de cette vision étroitement autonomiste de la modernité, tenue pour une interprétation rétrospective et inconsistante en regard de l'histoire des mouvements artistiques des XIX^e et XX^e siècles, traverse néanmoins l'ensemble des écrits sur l'art de Rancière, dont elle forme l'arrière-plan critique le plus constant. Ce à quoi ne font pas exception les quelques textes consacrés à la photographie, où les références critiques à l'interprétation moderniste sont fréquentes, même si elles peuvent parfois paraître secondaires en regard de l'importance prépondérante accordée, dans certains textes, à des auteurs comme Walter Benjamin ou Roland Barthes qui, dans la typologie des discours sur la « modernité artistique » proposée par Rancière, représentent chacun une tendance théorique alternative à celle du modernisme proprement dit. Si on ne saurait donc réduire l'horizon critique des écrits sur la photographie à la remise en cause d'un unique discours, la réfutation des thèses modernistes n'en constitue pas moins l'un des motifs récurrents de ce corpus, et s'offre comme l'un des fils par lesquels ces textes se laissent le plus aisément rattacher à la réflexion générale du philosophe sur le régime esthétique de l'art¹¹.

Rancière n'est évidemment pas le premier à avoir relevé les apories de la doctrine moderniste et son inadéquation à l'objet photographique. Il faut ainsi noter que, bien avant les années 2000, au moment où commencent à apparaître plus régulièrement sous la plume du philosophe des textes consacrés en tout ou en partie aux arts de l'image, la critique du discours moderniste dans le champ de la photographie avait déjà été menée de front dans le contexte d'une querelle américaine, amorcée dans les années 1980 par un groupe de jeunes historiens-théoriciens opposés au modernisme institutionnel du MoMA et souvent considérés comme les représentants d'un courant dit « postmoderniste », selon l'étiquette commode qu'on leur a très tôt accolée et

¹⁰ *Les temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 49.

¹¹ De très nombreuses déclarations de Rancière confirment la place centrale qu'occupe dans son œuvre la critique du modernisme. Dans un entretien de 2017 publié en anglais, le philosophe indique ainsi que « le point de départ de [s]on travail est la critique totale des concepts de modernité et de modernisme » (« Reconfiguring Disciplinary : Interview with Rancière », dans *Understanding Rancière, Understanding modernism*, dir. Patrick M. Bray, London, Bloomsbury publishing, 2017, p. 263 ; je traduis). Pour d'autres entretiens dans lesquels le rejet des concepts de modernisme et de modernité est revendiqué comme motif principal de sa réflexion sur l'art, voir *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 207-212 et p. 347-350.

qu'ils n'ont pas toujours reniée¹². S'appuyant lourdement sur les écrits de Walter Benjamin, ces auteurs ont en fait surtout cherché à démontrer le caractère mystificateur des catégories héritées de l'histoire de l'art classique et des esthétiques philosophiques idéalistes lorsqu'on prétend fonder sur elles l'analyse de l'objet photographique. En usant de ces catégories, les tenants du modernisme auraient nourri un processus d'artification¹³ rétrospective de la photographie, laquelle, en regard de ses usages historiques aussi bien que de ses propriétés « ontologiques », exigerait pourtant d'être appréhendée selon de tout autres concepts que ceux forgés aux fins d'une histoire des beaux-arts.

À plusieurs occasions au fil de cette thèse, je reviendrai sur ce qui sépare cette critique américaine du modernisme de celle formulée par Rancière, qui a souvent marqué ses distances vis-à-vis de l'approche benjaminienne de la photographie, tenue pour exemplaire d'une autre grande variante du discours sur la « modernité artistique » que le philosophe entend dépasser. Le principal point d'opposition sur lequel je serai amené à insister concerne ce qu'on peut appeler la « politique de la photographie », par quoi il faut entendre la façon dont on conçoit et analyse l'efficacité critique des images de l'art photographique, leur capacité à déplacer les cadres habituels de la représentation de la réalité sociale et, éventuellement, à produire des effets de prise de conscience ou de mobilisation. Certains représentants du courant postmoderniste ont fortement affirmé, contre l'approche esthétisante du modernisme, cette fonction politique de la photographie, cherchant à montrer que celle-ci pouvait devenir l'instrument efficace d'une critique du capitalisme et des rapports de domination sociale qu'il engendre. Or, comme j'aurai l'occasion de le rappeler, Rancière a, dans certains textes, pointé les limites et les paradoxes auxquels ne peut manquer de se heurter cette façon de concevoir l'efficacité politique des images. Ses réflexions sur la question, qui s'inscrivent dans le sillage de ses travaux sur le régime esthétique, l'ont mené à mettre en avant

¹² Dans la préface à l'ouvrage collectif qui rassemble les principaux auteurs de ce courant, Richard Bolton place ainsi les contributions de Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Benjamin Buchloh, Abigail Solomon-Godeau, Martha Rosler, Allan Sekula, et de quelques autres, sous la bannière d'un « *politicized postmodernism* », défini par l'attention portée à la critique sociale, à l'historicité des formes et au contexte politique dans lequel s'inscrit la création artistique (BOLTON, Richard [dir.], *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, Cambridge MIT Press, 1989, p. XIII). Je reviens plus loin sur le choix de cette désignation.

¹³ Le terme d'« artification » que j'emploie ici s'est depuis quelques années imposé dans le champ de la sociologie de l'art pour nommer le processus par lequel une pratique change de statut et passe du non-art à l'art. Voir HEINICH, Nathalie, et SCHAPIRO, Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur les passages à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012.

une autre idée des rapports de l'art à la politique, dont j'essaierai de montrer qu'elle informe aussi son analyse de l'image photographique.

En résumé, l'étude proposée dans cette thèse des écrits sur la photographie de Rancière se donne pour objectif d'établir les points suivants :

1. Que l'archéologie du régime esthétique permet une interprétation renouvelée des conditions historico-conceptuelles d'identification de la photographie comme art ;
2. Qu'elle est en même temps porteuse d'une compréhension originale de l'efficacité politique qu'on peut attribuer à cet art ;
3. Que sur chacun de ces deux points, l'approche de Rancière permet la remise en cause et le dépassement de l'alternative quelque peu usée du modernisme et du postmodernisme critique ;
4. Que la typologie des régimes de l'art permet par ailleurs une redéfinition des « espaces discursifs de la photographie »¹⁴, à l'intérieur desquels peuvent être situés, entre autres, les deux discours théoriques qu'on vient d'évoquer.

Ma méthode de travail a consisté, dans un premier temps, à définir le contexte à l'intérieur duquel les écrits de Rancière sur la photographie doivent être lus et interprétés. Ce contexte, c'est évidemment d'abord celui de l'œuvre même du philosophe. Pour la plupart d'entre eux, les textes de mon corpus contiennent des renvois explicites à l'archéologie du régime esthétique de l'art ou aux thèses de Rancière sur la politique de l'esthétique. Il était donc indispensable d'éclairer les propositions du philosophe sur la photographie à la lumière des textes et ouvrages qu'il a consacrés à ces questions, lesquelles sont à l'arrière-plan de pratiquement toutes ses interventions sur des œuvres ou des pratiques artistiques particulières. Il fallait même, pour clarifier le sens de certaines notions et préciser la perspective philosophique générale de Rancière, remonter aux sources de sa réflexion sur l'esthétique, qui s'est amorcée dans le cadre des travaux qu'il a consacrés à la question du politique. C'est la raison pour laquelle j'ai cru nécessaire de restituer dans cette thèse des pans de l'œuvre de Rancière qui peuvent paraître très éloignés de son analyse de l'image photographique, mais qu'il faut néanmoins avoir à l'esprit pour comprendre tous les tenants et aboutissants de cette analyse.

¹⁴ Je reprends ici l'intitulé d'un article fameux de Rosalind Krauss, dont il sera brièvement question dans le deuxième chapitre, section 2.3.

Mais pour faire valoir l'originalité des écrits sur la photographie de Rancière, il fallait aussi les situer par rapport à d'autres approches du médium. J'ai esquissé plus haut les raisons pour lesquelles il m'a semblé particulièrement opportun de mettre les thèses et analyses de Rancière en regard de la doctrine moderniste de la photographie, et de marquer en même temps sa distance vis-à-vis de la critique américaine de cette doctrine. Ce ne sont pas là les deux seuls discours sur la photographie avec lesquels les textes de Rancière seront mis en dialogue dans cette thèse, mais ils y occupent une place privilégiée. J'ai voulu offrir une présentation synthétique, mais en même temps relativement complète de ces paradigmes, de façon à faire clairement apparaître à la fois ce qui les caractérise en propre et les principaux points d'opposition qui les séparent. Mon hypothèse, encore une fois, a été que la restitution de ces deux approches antagonistes de la photographie pourrait aider à mieux cerner ce qui fait la spécificité de l'approche de Rancière.

S'agissant des textes de mon corpus principal, mon parti pris méthodologique a été d'en proposer une lecture synthétique. L'arrière-plan théorique de ces textes est suffisamment stable et les analyses qu'ils contiennent suffisamment convergentes pour qu'il soit possible de les lire comme les expressions circonstanciées des différentes facettes d'une même pensée. Sans négliger d'indiquer le contexte spécifique dans lequel s'inscrivent chacun de ces textes, je me suis donc employé à lier entre elles les propositions qu'ils contiennent de façon à extraire de leur lecture croisée une interprétation générale de la photographie comme art du régime esthétique. C'est seulement de cette façon, m'a-t-il semblé, que pouvait être ressaisie, par-delà la dispersion des textes, ce qui fait la cohérence et la consistance de la pensée de la photographie de Rancière.

Les premiers chapitres de la thèse visent à définir le double contexte à l'intérieur duquel je propose d'inscrire les écrits sur la photographie de Rancière, dont l'analyse est réservée au dernier chapitre. Je commence par présenter les deux paradigmes antagonistes du modernisme et du postmodernisme critique (chapitres 1 et 2), avant d'aborder l'œuvre de Rancière elle-même. Il m'a paru indispensable de consacrer un chapitre à la genèse de la réflexion du philosophe sur l'esthétique, en remontant jusqu'à ses travaux de philosophie politique (chapitre 3). Je consacre dans ce contexte plusieurs pages à l'analyse de certains passages de *La Méésentente*, ouvrage dans lequel fut pour la première fois clairement développée la thèse d'un rapport d'inhérence réciproque entre esthétique et politique, à laquelle le philosophe n'a cessé de revenir dans ses écrits ultérieurs sur l'art et la littérature. Si les développements contenus dans ce chapitre ne se rapportent pas

directement à la photographie, et peuvent même paraître nous éloigner temporairement du sujet principal de la thèse, la suite des chapitres permettra de vérifier qu'il s'agissait néanmoins d'un détour nécessaire pour assurer la pleine intelligibilité du cadre conceptuel général à l'intérieur duquel Rancière a été amené à penser l'esthétique et la politique de l'image photographique. Celle-ci réapparaît dans le chapitre suivant, consacré aux régimes de l'art (chapitre 4), chacun d'entre eux faisant l'objet d'une présentation générale avant d'être associé à un ou des modes de théorisation de la photographie. Sont analysées dans ce contexte certaines thèses du dernier Barthes, de Roger Scruton, de Walter Benjamin, ainsi que celles des auteurs qu'on peut associer à la doctrine moderniste de la photographie. C'est seulement ensuite, dans l'ultime chapitre de la thèse, que sont abordés dans le détail les écrits sur la photographie de Rancière (chapitre 5), dont l'analyse est facilitée par les développements contenus dans les chapitres qui précèdent. J'y propose encore une fois une analyse synthétique de ces textes, m'efforçant d'en dégager une interprétation cohérente de la photographie comme art du régime esthétique, avant de m'intéresser à la façon dont cette interprétation peut éclairer les commentaires qu'a proposés Rancière de certaines œuvres singulières. Comme j'essaierai de le montrer, c'est dans ces commentaires qu'apparaît le plus clairement l'originalité de sa conception de l'art photographique et de la politique dont celui-ci serait porteur.

CHAPITRE 1. LA DOCTRINE MODERNISTE DE LA PHOTOGRAPHIE

Il n'est pas rare que les termes *modernisme* et *modernité* soient pris comme des synonymes, bien qu'il soit conceptuellement possible, et même nécessaire, de les distinguer. Pensé dans sa dimension esthétique, le substantif *modernité* a fait l'objet d'innombrables définitions depuis que Baudelaire l'a, le premier, employé pour nommer un certain infléchissement de la sensibilité en direction du transitoire, du fugitif et du contingent, dans lesquels, selon le poète, l'artiste moderne doit désormais chercher l'éclat persistant de la beauté « éternelle et immuable »¹⁵. Par-delà le texte canonique de Baudelaire, on retiendra des travaux lexicographiques contemporains que le terme de *modernité* implique généralement une « conscience temporelle de la rupture » dont l'expression caractéristique est la remise en cause, « sur fond de mutations profondes des stabilités sociales anciennes », des conventions héritées de l'esthétique classique au profit d'une recherche artistique autonome, celle-ci pouvant être valorisée pour elle-même ou, comme ce fut plus souvent le cas depuis le romantisme, être orientée par un questionnement sur les finalités existentielles, morales ou politiques de l'art¹⁶. Ces quelques éléments définitionnels, pour lacunaires qu'ils soient, suffisent à faire apparaître l'ouverture extensionnelle considérable du concept de modernité, lequel, dès lors qu'on cherche à en déterminer la signification hors de tout parti pris esthétique, recouvre nécessairement des attitudes, des préoccupations et des pratiques artistiques fort diverses, voire contradictoires.

Pris dans son sens le plus général, le modernisme peut quant à lui se laisser définir comme « une concentration et une réduction des enjeux de la modernité [...] qui cristallise un jugement de valeur autour du nouveau et de la modernisation »¹⁷. Plus précisément, sous le concept de modernisme tend à s'opérer une identification du moderne au nouveau, qui conduit généralement

¹⁵ BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne* [1863], Paris, Mille et une nuit, 2010, p. 27.

¹⁶ RONGIER, Sébastien, « Modernité », *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, dir. Jacques Morizot et Roger Pouivet, Paris, Armand Collin, 2007, p. 311.

¹⁷ RONGIER, Sébastien, « Modernisme et postmodernisme », *ibid.*, p. 310.

à la valorisation exclusive des courants artistiques les plus avant-gardistes au détriment d'autres tendances de la modernité. Dans le monde anglo-saxon, où l'emploi du terme est beaucoup plus fréquent qu'en langue française, le terme *modernism* renvoie ainsi couramment à la pointe formaliste de l'art des années 1890 – 1930, période que l'on tend alors souvent à résumer à quelques grandes révolutions : celle du cubisme en peinture (Picasso), de la narration pluripersonnelle dans le roman (Woolf), des compositions atonales en musique (Schoenberg), etc. Dans chacun de ces cas, la rupture moderniste se signifierait par une prise de distance, plus ou moins radicale, à l'égard des fonctions narratives ou illustratives traditionnellement assignées à un art au profit de l'exploration autonome de ses possibilités esthétiques « propres ».

Dans le contexte américain de l'immédiate après-guerre, le terme de *modernism* sera de plus en plus employé en référence aux écrits de l'influent critique d'art Clement Greenberg, connu pour sa défense éloquente des figures de proue de l'expressionnisme abstrait dans les années 1940-1950 (Pollock, Newman et d'autres), mais également pour son analyse de la dynamique historique du grand art occidental depuis le XIX^e siècle. C'est généralement à ce contexte théorique précis que renvoie la désignation, chez Rancière, d'un « discours moderniste » jugé dominant dans le champ de l'histoire de l'art. Si la critique de Rancière couvre une large partie du spectre des théories modernistes, on doit relever la fréquence des références à Greenberg, que le philosophe français a, dès *Le partage du sensible*¹⁸, désigné comme l'un de ses adversaires privilégiés sur le terrain de l'esthétique. L'importance accordée à Greenberg comme figure emblématique du discours moderniste, sera confirmée par bien d'autres textes¹⁹, et notamment par la publication d'*Aisthesis*, l'ouvrage le plus nourri de Rancière sur le régime esthétique de l'art, lequel se conclut significativement par l'évocation de l'auteur d' « Avant-garde et kitsch » (1939), auquel est attribué le rôle de celui qui, en réaction aux tendances démocratiques et émancipatrices d'une

¹⁸ Notons que, dans *Le partage du sensible*, le nom de Greenberg n'est jamais cité. Il ne fait toutefois aucun doute que c'est bien à lui que renvoie la désignation par Rancière d'un « discours moderniste » auquel est reproché d'avoir présenté « la révolution picturale abstraite comme la découverte par la peinture de son “médium” propre : la surface bidimensionnelle » (*Le partage du sensible. Esthétique et politique, op. cit.*, p. 18).

¹⁹ Parmi les textes où est directement menée la critique des thèses de Greenberg, on retiendra en particulier « La modernité repensée », *Les temps modernes, op. cit.*, p. 49-82, et « La peinture dans le texte », *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 81-102.

certaine modernité, réussira « à réécrire à son profit l’histoire des bouleversements artistiques d’un siècle »²⁰.

La suite du présent chapitre permettra de vérifier que le modernisme greenbergien a exercé son influence jusque dans le champ relativement périphérique de la photographie, que le critique américain a pourtant très peu investi. Partant des rares textes que Greenberg a consacré à certains photographes, je m’emploierai dans ce qui suit à montrer comment sa doctrine fut reprise de façon originale par John Szarkowski, et comment elle continue, quoique de façon plus indirecte, à informer le discours historiographique contemporain. Pour ainsi reconstituer le développement de la doctrine moderniste, j’aurai à citer des auteurs et à commenter des textes auxquels Rancière lui-même ne se réfère jamais, mais vis-à-vis desquels sa propre pensée de la photographie gagne néanmoins à être située. La suite de la thèse me donnera l’occasion de revenir sur ce qui sépare, ou éventuellement rapproche, Rancière de ces auteurs. Mais avant d’y venir, il convient d’abord d’exposer la doctrine dont ils sont, à différents degrés et sans toujours l’assumer, les représentants.

1.1. *Reductio ad medium*. Le modernisme greenbergien

Ce n’est que dans la période de l’après-guerre qu’apparaît pour la première fois dans les écrits de Greenberg le substantif *modernism*, parfois dignifié d’une majuscule. Étant donné le domaine de prédilection du critique, à savoir la peinture, le terme est le plus souvent employé pour désigner ce que Greenberg considère comme la pointe formaliste de la modernité picturale, dont la trajectoire historique irait de Courbet, de Manet et des impressionnistes à l’expressionnisme

²⁰ *Aisthesis*, op. cit., p. 14. On le voit, Rancière, après beaucoup d’autres, accorde à Greenberg une importance historique considérable dans l’infléchissement du discours sur la « modernité artistique ». Avant de m’engager dans ces développements, il me semble toutefois devoir relativiser l’influence quasi légendaire que l’on prête parfois à Greenberg, notamment sur le milieu de l’art new-yorkais des années 1950-1960. Notons d’abord que jusqu’à la publication en 1962 de son recueil d’articles *Art and Culture*, auquel il doit sa notoriété, Greenberg était un critique relativement confidentiel. Après 1962, s’il devint effectivement, pour un moment, l’éminence grise d’une partie de l’intelligentsia culturelle, il eut également très tôt ses détracteurs. Pour une étude détaillée du parcours intellectuel de Greenberg et des effets de son œuvre critique sur le monde l’art, voir JONES, Caroline A, *Eyesight Alone. Clement Greenberg’s Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2005. Sur l’influence de Greenberg et sa contestation au sein de la rédaction d’*Artforum*, voir FOSTER, Hal, « Critique d’art : une espèce en voie d’extinction », *Design et crime*, trad. G. Herrmann, C. Jacquet, L. Monceau et N. Vieillescazes, Paris, Amsterdam/Les prairies ordinaires, 2019, p. 151-170.

abstrait américain²¹. Il est toutefois arrivé à Greenberg d'accorder à la notion de *modernism* une portée beaucoup plus générale, subsumant sous elle des œuvres et des pratiques relevant d'autres arts que la seule peinture. Dans quelques rares textes, l'extension donnée au concept est plus large encore, comme dans ce passage fameux de « *Modernist Painting* » où Greenberg reconnaît en Kant le premier « vrai » représentant du modernisme, dont l'« essence » est dite résider dans « l'usage de méthodes spécifiques à une discipline pour critiquer cette discipline elle-même, non pas dans le but de la subvertir, mais au contraire pour en limiter plus fermement l'exercice à son domaine de compétence »²². Dans le champ de la pratique artistique, ce tropisme en direction de la réflexivité critique se serait traduit par la concentration de plus en plus exclusive de chaque art sur les propriétés essentielles de son médium, c'est-à-dire sur les matériaux et procédures qui lui sont irréductibles, et par l'élimination concomitante des conventions superflues et des effets empruntés à d'autres arts. L'art moderniste se laisserait ainsi définir par sa soumission à un impératif d'auto-définition, auquel aurait été conféré la double fonction de garantir l'autonomie des œuvres en même temps que d'offrir un critère d'évaluation rigoureux de leur qualité esthétique²³.

On trouve dans les écrits de Greenberg différents registres d'explication à ce qu'il perçoit donc comme une tendance commune des arts depuis la fin du XIX^e siècle au repli sur les spécificités de leurs médiums respectifs. Dans un texte de 1940 au titre lessingien, « *Toward a Newer Laocoon* », le critique américain présentait ce qu'il n'appelait pas encore le modernisme²⁴ comme le résultat d'une dynamique strictement interne à l'histoire de l'art. Le parti pris de l'abstraction caractéristique de l'avant-garde picturale d'alors y était interprété comme une « réaction salutaire » à la confusion des arts de la période précédente. La fresque historique que

²¹ Dans « *Toward a Newer Laocoon* » (1940), Courbet est désigné comme le premier peintre moderniste, celui qui fait le pas décisif en direction de la planéité de la toile, alors que dans « *Modernist Painting* » (1960), c'est plutôt à Manet qu'est attribué ce mérite.

²² Je traduis ainsi le passage suivant de « *Modernist painting* » : « *The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence* ». Ici comme plus loin, j'utilise la version électronique du texte, mis en ligne par l'université York : GREENBERG, Clement. « *Modernist painting* », en ligne : https://www.yorku.ca/yamlau/readings/greenberg_modernistPainting.pdf, p. 2.

²³ C'est ce que soutient Greenberg dans un passage du même texte, lorsqu'il conclut : « *Thus would each art be rendered "pure", and in its "purity" find the guarantee of its standards of quality as well of its independance* » (*ibid.*, p. 3).

²⁴ Thierry de Duve a relevé que « c'est à partir de "*Modernist painting*" que Greenberg s'est mis à employer systématiquement le terme de "modernisme" pour lui faire dire la même chose que ce qu'il faisait dire à "avant-garde" auparavant » (DUVE, Thierry de, *Clement Greenberg entre les lignes*, Paris, Éditions Dis Voir, 1996, p. 80-81).

brosse à grands traits Greenberg pour étayer cette thèse commence par rappeler la prééminence qu'avait acquis depuis le XVII^e siècle l'art poétique auquel peintres et sculpteurs avaient pris l'habitude d'emprunter leurs sujets et dont ils cherchaient à imiter les effets. Dans leur effort pour s'émanciper de ce rapport de subordination et conquérir les ressources expressives de leur médium, le mouvement premier des arts non-littéraires fut de s'entre-imiter, substituant au modèle canonique de la poésie celui d'un « art frère », la poésie elle-même cherchant à s'approprier les effets de la peinture ou de la musique²⁵. Cette contamination des arts les uns par les autres prit fin lorsque, la musique s'étant finalement imposée comme nouvel art de référence en vertu de ses qualités d'abstraction et de pureté, les avant-gardes comprirent que les autres arts ne pourraient atteindre une autonomie comparable à celle de l'œuvre musicale que s'ils renonçaient à en mimer les effets pour mieux s'en remettre, eux aussi, aux seules données matérielles de leur médium. Cette aspiration à la condition de la musique, modèle d'un « art pur », c'est-à-dire capable de produire des sensations immédiates, soustraites à la médiation d'une *mimésis*, expliquerait que « les arts d'avant-garde ont dans les cinquante dernières années atteint une pureté et une délimitation radicale de leur champ d'activités », de sorte que, note Greenberg avec satisfaction, « les arts se tiennent à présent, chacun dans ses “frontières” légitimes, et le libre-échange a été remplacé par l'autarcie »²⁶.

À l'exception d'un bref développement consacré à la poésie moderniste, dont la figure emblématique pour Greenberg est, sans surprise, Mallarmé, c'est bien entendu l'exemple de la peinture que convoque principalement cette « apologie historique de l'art abstrait ». L'accession de la peinture à la condition d'art authentiquement moderniste y est présentée comme le résultat d'une destruction progressive de l'espace perspectiviste classique et de l'abandon simultané de la représentation réaliste de figures et d'objets volumétriques. Le renoncement à ces conventions héritées de la Renaissance devait, selon Greenberg, mettre fin à une double confusion par laquelle la peinture s'était trouvée soumise à des impératifs artistiques étrangers à son domaine de compétence propre. Se débarrasser de la perspective et de la représentation classiques permettait

²⁵ À titre d'exemples d'une ascendance de la peinture et de la sculpture sur la poésie d'alors, Greenberg mentionne le cas de Théophile Gautier et celui de l'école du Parnasse. L'œuvre poétique d'Edgard Allan Poe témoignerait quant à elle d'une aspiration à reproduire dans l'élément du langage les effets de la musique (GREENBERG, C., « Vers un *Laocoon* plus neuf » [1940], *Appareil* [En ligne], n° 17, 2016, URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2288>, p. 6.

²⁶ *Ibid.*, p. 7.

en effet d'affranchir la peinture de la « littérature », c'est-à-dire de toute fonction narrative ou illustrative, disons plus largement imitative, mais conduisait aussi, par le renoncement concomitant à l'illusion du volume, à éviter l'empiétement du peintre sur le domaine réservé de la sculpture. À mesure qu'elle se dégageait ainsi de l'espace perspectiviste, la peinture d'avant-garde devait inévitablement se trouver confrontée « à la résistance de son médium ; résistance qui est avant tout celle de la surface plane du tableau »²⁷, note Greenberg pour qui, comme on sait, la planéité de la toile constitue l'unique donnée irréductible de l'art pictural qui lui soit en même temps absolument exclusive²⁸. Il faudrait ainsi interpréter l'émergence puis le développement de l'abstraction comme une « avancée vers la surface », un approfondissement des possibilités plastiques libérées par le consentement de plus en plus exclusif du peintre d'avant-garde à la planéité de son support. Si cette interprétation ne suffit évidemment pas, comme en convient Greenberg lui-même, à fonder la supériorité esthétique de l'art abstrait, elle permet néanmoins de neutraliser, en les retournant, un certain nombre de reproches formulés à son encontre : le parti pris de l'abstraction ne relève ni de l'arbitraire du peintre ni d'un purisme anhistorique, mais constitue plutôt la réponse inévitable à un impératif qui « vient de l'histoire » et que l'artiste ne peut refuser qu'en « abandonnant toute ambition pour retourner à un passé évanoui »²⁹.

1.2. « Le plus transparent des médiums artistiques ». Greenberg face à la photographie

Les critiques de Greenberg ont tôt fait de pointer les restrictions, selon eux excessives, que les critères d'auto-définition et de « pureté » anti-mimétique imposent au concept même de modernisme. On a ainsi fait valoir que la définition greenbergienne, trop étroitement ajustée au cas de l'abstraction picturale, et plus particulièrement encore à l'esthétique de l'expressionnisme abstrait américain, conduisait à des exclusions et à des jugements indus vis-à-vis de certaines avant-

²⁷ *Ibid.* p. 9

²⁸ C'est ce que réaffirmera Greenberg dans « *Modernist painting* » : « *For flatness alone was unique and exclusive to pictorial art. The enclosing shape of the picture was a limiting condition, or norm, that was shared with the art of the theater; color was a norm and means shared not only with the theater, but also with sculpture* » (art. cit., p. 3).

²⁹ « Vers un *Laocoon* plus neuf », art. cit., p. 11.

gardes historiques, le surréalisme notamment³⁰. Mais on a également souvent souligné que cette interprétation du modernisme se révèle rapidement inadéquate, ou du moins inféconde, dès lors qu'on s'éloigne de l'exemple privilégié de la peinture pour considérer d'autres médiums artistiques, en particulier ceux qu'ignorait le système classique des beaux-arts. Certains n'ont d'ailleurs pas hésité à voir dans le désintérêt apparent de Greenberg pour les arts proprement modernes de l'image, comme le cinéma ou la photographie, l'aveu tacite d'une impuissance ou d'un embarras théorique particulier. Si on considère la photographie comme l'héritière directe de la *camera oscura*, et si on admet que son dispositif technique a pour finalité l'enregistrement et la reproduction exacte des formes du visible, on peut évidemment être tenté de postuler une sorte de résistance intrinsèque du médium à son intégration au programme général du modernisme tel que le définit Greenberg. La reprise, dans les années 1960, des thèses du critique américain dans le champ de la photographie, sur laquelle je reviendrai plus loin, interdit pourtant de conclure trop rapidement à une quelconque infirmité théorique de la doctrine greenbergienne dans ce domaine. D'autant plus que, contrairement à ce qu'on prétend parfois³¹, Greenberg lui-même ne s'est jamais dérobé devant la difficulté particulière que la photographie pouvait poser à sa doctrine, comme en font foi deux textes publiés à une vingtaine d'années d'intervalle.

Le premier article de Greenberg sur la photographie date de 1946 et a été écrit à l'occasion de l'importante rétrospective consacrée cette année-là par le MoMA à l'œuvre d'Edward Weston. D'une façon quelque peu déroutante de la part d'un apologiste de l'art abstrait, Greenberg reproche dans cet article au fondateur du groupe f/64 d'avoir sacrifié l'« intérêt humain » de ses sujets à une esthétique abstraite et froide, trop exclusivement portée sur la netteté du rendu et la recherche de

³⁰ Dans une note d'« Avant-garde et kitsch » (1939), Greenberg écrivait que, du point de vue de l'exigence moderniste d'un renoncement « au monde de l'expérience commune » au profit d'une concentration exclusive sur les techniques et procédures de l'art lui-même, « le surréalisme dans les arts plastiques est une tendance réactionnaire qui tente de restaurer un sujet "extérieur" » (GREENBERG, C., « Avant-garde et kitsch », *Art et culture*, trad. Ann Hindry Paris, Macula, 2014, p. 17).

³¹ Sur le malentendu entourant l'attitude de Greenberg vis-à-vis de la photographie, voir par exemple l'entretien accordé par Jeff Wall à John Robert en 2007, dans lequel ce dernier affirme, comme s'il s'agissait d'une chose bien connue, que Greenberg « *didn't really know what to do with photography, and pretty much steered clear of it* », à quoi le photographe canadien répond en rappelant l'existence d'articles effectivement consacrés à la photographie par Greenberg qui, selon Wall, « *clearly thinks photography is a major art form* » (WALL, Jeff et ROBERT, John, « Post-60's Photography and its Modernist Context », *Oxford Art Journal*, vol. 30, n° 1, *Jeff Wall Special Issue*, 2007, p. 155-167).

motifs quasi géométriques. La « faute » de Weston, soutient Greenberg, serait en somme d'avoir suivi trop fidèlement l'exemple du peintre moderniste :

À l'instar du peintre moderne, Weston concentre trop exclusivement son intérêt sur les propriétés de son médium. Mais si l'on pardonne cette attitude au peintre, parce qu'il parvient à faire passer dans son traitement de l'objet l'émotion qu'il suscite en lui, on hésite à pardonner au photographe, car son médium est beaucoup moins immédiatement réceptif à son ressenti et relève de façon beaucoup moins évidente, aujourd'hui encore, du domaine de l'expérience de l'art³².

Comprenons bien : lorsque Greenberg reproche ici à Weston de faire « *like the modern painter* », ce n'est évidemment pas au sens où le photographe américain aurait cherché, à la manière des pictorialistes, à reproduire sur ses images les effets plastiques caractéristiques de l'art pictural³³. La confusion des arts dont témoignerait l'œuvre de Weston se situe à un autre niveau : le tort du photographe est d'imiter, non pas les *résultats* de la peinture de son temps, mais l'*attitude* réflexive et autocritique de l'artiste moderniste vis-à-vis de son moyen d'expression. Or, soutient Greenberg, la photographie est un art trop jeune pour entreprendre un retour sur soi comparable à celui dans lequel la peinture, elle, dût s'engager au tournant du XX^e siècle. N'étant adossé à aucune nécessité historique³⁴, le parti pris du formalisme, voire de l'abstraction, tend à n'être pour le photographe qu'une façon plus ou moins complaisante de donner au public des gages de modernité, avec le risque que « le résultat, comme c'est souvent le cas lorsqu'il y a confusion des arts, relève de l'artificialité plutôt que de l'art »³⁵.

Si l'autocritique du médium qui est permise au peintre demeure hors de portée pour le photographe, c'est aussi en raison des spécificités de la photographie elle-même, dont Greenberg

³² GREENBERG, Clement, « The Camera's Glass Eye », *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 62 (je traduis).

³³ C'est le reproche que Greenberg fera à Steichen : « *one wonders at what must have been the lack of a capacity for self-criticism that let Steichen abandon the straightforwardness of (some previous) works for the painting-like Whistlerian and Carrièresque effects of most of his other photographs of the 1900's* » (GREENBERG, C., « Four Photographers », *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 184).

³⁴ Rappelons qu'au début d'« Avant-garde et kitsch », le phénomène de l'avant-garde est présenté comme la réponse à un éclatement des « notions acquises qui permettaient aux artistes et aux écrivains de communiquer avec leur public » (*Art et culture*, op. cit., p. 13). L'idée de Greenberg serait que la photographie, médium nouveau aux conventions encore instables, n'est pas concernée par cette crise des « symboles et des références » et que, par conséquent, l'imitation des gestes et attitudes de l'avant-garde picturale par le photographe relève d'une sorte de fausse conscience historique.

³⁵ « ... a tendency to be artiness rather than art » (GREENBERG, C., « The Camera's Glass Eye », art. cit., p. 63).

souligne dès la première ligne de son article qu'elle est « le plus transparent des médiums artistiques conçus ou découverts par l'homme »³⁶. La transparence ici évoquée ne désigne rien d'autre que ce que d'autres ont appelé le réalisme de l'image photographique³⁷, sous l'effet duquel elle tend effectivement à s'effacer *comme image* au profit de son référent. Sur le plan artistique, suggère Greenberg, cette propriété destine la photographie à une approche essentiellement « naturaliste » de ses sujets, approche à laquelle le photographe, contrairement au peintre, peut s'abandonner sans mauvaise conscience, et dont il peut même espérer tirer ses effets esthétiques les plus convaincants. Plutôt que de suivre l'avant-garde picturale sur le terrain de l'abstraction ou de la sophistication formelle, la photographie aurait ainsi tout intérêt à se penser comme un art de la représentation, au sens classique du terme, dont la tâche serait de poursuivre, selon ses modalités propres, l'entreprise qui fut jadis celle de la peinture de genre ou même, pourquoi pas, de la peinture d'histoire. Reste à savoir si un tel parti pris naturaliste ne risque pas de brouiller, jusqu'à la rendre indiscernable, la différence de l'image d'art au simple document photographique. À cette question, l'article de 1946 n'offre aucune réponse très élaborée, Greenberg se contentant d'indiquer que c'est dans la capacité du photographe à saisir et à restituer la teneur *anecdotique* de son sujet, que s'opère le passage à l'art. Ce serait exemplairement le cas chez Walker Evans, cité à la toute fin de l'article, et dont le « sens littéraire » est célébré en ces termes :

Evans est un artiste avant tout en raison de sa maîtrise singulière de l'anecdote. Il connaît aussi bien que Weston la peinture moderne, mais il connaît aussi, lui, la littérature moderne. Et la photographie est aujourd'hui, à plus d'un titre, plus proche de la littérature que des autres arts graphiques. La leçon est en somme : que la photographie soit « littéraire »³⁸.

La publication en 1964 d'un second article sur la photographie, intitulé « *Four Photographers* », sera pour Greenberg l'occasion de réaffirmer les principales thèses défendues vingt ans plus tôt. Le critique y insistera à nouveau sur la transparence du médium et sur la

³⁶ *Ibid.*, p. 60.

³⁷ Greenberg ne défend aucune thèse ontologique explicite sur le rapport de l'image photographique à l'objet qu'elle montre. On s'avancerait donc sans doute trop à vouloir identifier la notion de transparence utilisée ici au concept rigoureux développé plusieurs années plus tard par Kendall Walton dans son article fameux, même si on peut évidemment considérer que la thèse de Walton ne fait que développer une intuition commune partagée par Greenberg : WALTON, Kendall L. « Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism » [1984], *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, edited by Scott Walden, New Jersey, Wiley-Blackwell, 2010, p. 14-49.

³⁸ *Ibid.*, p. 63 (je traduis).

conséquence esthétique qu'il faudrait en tirer, à savoir que, encore une fois, « l'art photographique est littéraire avant tout : ses triomphes et ses monuments relèvent des registres de l'histoire, de l'anecdote, du reportage, de l'observation, et ne sont que secondairement des œuvres véritablement picturales »³⁹. Dans la suite du texte, la teneur de cette qualité littéraire, en vertu de laquelle la photographie pourrait transcender sa condition de document et atteindre à l'art, sera résumée sans plus de précision au fait, pour le photographe, de « raconter une histoire » (*to tell a story*). Mais que signifie exactement « raconter une histoire » pour une image fixe ?

À cette question, Greenberg n'apporte pas de réponse, et ne cherche pas non plus à résoudre le problème lancinant de ce qui, sur la base de ce critère, permettrait encore de distinguer la photographie des arts narratifs en général. C'est l'opposition à la peinture qui le retient surtout, et c'est en revenant sur la différence des deux médiums qu'il finit tout de même par préciser que la spécificité de la photographie, en tant qu'art « littéraire », tient à ce que la dimension narrative, l'anecdote, s'y trouve condensée dans une image *instantanée*.

L'avantage de la photographie sur la peinture [...] réside moins dans son réalisme – que la peinture, si elle s'en donnait le projet, pourrait égaler, voire surpasser – que dans la facilité et la rapidité infiniment supérieure avec laquelle elle atteint au réalisme. Cette rapidité et cette facilité ont considérablement étendu les possibilités littéraires des arts de l'image. Toute la réalité visible, non-théâtralisée (*unposed*), inaltérée, spontanée, est maintenant disponible à la saisie instantanée de la photographie⁴⁰.

L'importance accordée à l'instantanéité de la prise de vue photographique, comme dimension propre du médium et source de « possibilités littéraires inexploitées », conduit Greenberg à une dévalorisation relative des images trop « artistiques », dans lesquelles se laisse percevoir un travail préparatoire de composition, affaire du peintre plutôt que du photographe. D'où la préférence esthétique déclarée du critique pour les œuvres qui ressortissent du genre « documentaire », tels les photoreportages nocturnes d'un Weegee, qui devient, aux côtés d'Evans, le représentant emblématique de la photographie d'art moderniste.

Ce second article, malgré les efforts de clarification qu'y déploie Greenberg, ne parvient pas véritablement à chasser l'impression d'une difficulté particulière posée par la photographie à

³⁹ « Four Photographers », art. cit., p. 183 (je traduis).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 187 (je traduis).

la loi moderniste de la *reductio ad medium*. La discrète torsion que Greenberg doit faire subir à son concept de médium, pour l'accommoder au cas de la photographie, trahit cette difficulté. On aura peut-être en effet noté que, dans les deux articles dont il vient d'être question, le critique abandonne la conception réductionniste du médium qui prévalait dans les écrits sur la peinture, et au nom de laquelle l'« essence » de l'art pictural pouvait être identifiée aux propriétés littérales de son support, soit la planéité de la toile et sa délimitation. Suivant cette compréhension du médium comme substrat matériel irréductible d'une pratique artistique, Greenberg aurait dû considérer que le propre de la photographie consiste, par exemple, en l'enregistrement d'ondes lumineuses projetées sur un support photosensible. Et ce sont alors les abstractions lumineuses de la Nouvelle vision, et singulièrement les photogrammes de Moholy-Nagy, qui seraient apparus comme les œuvres emblématiques du modernisme photographique. Sans doute par fidélité à ce qu'il percevait comme la supériorité esthétique évidente des photos d'Atget et d'Evans sur celles des avant-gardes expérimentales⁴¹, Greenberg dut reculer devant les conséquences de sa propre théorie et, par une sorte d'adaptation *ad hoc* de la loi du médium au cas de la photographie, faire de l'illusion naturaliste l'attribut essentiel de celle-ci⁴².

Cet accommodement n'est pas sans rendre problématique l'identification de l'effet esthétique spécifique à la photographie. Comme je l'ai déjà souligné, la nature et le ressort exact de ce que Greenberg nomme l'« anecdote » demeurent obscures, d'autant plus que cette notion est censée servir une analyse de l'image photographique qui la conçoit comme une œuvre visuelle autonome, interdisant ainsi que la qualité narrative de la photo soit rapportée à la fonction de la légende ou circonscrite à certains usages de la forme sérielle. Au final, l'insistance sur la

⁴¹ C'est du moins l'hypothèse que l'on sera tenté de faire si l'on prend au sérieux ce que Greenberg, dans un texte tardif, identifiait comme la tendance profonde de l'artiste (et du critique) moderniste : « En fin de compte le modernisme ne se définit pas comme un "mouvement", encore moins comme un programme, mais plutôt comme une sorte de penchant ou de tropisme en direction de la valeur esthétique, de la valeur esthétique comme telle et comme valeur ultime. La spécificité du modernisme tient à ce qu'il soit un tropisme aussi accusé à cet égard » (GREENBERG, C., « Necessity of "Formalism" » [1971], *Late Writings*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2003, p. 45-46).

⁴² Ce que je présente ici comme un accommodement de circonstance a été analysé plus sévèrement par Victor Burgin, pour qui le parti pris naturaliste des textes de Greenberg sur la photographie, en introduisant dans son discours une contradiction insurmontable (« *illusion cannot be totally abandoned, but neither can the full consequences of retaining it be accepted* »), signe l'échec du modernisme tout court (« *modernism is nothing if not totally internally coherent* ») (BURGIN, Victor, « Photography, Phantasy, Function », *The Camera. Essence and Apparatus*, London, MACK, 2018, p. 64).

transparence du médium et sur la littérarité de l'art photographique soulève plus de questions qu'elle n'en résout, et demeure, du point de vue même des postulats modernistes, peu satisfaisante.

1.3. L'œil de Szarkowski

Les deux courts articles dont il vient d'être question ne justifient évidemment pas, à eux seuls, l'influence considérable qu'on a parfois prêtée à Greenberg, ou plutôt à son interprétation du modernisme, dans le champ institutionnel de la photographie. On considère généralement que cette influence s'est exercée principalement à travers l'« œuvre » d'un disciple, John Szarkowski, qui fut directeur du département de la photographie au MoMA de 1962 à 1991⁴³. Nous verrons toutefois que, tout en reprenant à son compte les principes doctrinaux et la méthode intellectuelle de son mentor, Szarkowski s'est considérablement éloigné des analyses spécifiques de Greenberg sur la photographie.

Depuis le poste de commissaire qui lui fut confié pendant près de trois décennies par le MoMA, Szarkowski s'est avant tout employé à poursuivre le travail de légitimation de l'art photographique engagé par Beaumont Newhall, le tout premier directeur de ce département. Ce dernier avait organisé en 1937, pour le centenaire de l'invention de la photographie, une exposition qui avait permis l'entrée de cet art mécanique dans le temple du modernisme et contribué à l'institutionnalisation d'un discours autonomiste aux accents alors encore très stieglitziens⁴⁴. Dans l'essai écrit pour accompagner cette exposition, et qui constitue une première version de sa

⁴³ Notons toutefois qu'on peut également repérer, dès les années 1950, soit bien avant le règne de Szarkowski au MoMA, une appropriation des thèses de Greenberg par les photographes eux-mêmes. Le cas le mieux connu est sans doute celui d'Aaron Siskind, dont l'œuvre peut être considérée comme le pendant en photographie de l'expressionnisme abstrait alors en vogue dans le monde de la peinture américain. Le « Credo » rédigé par Siskind en 1950 débutait ainsi : « Premièrement, et j'y insiste, j'accepte le plan plat de la surface de l'image comme cadre premier de référence pour l'image » (SISKIND, Aaron, « Credo », dans *Aaron Siskind: Toward a Personal Vision 1935-1955*, dir. Deborah Martin Kao and Charles A. Meyer, Massachusetts, Boston College Museum of Art, 1995, p. 56).

⁴⁴ Sur ce point et sur l'histoire du département de la photographie au MoMA, je me réfère principalement à PHILLIPS, Christopher, « The judgment Seat of Photography », dans *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, op. cit., p. 14-47. Je m'appuie aussi sur MOORE, Kevin, « Le MOMA : institution de la photographie moderniste », dans *L'art de la photographie des origines à nos jours*, dir. André Gunthert et Michel Poivert, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 508-527. Ma présentation intègre aussi certains éléments tirés d'un article aux perspectives plus larges : BRUNET, François, « La photographie, éternelle aspirante à l'art », dans *De l'artification. Enquêtes sur les passages à l'art*, op. cit., p. 29-45.

canonique *History of Photography* (1949), Newhall tentait déjà d'isoler les effets esthétiques proprement photographiques à partir d'une analyse des qualités intrinsèques au médium ("*generic to photography*"). Plus précisément, il s'agissait pour Newhall de faire dériver des lois optiques et chimiques de l'appareil une polarité esthétique permettant de classer les photographes, selon qu'ils cherchent l'effet spécifique à leur art du côté de la finesse des détails ou, au pôle opposé, du côté de la fidélité tonale, également caractéristique de l'image photographique.

L'arrivée de Szarkowski au MoMA a marqué le retour à cette vision formaliste et autonomiste du médium, dont s'était éloigné le successeur immédiat de Newhall, Edward Steichen, davantage soucieux de mettre en valeur la vocation sociale et humaniste de la photographie, comme en fait foi sa célèbre exposition *Family of Man* (1955). C'est sans doute avec la publication de *The Photographer's Eye* en 1966, deux ans après le dernier article de Greenberg sur la photographie, qu'est devenue véritablement manifeste la double orientation qui allait définir le programme de Szarkowski. S'appuyant sur le schéma de l'histoire de l'art moderniste, il s'agira d'abord pour lui de revisiter l'histoire de la photographie « du point de vue de la conscience croissante qu'ont eue les photographes des caractéristiques et des problèmes qui paraissent inhérents à leur discipline »⁴⁵. L'originalité de Szarkowski, par rapport à Newhall, est d'avoir voulu intégrer à cette histoire les usages artistiques *et* fonctionnels de la photographie, quitte à appliquer à un portrait commercial anonyme du XIX^e siècle ou à une chronophotographie de Muybridge les mêmes catégories esthétiques qui serviront ailleurs à analyser l'œuvre sophistiquée d'un artiste affirmé comme Harry Callahan.

C'est là le deuxième apport de Szarkowski au développement d'un discours moderniste sur la photographie : l'élaboration, poussée plus loin que ne l'avait fait Newhall, de catégories formelles propres au médium et formant une sorte de « langage » commun à toutes les images photographiques. Notons tout de suite que cette analyse du médium conduira Szarkowski à rejeter la thèse d'une compétence « littéraire » spécifique à l'art photographique, et avec elle l'idée qu'il faudrait voir dans le photographe le successeur légitime du peintre d'histoire. Au contraire de ce que pouvait écrire Greenberg, le directeur du MoMA soutient que la photographie se caractérise par une évidente « pauvreté narrative » : pour ce qui est de « raconter des histoires », affirme-t-il,

⁴⁵ SZARKOWSKI, John, *L'œil du photographe* [1966], trad. Lise-Éliane POMIER, New York, The Museum of Modern Art, 2012, p. 7-8.

« la photographie n’a jamais brillé dans ce domaine. En fait, elle a même rarement tenté de le faire »⁴⁶. Dans ce qu’on peut considérer comme un effort pour être plus cohérent que Greenberg lui-même avec sa propre doctrine, Szarkowski identifiera pour sa part cinq données fondamentales du médium, au premier abord plus facilement conciliables avec les critères modernistes d’autonomie et d’exclusivité, et qu’il propose de considérer « comme des aspects interdépendants d’un seul et même problème – comme des vues en coupe du corps de la tradition photographique »⁴⁷.

Sous l’intitulé « La chose elle-même » (*The Thing itself*), c’est l’illusion réaliste qui est d’abord présentée comme un effet inhérent à l’image photographique, laquelle, invinciblement, « évoque la présence tangible de la réalité », entretenant ainsi la croyance populaire en la supposée transparence du médium. Le photographe sait pourtant qu’entre le sujet photographié (*subject*) et son image (*picture*) s’opère une série de transformations réglées, au terme desquelles « seule une infime partie (de la réalité) est mise en relief avec une netteté factice et une importance exagérée »⁴⁸. Mais aussi conscient soit-il de l’écart entre l’image et l’état de fait qu’elle montre, le photographe ne doit pas moins consentir, quitte à en jouer, au lien privilégié qu’entretient son médium avec la réalité extérieure.

Autre dimension constitutive de la photographie : « Le temps » (*The Time*). Dans cette section, Szarkowski attire d’abord l’attention de son lecteur sur les contraintes temporelles propres aux différents procédés techniques d’enregistrement photographique : temps de pose, temps de développement de l’image, etc. Depuis le développement des appareils instantanés, qui ont rendu plus vif encore l’effet de suspens temporel caractéristique de l’image photographique, les photographes, qu’ils soient artistes ou non, « ont trouvé un sujet inépuisable dans la mise en exergue d’un segment de temps unique »⁴⁹. Citant la recherche cartier-bressonienne de l’« instant décisif » en exemple d’une tentative particulièrement fine d’exploiter cet effet sur le plan esthétique, Szarkowski précise, pour mieux réaffirmer la pauvreté narrative du médium, que « cet

⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 100.

instant décisif n'est pas une acmé au sens dramatique, mais une acmé visuelle » et que « le résultat n'est pas une histoire, mais une image »⁵⁰.

À ces deux aspects fondamentaux de la photographie qui, pourrait-on dire, relèvent des déterminations passives de son dispositif, Szarkowski ajoute encore « Le point de vue » (*The Vantage Point*) et « Le cadrage » (*The Frame*), où apparaît l'inévitable part de choix qui entre dans la composition d'une photo, un choix toujours borné par les limites intrinsèques au médium photographique lui-même. S'il peut jouer du cadrage, des angles et des distances pour déterminer le contenu de son image, le photographe, encore une fois, demeure ultimement dépendant d'un état de fait extérieur, qu'il ne peut restituer que « sous une forme fragmentée et sans explication – non pas comme une histoire complète, mais comme des indices éparpillés et allusifs ». Privé des stratagèmes narratifs du peintre,

Le photographe ne pouvait pas assembler ces indices en un récit cohérent, il ne pouvait qu'isoler le fragment, en rendre compte et, ce faisant, en revendiquer une signification qui allait bien au-delà de la simple description. La clarté avec laquelle le photographe était contraint d'enregistrer le banal suggérait que le sujet n'avait pas été vu de façon appropriée jusque-là et que, peut-être, il n'était pas insignifiant, mais riche d'une signification demeurée cachée. Si les photographies ne pouvaient être lues comme des récits, elles pouvaient l'être comme des symboles⁵¹.

En compensation de sa « pauvreté narrative », la photographie, suggère Szarkowski, a pour elle cette puissance symbolique singulière qui en fait un art du détail (*The Detail*), capable de donner, plus qu'une saillance visuelle, une aura de signification au plus humble fragment de réalité. C'est ce que vient illustrer une série de photographies montrant, entre autres, un graffiti anonyme gravé à même un mur de pierre, une paire de mains décharnées posées sur un chapeau, la rotule d'une Ford reliant la roue avant de la voiture à son châssis, ou encore le fragment d'une porte en bois rayée de fines veinures⁵².

En considérant ces photographies, on remarque toutefois facilement que la réception du sujet de l'image comme « symbole » ne dépend pas que de sa banalité, voire de sa trivialité ; il y

⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁵¹ *Ibid.*, p. 8-9.

⁵² Les photographies que j'évoque ici sont, dans l'ordre : BRASSAÏ, *Graffiti* (entre 1930 et 1950), reproduite en page 52 ; Bérénice ABBOTT, *Les mains de Jean Cocteau* (1927), p. 49 ; Ralph STEINER, *Une Ford* (vers 1930), p. 52 ; Paul STRAND, *Poignée de porte* (1944), p. 53.

faut aussi généralement l'alliage de certains traits formels, sur lesquels Szarkowski n'insiste pourtant pas. Notons d'abord la relative clarté des photographies choisies, qui présentent généralement des contours assez nets et une grande finesse dans les détails. Il faut ensuite relever la forte prévalence des images au contenu très fragmentaire, présentant de préférence un objet partiel saisi en gros plan et qui, détaché de son contexte originel et privé de légende substantielle, interdit d'attribuer à l'image une signification déterminée. Clarté de l'image et décontextualisation de son sujet produisent ensemble un double effet paradoxal de lisibilité visuelle et d'opacité référentielle qui peut effectivement induire chez le spectateur d'une photographie l'impression que l'objet quelconque montré recèle une signification muette et plus ou moins énigmatique, ce que Szarkowski nomme un « symbole »⁵³. Cette poétique du symbole, remarquons-le, soutient donc la prétention à l'autonomie esthétique du médium, dans la mesure où elle invite à une appréciation de l'image photographique qui se passe de référence précise à son contexte de production pour mieux en faire l'objet d'une expérience visuelle se suffisant à elle-même⁵⁴.

Pas plus que la notion greenbergienne d'anecdote, celle de symbole employée par Szarkowski ne convainc toutefois dans sa prétention à cerner un effet esthétique qui serait inhérent et exclusif au dispositif photographique. Comme je viens de le mentionner, la lecture symbolique de l'objet photographié, loin d'être induite par la nature même du médium, dépend en réalité autant des choix formels du photographe que du contexte de réception de l'image. Il n'est pas non plus certain que la notion de symbole, au sens où l'emploie Szarkowski, soit en elle-même moins « littéraire » que celle de narration ou d'anecdote. Suivant une thèse forte de Rancière, sur laquelle je reviendrai longuement au cinquième chapitre, la lecture symbolique de l'image, précisément telle que l'analyse Szarkowski, si elle est effectivement caractéristique du mode de réception « moderne » de la photographie, trouverait néanmoins son origine dans la révolution poético-

⁵³ En raccrochant cette analyse à celle qu'a proposée Jean-Marie Schaeffer du fonctionnement sémiotique de la photographie, on pourrait considérer que l'opacité référentielle n'entre pas seulement en tension avec la lisibilité générale de l'image photographique, mais également, et plus profondément, avec son statut de représentation indicielle. Selon Schaeffer, si le renvoi indiciel est une fonction automatique et constitutive de la photographie, l'identification individualisante du référent est quant à elle toujours problématique et généralement dépendante d'un « savoir latéral ». L'indétermination référentielle n'empêche toutefois pas l'image photographique de conserver toute sa puissance sémantique, serait-ce à l'état flottant de « symbole » en attente d'être déchiffré. Voir SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 103-107.

⁵⁴ L'autonomie du médium ainsi comprise est également ce qu'affirme la fameuse formule de Szarkowski, souvent mal comprise, selon laquelle « citer hors contexte est l'essence même de l'art du photographe » (SZARKOWSKI, J., *L'œil du photographe*, op. cit., p. 70).

philosophique initiée par le romantisme allemand au tournant du XIX^e siècle, laquelle aurait en outre donné son élan à l'assomption esthétique de l'anonyme et de l'ordinaire, soit les registres thématiques de prédilection du photographe moderne. Quoi qu'il en soit pour l'instant de la généalogie littéraire de cette poétique visuelle du symbole, notons que le caractère proprement photographique des autres grandes catégories formelles mises en avant par Szarkowski n'est pas moins problématique, puisqu'on pourrait, pour chacune d'entre elles, faire valoir sans difficulté qu'il s'agit en fait de propriétés partagées par d'autres médiums artistiques, la peinture ou le cinéma entre autres.

Mais il ne s'agit pas d'engager ici une réfutation détaillée de Szarkowski. Il me suffit pour l'instant d'avoir rappelé celles de ses thèses qui en ont fait, notamment aux yeux de ses critiques et malgré quelques désaccords notables avec le maître, le héraut du modernisme greenbergien dans le champ de la photographie. Pour donner maintenant une juste idée du poids historique réel de ce paradigme, pour montrer qu'il a effectivement pesé sur l'appréciation critique de la photographie et sur son destin institutionnel, je voudrais m'attarder sur la façon dont la doctrine formaliste de Greenberg, à travers sa reprise par Szarkowski et d'autres, a effectivement accompagné la promotion esthétique de certaines œuvres, voire de certains courants de la photographie moderne. Je le ferai en me penchant sur le cas emblématique du genre documentaire, souvent tenu par la critique moderniste pour le parangon de l'art photographique « pur ».

1.4. Le « style documentaire » comme parangon de la photographie moderniste

Si, comme je l'ai relevé, les analyses conduites par Greenberg et Szarkowski divergent quant à la compétence narrative qu'il faudrait reconnaître à la photographie, elles s'accordent en revanche pour faire de la transparence de l'image photographique, celle-ci serait-elle partiellement illusoire, une sinon *la* détermination essentielle du médium. Greenberg, on l'a vu, n'hésite pas pour sa part à déduire de cette propriété de la photographie un certain nombre de prescriptions esthétiques, affirmant sans équivoque l'adéquation à la transparence du médium de certains traits stylistiques qu'il retrouve exemplairement chez Evans et Atget, mais qui sont plus largement

caractéristiques du genre documentaire, comme la neutralité du point de vue et la précision dans le rendu des lumières et des ombres. Par tempérament autant, sans doute, que par conscience professionnelle, le conservateur du MoMA se montre sur ce point plus prudent que son mentor et se garde bien de fonder explicitement la supériorité esthétique d'un style particulier sur sa description du médium, par ailleurs bien plus riche que celle proposée par Greenberg. Il est néanmoins évident qu'en définissant d'abord, lui aussi, la photographie par l'effet de transparence qui lui serait propre, identifiant « son usage le plus fondamental » à la restitution « clairement visible du fait brut »⁵⁵ (*la chose elle-même*), de même qu'en faisant du détail, du banal et de l'ordinaire des motifs photographiques privilégiés, Szarkowski établit lui-aussi, serait-ce implicitement, une adéquation entre la nature du médium et une *forme* que l'on peut appeler, au sens large, documentaire. On ne doit donc pas s'étonner de ce que les photographies sélectionnées pour illustrer les différentes sections de *The Photographer's Eye* relèvent en grande majorité d'une telle forme⁵⁶. Au-delà de cet ouvrage, à considérer les expositions et publications de Szarkowski pendant son règne au MoMA, il ne fait pas de doute qu'il partageait avec Greenberg une prédilection marquée pour l'esthétique documentaire en général et pour l'œuvre d'Evans en particulier, à laquelle il consacra en 1971 une importante rétrospective⁵⁷.

La centralité de la référence à Evans chez les tenants du modernisme américain s'explique par ceci que son œuvre, plus que toute autre, soutient une interprétation formaliste et autonomiste de la notion de photographie documentaire. Comme l'a montré Olivier Lugon dans son ouvrage de référence *Le style documentaire* (2001), lorsque dans les années 1960 le MoMA, à l'initiative de Szarkowski, relève cette notion de la disgrâce relative dans laquelle elle était tombée au cours de la période d'après-guerre, il en impose une définition étroitement ajustée à celle promue par Evans lui-même, et qui rompt avec toutes celles qui, depuis au moins la fin des années 1930, faisaient du

⁵⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁶ Précisons : si l'on trouve bien parmi les photographies reproduites dans cet ouvrage quelques images emblématiques de l'esthétique du constructivisme russe, on ne trouve toutefois rien qui relève du pictorialisme et très peu d'exemples d'abstraction ou de photographie franchement expérimentale.

⁵⁷ Le statut de modèle ou de paradigme esthétique accordé par Szarkowski à l'œuvre d'Evans me semble correctement résumé par Olivier Lugon lorsqu'il écrit : « Le département des Photographies du MoMA en particulier, avec John Szarkowski, les (August Sander et Walker Evans) érige en champions et, fidèle à leur position, place l'idée du *document comme forme* au cœur de son programme, allant jusqu'à étendre cette grille de lecture à toute l'histoire de la photographie. L'autorité que l'institution va incarner pendant plusieurs décennies ne fera que renforcer l'emprise de cette position et l'ascendant d'Evans » (LUGON, Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, 4^e éd., Paris, Macula, 2017, p. 408).

documentaire une forme de reportage social. Pour le comprendre, il faut rappeler avec Lugon que c'est dans le contexte américain des années 1938-1940 que se mettent à proliférer les textes cherchant, pour la première fois, à définir de manière rigoureuse le genre ou plutôt, pour reprendre l'intitulé d'un article de Beaumont Newhall datant de cette période, l'« approche » documentaire⁵⁸. Cet intérêt relativement soudain pour la photographie documentaire est largement tributaire de l'enthousiasme provoqué par les premières expositions qu'on consacre alors aux travaux du programme photographique de la *Farm Security Administration*, la fameuse campagne gouvernementale lancée en 1935, dans le contexte du New Deal, pour documenter les effets de la crise économique sur l'Amérique rurale, et à laquelle participèrent, entre autres, Dorothea Lange, Russell Lee, Ben Shahn et, bien sûr, Walker Evans. Parce qu'ils ont pris pour référence principale les images de la FSA, qu'on considère souvent aujourd'hui encore comme l'expression exemplaire de la photographie documentaire, les auteurs de la fin des années 1930 ont souvent été conduits à proposer une définition du genre qui en souligne la vocation sociale, voire humaniste. Lugon relève ainsi que pour les auteurs de cette période, l'approche documentaire en photographie se définit essentiellement par l'objet qu'elle s'assigne – la misère économique et sociale des couches les plus défavorisées – et par la fonction politico-rhétorique qu'elle assume – sensibiliser l'opinion, voire « éveiller la conscience sociale » du spectateur. Cette approche définitionnelle dominera durablement le discours des critiques et historiens de la photographie, jusque relativement tard au XX^e siècle, comme en témoigne l'ouvrage classique de William Stott, *Documentary Expression and Thirties America* (1973), qui s'appuyait sur cette définition éminemment « sociale » et souvent citée depuis :

Le documentaire traite de l'expérience réelle, non imaginaire, d'individus appartenant généralement à un groupe de faible niveau économique et social (inférieur à celui du public auquel le témoignage s'adresse) et traite cette expérience de façon à essayer de la rendre vive, « humaine », et – le plus souvent – poignante pour le public⁵⁹.

⁵⁸ NEWHALL, Beaumont, « Documentary Approach to Photography », *Parnassus*, vol. 10, n° 3, mars 1938. On trouvera la liste des autres textes pertinents de la période dans une note du livre de Lugon (*Le Style documentaire, op. cit.*, p. 19).

⁵⁹ STOTT, William, *Documentary Expression and Thirties America* [1973], Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 62. Je reprends la traduction proposée par Lugon dans *Le Style documentaire, op. cit.*, p. 18.

Il est facile de voir ce qu'une telle définition a d'insatisfaisant : trop large, elle englobe sous une même notion des images hétérogènes, interdisant de distinguer nettement celles qui relèvent d'une démarche artistique de celles qui ressortent du photoreportage ou simplement de la propagande politique ; trop étroite, elle exclut du champ de la photographie documentaire tout un ensemble d'œuvres, pourtant emblématiques du genre, comme celles consacrées par Evans en 1931-1932 à l'architecture des villas victoriennes des environs de Boston.

Si la définition de la photographie documentaire par l'engagement social de ses praticiens a néanmoins pu s'imposer jusque dans les années soixante-dix, c'est qu'elle semblait accordée aux motivations des photographes de la FSA, dont il était facile de supposer que l'activité, directement inscrite dans le contexte de la crise, répondait moins à des préoccupations esthétiques qu'à un souci de témoigner des problèmes socio-économiques de l'époque. Or, cette interprétation de la genèse de la photographie documentaire comme réponse à la crise de 1929 et à ses répercussions, sur laquelle se fondent les définitions « sociales » du genre, est précisément ce que Szarkowski cherchera à mettre en cause. Ainsi, commentant dans un ouvrage de 1973 une photographie d'Evans, le conservateur du MoMA suggère, contre pratiquement toute l'historiographie consacrée à cette période, que l'émergence d'un courant documentaire dans les années trente s'expliquerait moins par l'histoire sociale que par une « évolution formelle » :

Les jeux visuels abstraits qui avaient ravi les photographes les plus audacieux pendant les années vingt ont perdu beaucoup de leur charme au début des années trente. Notre penchant pour la symétrie historique nous pousse à attribuer le changement aux problèmes de la période et à une conscience renforcée, parmi les artistes, des priorités sociales et politiques. Malheureusement, cette explication, toute séduisante qu'elle soit, ne s'accorde pas très bien aux faits, qui semblent ne démontrer aucune corrélation sûre entre le réalisme et l'engagement social, ou entre l'abstraction et l'indifférence sociale. [...] Il semble probable que le changement qui s'effectue en photographie autour de 1930 ait fondamentalement été une question d'évolution formelle – le résultat de ce qui s'était passé avant en photographie⁶⁰.

En proposant ainsi de considérer l'avènement historique de la photographie documentaire comme le fruit d'une intention esthétique plutôt que d'une préoccupation sociale, Szarkowski adoptait une

⁶⁰ SZARKOWSKI, John, *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 1973, p. 116. Je reprends ici aussi la traduction proposée par Lugon dans *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 53.

position qui faisait écho à celle défendue par Evans lui-même. À la même époque, celui-ci semblait effectivement accréditer les interprétations formalistes de son œuvre, notamment en introduisant, lors d'un entretien fameux, la notion de « style documentaire » :

Documentaire ? C'est un mot très sophistiqué et trompeur. Et pas vraiment clair. Il faut avoir une oreille sophistiquée pour l'entendre. L'expression exacte devrait être *style documentaire*. Un exemple de document littéral serait la photographie prise par la police sur le lieu d'un meurtre. Vous comprenez, un document a une utilité, alors que l'art n'en a aucune. En conséquence, l'art n'est jamais un document, bien qu'il puisse en adopter le style. On me qualifie parfois de « photographe documentaire », mais cela suppose la connaissance de la distinction que je viens de faire, et qui est plutôt neuve⁶¹.

La distinction ici tracée par Evans entre le document *stricto sensu* et une photographie d'art qui ne ferait qu'en imiter les traits stylistiques est évidemment de nature à conforter les lectures esthétisantes et apolitiques de son travail. Il faut toutefois noter que cette distinction n'explique rien par elle-même, et qu'elle est en tout cas loin de pouvoir rendre compte du choix fait par Evans au tournant des années 1930 d'opter pour le « style documentaire » en question, caractérisé chez lui, entre autres, par le recours à un enregistrement simple, frontal et centré sur le sujet. Le topos de l'inutilité de l'art, qu'Evans emprunte sans doute à son héros littéraire, Flaubert, ne commande en effet par lui-même aucune esthétique particulière. Dès lors qu'on exclut les motifs politiques ou même utilitaires pour ne retenir, à l'impulsion des partis pris formels d'Evans, qu'une intention purement esthétique, il reste à éclaircir les raisons pour lesquelles cette intention investit précisément la forme du document, soit la plus prosaïque de toutes, au risque d'entretenir la confusion sur la nature artistique de ses photographies. Et, sur le plan de l'appréciation qualitative, qu'est-ce qui permet à Szarkowski et à d'autres de voir dans cette « évolution formelle » de la photographie américaine en direction du « style documentaire », « le plus éloigné en apparence de tous les signes traditionnels de l'art » comme le souligne Lugon⁶², la réalisation exemplaire de l'art photographique lui-même ?

⁶¹ EVANS, Walker, *Le secret de la photographie. Entretien avec Leslie Katz* [1971], trad. Anne Bertrand, Paris, Centre Pompidou, 2017, p. 30-31.

⁶² Je paraphrase ici la question directrice de Lugon dans *Le style documentaire, op. cit.*, p. 145.

Du point de vue du modernisme, la réponse à ces questions est évidemment déjà contenue dans le dogme du respect de la spécificité du médium. Ce qui justifie aux yeux d'Evans ou de Szarkowski le parti pris du style documentaire est qu'il « paraît justement remplir à la perfection la condition théorique *sine qua non* du modernisme [...] en réduisant à l'extrême les effets d'ordre pictural ou même graphique, il semble se concentrer sur les qualités propres à la photographie »⁶³. Plus précisément, c'est en acceptant la spécificité documentaire de son médium sans en assumer la *fonction*, en réduisant donc le document à une forme ou à un « style », qu'Evans parvient à conjuguer le respect pour l'essence du médium avec l'autonomie esthétique qu'il revendique pour ses images. C'est ainsi que l'appel au dogme moderniste, supposé assurer l'accession de la photographie au statut d'art pleinement moderne, conduit à faire de l'image photographique l'objet d'une appréciation strictement formelle, sans considération pour sa *teneur* documentaire et, plus largement, pour tout ce qui dans l'image relève de son ancrage référentiel (nature du sujet photographié, contexte de production, intention pratique, voire politique du photographe, etc.).

Cette interprétation formaliste de la photographie documentaire, il faut maintenant y insister, est largement relayée par Lugon lui-même, qui fait pourtant montre d'une parfaite lucidité critique face à l'injonction moderniste au respect de la spécificité du médium. Dans une brève section de son ouvrage réservée à cette question, il fait valoir, entre autres arguments, que l'appel à l'acceptation stricte des limites du médium photographique, loin d'être propre aux partisans du « style documentaire », se retrouve historiquement chez des photographes aux orientations esthétiques très variées et s'accommode d'une multitude de choix formels :

Pour s'en tenir aux années vingt et trente, la quête du noyau fondamental de la photographie va prendre les directions les plus diverses et les plus contradictoires, dont aucune n'est illégitime : le traitement de l'élément lumineux chez Moholy-Nagy, la mobilité visuelle chez Rodtchenko, la précision dans le groupe f/64 d'Edward Weston et Ansel Adams, le respect de l'objet chez Renger-Patzsch. Les fameuses spécificités du médium ne constituent donc en rien, comme le croyaient les modernes – tous, mais différemment –, une essence unique, irréductible et universelle, apanage de

⁶³ *Ibid.*, p. 145. Dans l'entretien de 1971 précédemment cité, Evans formulera même son crédo artistique par la revendication très greenbergienne d'une spécificité anti-picturale : « La photographie, affirme-t-il, devrait avoir le courage de se présenter elle-même comme ce qu'elle est, c'est-à-dire une composition graphique produite par une machine et un œil, puis quelques produits chimiques et du papier. Techniquement, elle n'a rien à faire avec la peinture ». Pour une mise en contexte de cette citation et une analyse des raisons mêlées qui ont poussé Evans à reprendre à son compte certaines injonctions du modernisme, voir CHASSEY, Éric de, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006, p. 69-93.

tel ou tel courant ; elles ne sont jamais qu'une construction toujours changeante, le produit fluctuant du goût et des choix esthétiques⁶⁴.

Plus important encore pour Lugon que cette impossibilité de déduire le style documentaire du principe moderniste est la pauvreté explicative de celui-ci lorsqu'il s'agit de rendre compte de la prétention à l'art d'une œuvre comme celle d'Evans. Ériger en norme de l'art moderne le respect de la spécificité du médium, et identifier cette spécificité, dans le cas de la photographie, à son usage de documentation, c'est accorder les titres de l'art à *toute* pratique documentaire, sans se donner les moyens de discerner des images produites à des fins utilitaires, d'information ou de connaissance, celles relevant d'une démarche proprement artistique. L'argument moderniste laisse donc en suspens cette question, soulevée par Lugon : comment, par quelle médiation formelle ou conceptuelle, l'imitation du non-art (le document), portée dans certains cas jusqu'à une quasi-indiscernabilité, a-t-elle pu être perçue, notamment par les tenants du modernisme, comme un comble de l'art ?

À cette question, l'ouvrage magistral de Lugon, dont on doit par ailleurs saluer la richesse et la fécondité des analyses, offre une réponse explicitement inspirée de l'approche formaliste de Szarkowski et qui continue donc d'inscrire l'histoire de la photographie documentaire dans le cadre d'un récit typiquement moderniste, et ce malgré la distance critique prise à l'égard de son dogme fondamental⁶⁵. Ainsi, excluant les définitions « sociales » du genre dont il a été question plus haut, Lugon propose de définir la photographie documentaire par un ensemble fini de traits formels ou de marques stylistiques obtenues au terme d'un « processus de réduction progressive de tous les traits extérieurs à la saisie mécanique de l'objet »⁶⁶ par l'appareil photographique. Au fil d'analyses souvent remarquables, Lugon relève ainsi au nombre des traits constitutifs du « style documentaire » : l'effacement du photographe et la recherche d'un point de vue objectif, la

⁶⁴ LUGON, Olivier, *Le style documentaire*, op. cit., p. 146.

⁶⁵ Au fond, pourrait-on dire pour clarifier ce paradoxe apparent, Lugon épouse assez nettement dans son ouvrage la rigueur formaliste du modernisme comme méthode *critique*, tout en évitant de sacrifier aux généralités sur l'art et la modernité du modernisme comme *théorie*. Ainsi, s'il rejette le dogme de la spécificité du médium à titre de principe explicatif général, sans pour autant nier sa fonction *rhétorique* au sein du discours des avant-gardes, c'est entre autres au nom de la finesse ou de la précision requise par l'analyse formelle et non pas parce qu'il refuserait, comme l'aurait exigé une réelle rupture avec la méthode greenbergienne, de penser l'entrée dans la modernité artistique de la photographie selon le schéma d'une auto-définition progressive, laquelle se laisserait mesurer en terme de distance prise par la photographie à l'égard, à la fois, des autres médiums artistiques et de ses usages sociaux.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 146

précision du rendu, la préférence pour les prises de vue frontales, pour les sujets statiques (portrait, paysage, vue d'architecture), le recours à la série, à quoi s'ajoute, sur un plan qui relève moins directement de l'analyse du style visuel à proprement parler, l'inscription dans une histoire autoréférentielle du médium par le renvoi, à titre de modèles esthétiques, aux formes de la photographie vernaculaire ou à l'œuvre de quelques grands devanciers, comme Atget, rompant ainsi avec la référence quasi obligée à la peinture qui prévalait depuis le pictorialisme.

Comme l'a relevé Frédéric Pouillaude, l'un des rares critiques de Lugon⁶⁷, les analyses de celui-ci, centrées sur le cas très particulier d'Evans et, secondairement, d'August Sanders, érigent sans doute trop rapidement en norme stylistique de la photographie documentaire un ensemble cohérent de traits formels qui sont loin d'être également partagés par tous les photographes communément tenus pour des représentants du genre⁶⁸. Mais, plus contestable encore pour Pouillaude, est la façon dont Lugon, « dans sa volonté de promouvoir une approche strictement formaliste de la photographie documentaire, en vient à nier, contre l'évidence même, l'importance de ses ancrages politiques et sociaux »⁶⁹. Sans vouloir revenir à une définition de la photographie documentaire fondée, comme chez Stott, sur la détermination sociologique de ses sujets, on ne peut néanmoins, soutient Pouillaude, considérer comme indifférent à la définition du genre le choix des sujets photographiés, en particulier lorsqu'il s'agit par ce choix, comme dans le cas des photographes de la FSA, de donner visibilité à des existences et à des catégories d'objets généralement exclus du champ de la représentation artistique. Il faudrait au contraire considérer que l'opération artistique des photographes, et des artistes documentaires en général, se loge déjà « dans la recherche ou la sélection de tel ou tel contenu, dans la décision d'élever tel ou tel objet à

⁶⁷ Outre Pouillaude, on peut aussi compter au nombre des critiques du livre de Lugon Abigail Salomon-Godeau qui, dans un article d'abord paru en 2013, regrettait que cette étude du « style documentaire », « malgré tout son travail d'historicisation et toute l'attention qu'elle porte au discours photographique de l'époque, reproduit néanmoins le modèle moderniste traditionnel, qui conçoit la photographie comme un médium autonome et autoréflexif » (SALOMON-GODEAU, Abigail, « Les fantômes du documentaire », *Chair à canon. Photographie, discours, féminisme*, trad. Laure Poupard, Paris, Éditions Textuel, 2016, p. 150).

⁶⁸ À titre d'exemple, Pouillaude cite le cas de Ben Shahn, photographe documentaire emblématique de la FSA, dont les images n'ont pourtant, entre autres différences, ni l'immobilisme ni l'objectivité froide qu'on retrouve chez Evans (POUILLAUDE, Frédéric, *Représentations factuelles. Art et pratiques documentaires*, Paris, Éditions du Cerf, 2020, p. 308).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 303-304.

la dignité de la représentation »⁷⁰. Si l'on pense aux célèbres photographies publiées par Evans au seuil du texte d'Agee dans *Let Us Now Praise Famous Men*, il paraît en effet très délicat de réduire à leurs seules qualités stylistiques le mérite esthétique qu'on peut leur attribuer, sans considérer qu'y participe aussi le choix de donner pour sujet à ces images superbement austères et raffinées trois familles de métayers américains au bord du plus extrême dénuement économique et social.

On doit donc considérer que, contrairement à ce que suggère Lugon et le modernisme en général, la promotion de la photographie au statut d'art pleinement moderne, que l'assomption esthétique du genre documentaire aurait porté à son point d'accomplissement décisif, implique davantage que la reconnaissance d'un « style » à l'œuvre dans des images qui, de par leur forme, peuvent à première vue paraître se réduire à la qualité de document. Il faut plutôt affirmer que le passage à la modernité artistique de la photographie suppose accompli le processus d'une *double artification* ayant rendu possible, non seulement, le passage au statut de médium artistique de plein droit d'un dispositif mécanique d'enregistrement s'exhibant comme tel, sans adjonction de picturalité, mais aussi et en même temps, l'inclusion dans le champ des représentations artistiques légitimes de sujets normalement réservés aux genres utilitaires du photoreportage, de l'anthropologie visuelle ou du documentaire *stricto sensu* (existences anonymes, objets du quotidien, architectures vernaculaires, scènes de la vie ordinaire, infra-mondes...). Si l'entrée du « style documentaire » dans l'espace du musée consacre exemplairement ces évolutions, il est certain qu'y ont également contribué bien d'autres mouvements artistiques contemporains ou antérieurs au courant documentaire des années 1930. Il faut même affirmer que ce qu'enregistre la reconnaissance accordée par l'institution artistique à la photographie documentaire est de l'ordre d'une transformation au long cours des cadres conceptuels et des formes de la sensibilité selon lesquels l'œuvre d'art se laissait traditionnellement identifier.

C'est évidemment l'ambition de la présente thèse que de démontrer qu'une remontée à la source de cette transformation, au fil de l'archéologie du régime esthétique proposée par Jacques Rancière, est non seulement possible, mais également susceptible d'éclairer de manière féconde et originale les conditions du passage à l'art de la photographie au XX^e siècle. En proposant ainsi de

⁷⁰ *Ibid.*, p. 145. Il faut préciser que, dans le passage duquel est tirée cette citation, c'est au formalisme littéraire de Gérard Genette que s'attaque Pouillaude. Il suffit néanmoins de lire les pages consacrées à Lugon pour constater que la critique qui s'y déploie demeure informée par la thèse énoncée dans cette citation.

penser l'artification de la photographie depuis le régime de l'art auquel elle s'adosse, je ne fais d'ailleurs que suivre la piste ouverte par Rancière lui-même qui, dans *Le partage du sensible*, affirmait à propos du régime esthétique que, certes, « celui-ci a commencé bien avant les arts de la reproduction mécanique, mais c'est proprement lui qui les a rendus possibles par sa manière nouvelle de penser l'art et ses sujets », et qu'il faut alors penser ensemble, selon un même « principe », ce « qui donne visibilité à n'importe qui et fait que la photographie et le cinéma peuvent être des arts »⁷¹. Emprunter la voie ainsi ouverte par les écrits esthétiques de Rancière, comme je le ferai dans les chapitres suivants en prolongeant certaines analyses du philosophe, devrait permettre non pas de réfuter, prétention ridicule, les acquis précieux du travail mené par Lugon, mais plutôt de répondre aux questions qu'il soulève autrement qu'il ne le fait lui-même, c'est-à-dire sans les limitations que lui impose son formalisme méthodologique⁷².

La présentation de la doctrine moderniste de la photographie proposée dans ce chapitre aura permis de reconstituer son évolution et d'identifier ses postulats fondamentaux. Comme on l'a vu, c'est chez Szarkowski qu'on trouve l'expression à la fois la plus pure et la plus influente de cette doctrine. Celui-ci est parvenu à imposer une interprétation du médium et de son histoire très nettement inspirée de la façon dont Greenberg avait rendu compte de l'évolution de la peinture moderniste. Le dogme de la fidélité due aux spécificités du médium, considérée comme condition nécessaire à l'élévation de la photographie au rang de *high art*, a servi à justifier l'incroyable

⁷¹ *Le partage du sensible*, *op.cit.*, p. 48.

⁷² Pouillaude appelle lui-aussi à dépasser le « récit moderniste de type formaliste et greenbergien » sous-jacent aux analyses de Lugon, mais ne propose à cette fin que l'abandon de la notion de « style » au profit de celle, empruntée à Beaumont Newhall, d'« approche » documentaire, plus à même selon lui de « prendre en charge tout ce qui dans les démarches documentaires ne relève pas à proprement parler des propriétés stylistiques de l'image » (POUILLAUDE, Frédéric, *Représentations factuelles. Art et pratiques documentaires*, *op. cit.*, p. 309), à commencer par les questions politiques et sociales ayant éventuellement nourri la démarche de l'artiste. Dans une perspective ranciérienne, cette proposition, même si on veut bien y voir plus qu'une simple correction terminologique, demeure problématique dans la mesure où elle entretient encore l'idée selon laquelle les choix stylistiques ne seraient pas déjà *en eux-mêmes* porteurs d'une certaine « politique ». Autrement dit, alors que Pouillaude ne veut que maintenir ouverte la possibilité qu'une intention politique, venant informer ou se surajouter à une visée formelle, trouve à se loger à l'intérieur de la démarche artistique, Rancière cherche de son côté à penser une politique qui serait inhérente à la forme esthétique et donc logiquement indépendante des intentions ou positions politiques de l'artiste. Sur ce point voir la section 3.4. du troisième chapitre.

privilège accordé par Szarkowski à l'esthétique documentaire en général, et aux œuvres d'Atget et d'Evans en particulier. Mais cette promotion, dans la mesure où elle se fonde sur une appréciation strictement formaliste des œuvres de ces photographes, a quelque chose de paradoxal. La photographie documentaire que célèbre Szarkowski, en louant sa sobriété et son renoncement aux effets artistiques empruntés, se caractérise par la précision et l'impartialité avec laquelle elle restitue tel ou tel fragment de la réalité. Mais ce travail méticuleux de description visuelle du monde n'est jamais valorisé pour lui-même, c'est-à-dire pour la connaissance de la réalité qu'il produit et, plus particulièrement, pour ce qu'il permet de documenter d'une situation sociale méconnue ou problématique. Autrement dit, en exaltant la photographie documentaire exclusivement pour ses qualités esthétiques, et jamais pour sa valeur cognitive ou pour sa signification sociale, Szarkowski finit par occulter ce qui en fait la spécificité.

Encore une fois, c'est selon moi l'un des intérêts les plus incontestables de l'esthétique de Rancière que de permettre le dépassement de ce type d'approche de la photographie. On aurait toutefois tort de considérer que la portée critique de son œuvre se réduit à la contestation du modernisme dont elle est porteuse. Comme j'y ai insisté dans l'introduction de cette thèse, l'un des mérites de Rancière est, me semble-t-il, de tenir à égale distance le discours moderniste à la Greenberg *et* sa critique postmoderniste, dont l'œuvre du philosophe peut aider à mettre en lumière les ambiguïtés et les impasses. Pour rendre compte de la position singulière que me semble occuper l'esthétique de Rancière au sein des « espaces discursifs de la photographie », il convient donc de parcourir un autre paradigme théorique, situé à l'extrême opposé de celui dont il vient d'être question.

CHAPITRE 2. LA CRITIQUE AMÉRICAINE DU MODERNISME DANS LE CHAMP DE LA PHOTOGRAPHIE

C'est au milieu des années 1970 que paraissent ce qu'on peut rétrospectivement considérer comme les textes inauguraux du postmodernisme critique dans le champ de la photographie. Pour plusieurs d'entre eux, ces textes eurent dès l'époque de leur première publication un retentissement certain, ne serait-ce que dans le monde de l'art anglo-saxon : je pense ici en particulier aux fameuses « *Notes on the Index* » (1977) de Rosalind Krauss, mais aussi aux premiers articles que Victor Burgin et Allan Sekula, chacun de leur côté, consacrèrent à la photographie⁷³. Il faudra néanmoins attendre la publication en 1990 d'un ouvrage collectif, intitulé *The Contest of Meaning* et publié aux MIT Press, pour qu'apparaisse clairement aux yeux d'un public élargi l'inscription de chacun de ces auteurs, et de quelques autres, dans un même courant de pensée, uni par des références théoriques communes, des affinités politiques évidentes et, surtout, une même attitude résolument critique vis-à-vis du modernisme greenbergien.

La période sur laquelle s'étendent ces publications, notons-le, correspond à la phase de consécration définitive de la photographie par l'institution muséale, mais aussi par le marché de l'art qui connaît à partir du milieu de la décennie 1970 une forte expansion et trouve dans la photographie une nouvelle manne⁷⁴. Parmi les auteurs susmentionnés, tous attribueront à Szarkowski et au MoMA un rôle décisif dans cette institutionnalisation de la photographie, à laquelle l'interprétation moderniste du médium et de son histoire aurait fourni un discours de légitimation esthétique sur mesure. Pour les plus marxisants d'entre eux, les critiques du modernisme souligneront la fonction idéologique de ce discours, accusé de recouvrir sous le mythe

⁷³ BURGIN, Victor, « Art, Common Sense and Photography » [1975] et « Looking at photographs » [1977], repris dans *The Camera. Essence and Apparatus*, op. cit., p. 19-37 ; SEKULA, Allan, *Photography against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Nova Scotia, 1984 ; KRAUSS, Rosalind, « Notes on the Index: Seventies Art in America », *October*, vol. 3, Spring 1977, p. 68-81.

⁷⁴ Sur ce point, je renvoie à l'article déjà cité de François Brunet qui dresse la liste des nombreux facteurs conjoncturels ayant contribué à ce processus d'institutionnalisation (BRUNET, F., « La photographie, éternelle aspirante à l'art », art.cit., p. 35).

de l'autonomie formelle la réalité d'un monde de l'art soumis à la loi d'airain des intérêts mercantiles. D'autres auteurs, d'orientation plus foucaldienne, feront porter la critique sur les confusions épistémiques induites par le discours moderniste, accusé entre autres de nourrir une esthétisation rétrospective de l'histoire de la photographie, reclassant par exemple en démarches artistiques des pratiques strictement documentaires, voire scientifiques, pour mieux intégrer à l'espace homogénéisant du musée des « œuvres » originellement destinées à quelque fond d'archives ou aux pages d'une publication journalistique.

Plusieurs de ces auteurs considèrent en outre que, plus qu'aucun autre médium, la photographie constituerait, en raison de ses propriétés intrinsèques autant que de ses usages, une sorte de pierre d'achoppement pour le modernisme, qui ne peut intégrer à son grand récit de la modernité artistique l'histoire spécifique de la photographie sans multiplier les entorses à ses propres postulats. En témoignerait exemplairement le discours critique et historiographique sur la photographie élaboré par Szarkowski, dont les inconsistances théoriques seront systématiquement interprétées comme les signes d'un dysfonctionnement du paradigme moderniste lui-même en butte aux propriétés d'un objet inassimilable aux schèmes conceptuels hérités de Greenberg. Comme l'écrira Douglas Crimp d'une formule qui peut paraître paradoxale, mais qui résume bien la conviction partagée par plusieurs théoriciens critiques de l'époque : « c'est la réévaluation de la photographie comme médium moderniste qui signale la fin du modernisme »⁷⁵.

Je tenterai dans ce qui suit de présenter la contestation du modernisme dans le champ de la photographie selon les divers angles critiques qui viennent d'être évoqués, circulant de texte en texte et d'un auteur à l'autre. Sans ignorer les différences qui les séparent, il me semble pouvoir réunir ces auteurs à l'intérieur d'un même paradigme théorique, que j'ai donc choisi de nommer, malgré toute l'ambiguïté de cette étiquette, *postmodernisme critique*. Ce faisant, je ne fais que reprendre le terme que les contributeurs à l'ouvrage collectif de 1990 ont eux-mêmes revendiqué. Il n'empêche que, comme la notion de modernisme, celle de postmodernisme prête à toutes les confusions et exige donc, elle aussi, que soit précisé le sens dans lequel elle sera ici employée.

Je commencerai par rappeler qu'avant de passer dans le lexique de la sociologie et de la philosophie à titre de catégorie descriptive d'un certain état de société ou, si l'on se souvient des

⁷⁵ CRIMP, Douglas, « The Museum's Old / The Library's New Subject », *The Contest of Meaning*, op. cit., p. 8 (je traduis).

travaux de Jean-François Lyotard sur le sujet, d'une certaine « condition » des savoirs et de la culture au sein des sociétés occidentales post-industrielles⁷⁶, le qualificatif « postmoderne » a d'abord revêtu une signification strictement esthétique. Apparu dans les années 1970 pour qualifier la rupture stylistique de certains architectes (Charles Jencks et Roberto Venturi notamment) avec le purisme et le fonctionnalisme caractéristiques de l'esthétique moderniste, le terme a rapidement essaimé dans l'ensemble des disciplines artistiques, recouvrant des œuvres et des pratiques fort hétérogènes, n'ayant finalement en commun que la transgression, opérée chaque fois selon des modes et des intentions extrêmement variés, du système d'injonctions et d'interdits dans lequel s'était cristallisée une certaine idée, très normative, de la modernité artistique. Pour illustrer l'extrême diversité des pratiques qu'on peut tenir pour représentative de ce postmodernisme très large, je me permets de citer un bref passage du *Partage du sensible*, dans lequel Rancière, revenant sur cette période, évoque d'un seul souffle

les passages et mélanges entre arts qui ruinaient l'orthodoxie lessingienne de la séparation des arts ; la ruine du paradigme de l'architecture fonctionnaliste et le retour de la ligne courbe et de l'ornement ; la ruine du modèle pictural/bidimensionnel/abstrait à travers les retours de la figuration et de la signification et la lente invasion de l'espace d'accrochage des peintures par les formes tridimensionnelles et narratives, de l'art-pop à l'art des installations et aux chambres de l'art vidéo ; les combinaisons nouvelles de la parole et de la peinture, de la sculpture monumentale et de la projection des ombres et des lumières ; l'éclatement de la tradition sérielle à travers les mélanges nouveaux entre genres, âges et systèmes musicaux⁷⁷.

L'irréductible hétérogénéité de ces pratiques interdit évidemment de chercher à les rassembler sous une esthétique commune. Si on peut néanmoins affirmer qu'elles participent toutes d'un même moment historique dans l'histoire récente de l'art, c'est encore une fois dans la mesure où, en avérant par leur existence même l'inadéquation du modèle théorique moderniste au présent de l'art, elles ont contribué à en précipiter le déclin.

Chez maints penseurs et artistes, la prise de conscience des impasses du modernisme face aux évolutions récentes de l'art s'est prolongée dans diverses élaborations théoriques alternatives, supposées rendre compte de la situation créée par la levée des frontières entre médiums artistiques

⁷⁶ LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

⁷⁷ *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 41-42.

et par l'éclatement des critères de jugement qui prévalaient jusqu'alors. Sur ce terrain, la pensée postmoderne a souvent été identifiée à un discours relativiste, voire nihiliste, qui, constatant l'éclectisme extrême des pratiques esthétiques, conclut au règne d'une sorte de pluralisme libertaire et chaotique au sein duquel toute forme de normativité critique serait rendue inopérante⁷⁸. Or, cette figure quelque peu caricaturale du postmodernisme est au plus loin de l'attitude théorique partagée par les auteurs qui nous intéressent ici. Comme on pourra le constater dans ce qui suit, le postmodernisme américain, prenant acte de la faillite de la *doxa* greenbergienne, a avant tout cherché à élargir la question esthétique au-delà des limites étroites où l'avait confinée le modernisme, notamment en important dans l'historiographie et la théorie de l'art des concepts et des modes de problématisation empruntés aux domaines des sciences sociales et de la philosophie (en particulier du côté de ce qu'on a appelé la *french theory*). « Postmodernisme » est ici le nom d'une pensée qui cherche avant tout à opérer une désesthétisation de la théorie de l'art, au profit d'une approche ouvertement politique de ses enjeux. Comme le soulignera Richard Bolton en présentant les travaux de Krauss, Sekula, Rosler, Crimp et d'autres, cette approche se veut antagonique du nihilisme libéral et ludique auquel l'étiquette de « postmodernisme » renvoie communément :

Disons simplement que ces auteurs sont les représentants d'un postmodernisme *politisé*. Dans l'espace du postmodernisme, ils se distinguent par un commun souci de la critique sociale, ainsi que par leur conscience de l'historicité des formes et du contexte politique dans lequel s'inscrit toute création. Tous les postmodernistes ne partagent pas ces préoccupations ; certaines pratiques artistiques postmodernes contribuent même à renforcer la séparation entre culture et société caractéristique de la modernité tardive, notamment à travers un recours anhistorique à la citation et un usage décontextualisé des médias et des produits de consommation. De telles attitudes définissent une position opposée à celle du *postmodernisme critique* défendue par les contributeurs à cet ouvrage⁷⁹.

Dans cet appel lancé à une politisation de l'art, qui plus est dans un ouvrage consacré à la photographie, il est évidemment difficile de ne pas entendre l'écho des mots par lesquels Walter

⁷⁸ C'est par exemple parfois ce qu'on a voulu retenir de l'ouvrage de Vattimo, dont le propos, fortement inspiré des philosophies de Nietzsche et d'Heidegger, est pourtant plus subtil (VATTIMO, Gianni, *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* [1985], trad. Charles Alunni, Paris, Seuil, 1987).

⁷⁹ BOLTON, Richard (dir.), *The Contest of Meaning*, *op. cit.*, p XIII (je traduis).

Benjamin concluait son essai le plus fameux⁸⁰. Et de fait, l'auteur de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » est sans conteste la référence théorique majeure dont s'autorisent pratiquement tous les auteurs s'étant rassemblés sous la bannière de ce postmodernisme critique. On peut même affirmer qu'écrivant sur la photographie, plusieurs d'entre eux, et Allan Sekula au premier chef⁸¹, ont pensé leurs travaux comme une tentative d'actualiser, dans les conditions de leur présent historique, quelques-unes des thèses et analyses rencontrées dans les écrits de Benjamin. Il est donc difficile de surestimer l'importance de l'écrivain allemand dans le développement de ce courant de pensée, et c'est pourquoi il me paraît indispensable de restituer, sans aucune prétention à l'exhaustivité, celles parmi les thèses de Benjamin que s'approprieront les auteurs dont il sera question dans la suite de ce chapitre.

2.1. Sous l'égide de Walter Benjamin. La photographie rendue à sa « valeur d'usage révolutionnaire ».

De l'œuvre notoirement hétéroclite de Benjamin, le postmodernisme américain retiendra surtout les écrits des années 1930, période lors de laquelle seront notamment publiées les différentes versions de « L'œuvre d'art... », dont la dernière, notons-le, paraît la même année qu'« Avant-garde et kitsch » (1939) de Greenberg. Comme on le sait, et comme ne l'ignoraient pas non plus les lecteurs américains de l'époque, plusieurs passages de « L'œuvre d'art... » reprennent, avec quelques variations importantes sur lesquelles je reviendrai, des thèses et analyses déjà développées dans la « Petite histoire de la photographie » (1931), devenu depuis l'un des essais les plus cités dans le champ des études photographiques⁸². C'est donc d'abord dans les pages de ce

⁸⁰ On se rappellera que l'essai se conclut par une dénonciation de « l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond, ajoute Benjamin, par la politisation de l'art » (BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres III*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 316).

⁸¹ Dans le cas de Sekula, la référence à Benjamin, qui va parfois jusqu'à l'identification imaginaire, est clairement affichée et revendiquée dès son premier recueil de textes, *Photography against the Grain*, dont le titre reprend la traduction anglaise canonique d'une formule employée par Benjamin dans ses « Thèses sur le concept d'histoire » pour définir l'approche historiographique qu'il appelle de ses vœux. Je reviens sur le rapport de Sekula à Benjamin dans la section 2.4. du présent chapitre.

⁸² Sauf indication contraire, je me référerai à la dernière version de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » dans la traduction de Maurice de Gandillac, révisée par Rainer Rochlitz et publiée dans *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 269-316. Pour ce qui est de la « Petite histoire de la photographie », je me réfère à l'excellente traduction

texte qu'il faut chercher ce qui caractérise en propre la pensée benjaminienne de la photographie, avant de voir comment, dans « L'œuvre d'art... », cette pensée a, sur quelques points essentiels, pris une autre figure, celle précisément qui a tant fasciné toute une génération d'artistes et de théoriciens américains.

Dans l'œuvre de Benjamin, les années 1930 sont marquées par la double conversion du critique allemand à une forme d'hétérodoxie marxiste et aux avant-gardes esthétiques de son temps. La découverte dès le milieu des années 1920 du surréalisme et du cinéma soviétique, de même que l'influence déterminante de Brecht, sans oublier le contexte politique de l'époque, ont progressivement poussés Benjamin à délaisser la conception théologique, voire mystique, de l'œuvre d'art et du langage élaborée dans ses premiers travaux sur le romantisme allemand⁸³. C'est dans ce contexte intellectuel nouveau que s'accroît, depuis la fin des années 1920, l'intérêt de Benjamin pour la photographie, sans doute fortement stimulé par la littérature surréaliste, et en particulier par la lecture de *Nadja*. Si on se demande ce qui, en 1931, convainc finalement Benjamin de consacrer à ce médium un premier texte substantiel, sous la forme d'un long article paru en trois livraisons dans le *Literarische Welt*, il faut en chercher la raison dans l'exceptionnelle actualité éditoriale dont bénéficie la photographie au tournant des années 1930 en Allemagne, où sont publiés presque coup sur coup une série d'albums majeurs qui fourniront à la « Petite histoire... » une bonne partie de son matériaux⁸⁴.

Le texte en lui-même n'est pas le premier à aborder la photographie à partir des préoccupations esthétiques et politiques propres aux avant-gardes de l'époque⁸⁵. Ce qui le distingue

d'André Gunthert publiée dans les *Études photographiques* (En ligne), novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>.

⁸³ Notons toutefois que Benjamin ne s'est détourné que provisoirement de la théologie, avec laquelle sa pensée renouera dans les dernières années de sa vie, comme en témoignent les « Thèses sur le concept d'histoire » rédigées en 1940. Sur l'évolution de la pensée de Benjamin et le tournant de la fin des années 1920, voir ROCHLITZ, Rainer, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, p. 134-159.

⁸⁴ Après les albums consacrés à Albert Renger-Patzsch (1928), Karl Blossfeldt (1928) et August Sander (1929), paraît en 1930 un recueil d'images dédié à la photographie ancienne, le premier du genre, puis suivent deux autres albums, consacrés à Eugène Atget et David Octavius Hill respectivement. On trouvera les références de toutes ces publications et bien d'autres renseignements sur les sources de Benjamin dans l'article très fouillé d'André GUNTHER, « Archéologie de la *Petite histoire de la photographie* », *Images Re-vues* (En ligne), Hors-série, n° 2, 2010, document 7, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 12 octobre 2018, URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/292>.

⁸⁵ La publication de la « Petite histoire... » survient en effet quelques années après la parution d'un essai de Brecht sur le même sujet (« Über Fotografie », 1928), précédé lui-même par un important article de Siegfried Kracauer intitulé

toutefois d'autres écrits du genre, et ce qui continue de fasciner ses lecteurs contemporains, est assurément la façon dont, par l'introduction d'un concept alors nouveau dans la pensée de Benjamin, l'histoire de la photographie s'y trouve racontée au fil du thème de l'*aura* et de son déclin. C'est à propos de certains portraits réalisés pendant la première décennie suivant l'invention de la photographie, une période que Benjamin identifie à son « âge d'or préindustriel »⁸⁶, qu'il est fait mention d'un phénomène auratique, sorte de halo émanant de cette « humanité sans nom »⁸⁷ que donnent à voir les images anciennes : « *Il y avait une aura autour d'eux, un médium qui conférait à leur regard, lorsqu'il y pénétrait, plénitude et sûreté* »⁸⁸. À titre d'exemple éminent de cette photographie ancienne, Benjamin renvoie aux portraits de David Octavius Hill, notamment à celui d'un groupe de jeunes gens dans un cimetière d'Édimbourg (D.O. Hill et R. Adamson, *Dans le cimetière*, v. 1845). L'aura émanant d'un tel portrait serait attribuable à la fois à son objet et aux conditions techniques de l'enregistrement photographique. Pour Hill, suggère Benjamin, ces jeunes gens prenant la pose pour lui devant quelque monument funéraire étaient les représentants de la jeune bourgeoisie, les membres d'« *une classe montante dont l'aura venait se nicher jusque dans les plis de la redingote* »⁸⁹. La qualité auratique attribuée ici, pour des raisons vaguement sociologiques, à ces jeunes bourgeois se double d'un effet de rayonnement dû à certaines contraintes techniques des premiers appareils, comme la faible sensibilité des plaques qui impose aux modèles un temps de pose souvent long, même en extérieur, de sorte que

Chez Hill comme sur les gravures à mezzotinto, la lumière se fraie malaisément un chemin hors de l'ombre : Orlik parle de cette "accumulation lumineuse" due à la durée de l'exposition "qui confère aux premiers photographes leur grandeur" [...] Ainsi en va-t-il de la détermination technique du phénomène auratique. Certains portraits de groupe, tout particulièrement, retiennent encore un certain bonheur d'être ensemble, qui apparaît pour un court instant sur la plaque, avant de disparaître sur le "tirage original". C'est ce cercle de vapeur, qui s'inscrira parfois joliment et judicieusement dans l'ovale désormais passé de mode de l'encadrement⁹⁰.

« Die Fotografie » (1927). Les références exactes des publications d'époque sont fournies par GUNTHER, *ibid.*, p. 7.

⁸⁶ BENJAMIN, W., « Petite histoire de la photographie », art. cit., p. 1.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 6.

Ce n'est qu'un peu plus loin dans l'essai qu'est proposée une définition générale de l'aura :

Qu'est-ce au fond que l'aura ? , demande Benjamin. Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il ⁹¹.

Rapportée au cas de la photographie ancienne, cette définition invite à chercher le ressort de l'effet auratique du médium non plus seulement du côté de la sensibilité de son support, mais également, et plus profondément, au niveau de ce que Benjamin conçoit comme la puissance d'attestation « ontologique » de l'image photographique, en laquelle « la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère d'image »⁹², livrant au spectateur le *hic* et *nunc* d'une existence passée, donc irrémédiablement *lointaine*, aussi proche nous soit-elle rendue par la photographie.

Si les analyses de Benjamin sont sur ce point parfois confuses, il est néanmoins clair qu'à ses yeux la photographie ancienne doit sa qualité auratique particulière à la rencontre contingente de certaines conditions historiques et techniques. Mais cette conjonction heureuse ne devait pas durer. Avec la commercialisation et le perfectionnement technique du médium à la fin du XIX^e siècle, l'aura « authentique » allait graduellement disparaître de la surface de l'image photographique :

Bientôt, en effet, les progrès de l'optique devaient fournir des instruments qui allaient chasser complètement l'obscurité et fournir un reflet fidèle des phénomènes. Mais, à partir des années 1880, cette aura, que le refoulement de l'obscurité par des objectifs lumineux avait refoulée de l'image tout comme la croissante dégénérescence de l'impérialisme bourgeois l'avait refoulée de la réalité, les photographes voyaient comme leur tâche de la simuler par tous les artifices de la retouche, en particulier par l'usage de la gomme bichromatée⁹³.

Le recours à la retouche ici évoqué renvoie sans doute à une certaine pratique commerciale du portrait, mais aussi, dans le domaine de la photographie « artiste », à l'esthétique pictorialiste : la recherche du flou, des vapeurs romantiques et autres effets d'atmosphère ne produisent jamais, aux yeux de Benjamin, qu'un piètre ersatz de l'aura primitive. Lorsqu'il célèbre, un peu plus loin dans

⁹¹ *Ibid.*, p. 7.

⁹² *Ibid.*, p. 3.

⁹³ *Ibid.*, p. 6.

le texte, le dépérissement de l'aura dans les images de « la plus récente école photographique »⁹⁴, c'est par rapport à ces artifices, et non par rapport à ce que les portraits de Hill recelaient de « valeur magique »⁹⁵.

C'est d'abord à Atget qu'est reconnu le mérite d'avoir relevé la photographie du *kitsch* artistico-commercial dans lequel elle avait sombré :

C'est lui qui, le premier, désinfecte l'atmosphère étouffante qu'avait propagée le portrait conventionnel de l'époque du déclin. Il lave, il assainit cette atmosphère : il entame la libération des objets de leur aura [...] ⁹⁶.

Comme Walker Evans et d'autres qui à la même époque écrivent sur l'œuvre récemment découverte du photographe français, Benjamin salue la sobriété d'Atget, dont il fait une sorte de figure annonciatrice de la photographie à venir⁹⁷. Chez Benjamin toutefois, l'importance accordée à cet « artiste » se trouve justifiée dans des termes qui ne sont pas exclusivement, ni même principalement, ceux de l'appréciation esthétique. Certes, la destruction de l'aura opérée par Atget est présentée, et célébrée, comme une victoire de l'authenticité sur l'artifice, jugement dans lequel on peut évidemment entendre l'affirmation d'une préférence esthétique-morale pour les usages documentaires du médium. Mais ce qui semble importer davantage à Benjamin est la façon dont, en s'abandonnant résolument aux vertus descriptives de la photographie, Atget favorise chez le spectateur de ses images une attitude cognitive orientée vers l'analyse, éventuellement critique, de la réalité sociale. Ainsi, évoquant les nombreuses vues de rues parisiennes vidées de toute présence humaine, Benjamin note que la photographie « surréaliste » d'Atget « installe une salutaire distance entre l'homme et son environnement. Elle laisse le champ libre au regard politiquement éduqué, devant lequel toute intimité cède la place à l'éclaircissement du détail »⁹⁸. La destruction

⁹⁴ *Ibid.*, p. 7

⁹⁵ *Ibid.*, p. 3

⁹⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁷ Si Benjamin tire Atget du côté des avant-gardes, Evans en fait quant à lui le précurseur de l'esthétique documentaire. Dans les deux cas, l'œuvre d'Atget annoncerait la phase post-pictorialiste de la photographie, le retour à un usage plus « authentique » du médium. Sur les appropriations contradictoires dont Atget a fait l'objet depuis sa découverte par Man Ray et Berenice Abbott, on consultera l'anthologie *Les silences d'Atget*, dans laquelle se trouve notamment reproduit le texte d'Evans dont il vient d'être question : EVANS, Walker, « La réapparition de la photographie », dans *Les silences d'Atget*, anthologie de textes établie par Luce Lebart, Paris, Éditions Textuel, 2016, p. 101-102.

⁹⁸ BENJAMIN, W., « Petite histoire de la photographie », art. cit., p. 8

de l'aura libère la fonction instrumentale de la photographie, la rend disponible à une appropriation cognitive, mais aussi, comme ce passage le suggère, *politique*. C'est donc la « valeur d'usage » de l'image qui intéresse Benjamin dans le travail d'Atget, mais aussi dans celui d'August Sander, dont les portraits sont salués pour leur valeur « scientifique » autant que pour leur intérêt politique :

Des œuvres comme celle de Sander peuvent acquérir du jour au lendemain une actualité imprévue. Les changements de pouvoir qui nous attendent requièrent comme une nécessité vitale d'améliorer et d'aiguiser le savoir physiognomonique. Que l'on soit de droite ou de gauche, il faudra s'habituer à être examiné tout comme soi-même on examinera les autres. L'œuvre de Sander est plus qu'un recueil d'images : c'est un atlas d'exercices⁹⁹.

Réduire à sa fonction de document l'œuvre de Sander, comme ailleurs celle d'Atget, n'est évidemment pas ici une façon d'en diminuer les mérites, bien au contraire. Renversant la perspective qui était encore la sienne à l'époque de *Sens unique*¹⁰⁰, Benjamin affirme désormais, au nom du primat de la connaissance, la supériorité du document sur l'œuvre d'art, d'où l'intérêt porté à la photographie. Lorsque celle-ci s'aventure sur le terrain de la création artistique, ce n'est d'ailleurs jamais sans encourir quelque « danger », soutient Benjamin qui critique sévèrement l'esthétisation de la réalité à laquelle aboutissent selon lui les compositions géométriques et froides de la *Neue Sachlichkeit*. Cette photographie, telle que l'exemplifie l'œuvre d'un Renger-Patzsch, n'offrirait qu'une présentation stylisée de l'existant qui « annonce, y compris dans ses sujets les plus chimériques, leur commercialisation plutôt que leur connaissance »¹⁰¹. Mais Benjamin sait bien que, même dans le cas d'une photographie préservée de tout esthétisme, la fonction cognitive ou politique de l'image n'est jamais assurée, et cela parce que le signe photographique, erratique par essence, s'offre toujours à une multiplicité de lectures. D'où la nécessité d'adopter une démarche constructiviste s'autorisant le recours au montage et à d'autres procédés, parmi lesquels

⁹⁹ *Ibid.*, p. 8-9

¹⁰⁰ Dans ce livre de 1928, le concept normatif de l'œuvre d'art était encore maintenu face au document, dont Benjamin reconnaissait l'utilité en tant qu'« outil théorique » ou qu'instrument d'éducation publique, sans prêter à ces vertus la portée révolutionnaire qu'il leur accordera plus tard (BENJAMIN, Walter, *Sens unique*, trad. Frédéric Joly, Paris, Payot et Rivages, 2013, p. 105-107).

¹⁰¹ BENJAMIN, W. « Petite histoire de la photographie », art. cit., p. 10. Pour une analyse précise de la critique de la Nouvelle objectivité par Benjamin, on lira avec profit STIEGLER, Bernd, « Qu'est-ce que la photographie moderne ? Walter Benjamin et sa critique d'Albert Renger-Patzsch », *Jeu de Paume magazine* (en ligne), 2017, <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2017/09/stiegler-photographie-moderne-patzsch/index.html>

la légende est appelée à jouer un rôle essentiel, pour assurer la « valeur d'usage révolutionnaire »¹⁰² de la photographie. C'est le mérite du surréalisme, et ce qui fait sa supériorité *politique* sur l'approche strictement documentaire d'Atget ou de Sander, que d'avoir ouvert cette voie à la photographie.

*

Cette insistance à penser la photographie comme objet d'une appropriation politique plutôt qu'esthétique annonce clairement l'appel à la « politisation de l'art » sur lequel s'achève la dernière section de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Sur ce point comme sur plusieurs autres, l'essai de 1935 emprunte de manière évidente aux thèses et analyses développées dans la « Petite histoire... », non sans leur donner toutefois un tour plus radical, par le raidissement de certaines oppositions conceptuelles autant que par l'exacerbation d'une vision à la fois progressiste et techno-déterministe de l'histoire de l'art. Mais le déplacement le plus significatif est peut-être celui qui affecte le statut théorique de la photographie elle-même.

Dans la « Petite histoire... », la photographie était abordée comme un médium singulier, possédant ses potentialités esthétiques et son histoire propres. Comme on vient de le voir, c'est dans cette histoire particulière que se trouvait inscrite l'analyse du phénomène auratique, depuis son émergence au temps des premiers photographes jusqu'à sa destruction, au XX^e siècle, dans l'œuvre des praticiens les plus conscients de la vocation essentiellement « scientifique » du médium. Or, en 1935, l'intérêt de Benjamin passe de la photographie comme telle à l'art en général, déplacement à la faveur duquel le concept d'aura sera amené à couvrir un domaine d'objets considérablement élargi. Si, dans la « Petite histoire... », l'aura nommait un effet propre à la photographie ancienne, et conditionné par une conjonction de facteurs techniques et « sociaux », la même notion désigne en 1935 une propriété commune à *toute* œuvre d'art plastique avant sa reproduction mécanique. Cette propriété, c'est ce que Benjamin appelle aussi désormais l'authenticité, qu'il définit comme « le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au

¹⁰² L'expression se trouve dans un texte de 1934 : « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 134.

lieu où elle se trouve »¹⁰³. Et cette unicité de l'original, loin de se réduire à un principe d'identité formel, est elle-même porteuse d'un contenu substantiel, du moins dans la perspective de la tradition occidentale, pour laquelle :

Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient d'originellement transmissible, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique¹⁰⁴.

Et il faudrait voir dans la valorisation de l'unicité de l'œuvre d'art « authentique » la continuation, sous une forme sécularisée, de l'ancien culte religieux voué aux images. Or, c'est précisément ce lien maintenu de l'art occidental à son origine théologique, notamment à travers la fonction rituelle qu'il continue d'assumer, que vient délier, jusqu'à le rompre complètement, le développement des techniques de reproduction modernes. En substituant à l'expérience contemplative de l'objet unique une connaissance des œuvres via leur reproduction, la photographie supprime les conditions de l'effet auratique et sape du même coup les fondements de la valeur culturelle traditionnellement dévolue à l'art.

Au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus a valeur de symptôme ; sa signification dépasse le domaine de l'art. On pourrait dire, de façon générale, que les techniques de reproduction détachent l'objet reproduit du domaine de la tradition¹⁰⁵.

Le processus de désacralisation de l'art décrit par Benjamin¹⁰⁶ entraîne un renouvellement des modes de réception des images, mieux ajustés à la réalité des techniques, mais aussi à la sensibilité et aux intérêts matériels de l'homme moderne. L'effacement de la valeur culturelle de l'art fait place au primat désormais accordé à sa *valeur d'exposition*, concept par lequel Benjamin désigne la

¹⁰³ BENJAMIN, W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », art. cit., p. 273.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 275.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 276.

¹⁰⁶ On peut voir dans cette analyse de Benjamin une reprise de la thèse wébérienne du désenchantement du monde à l'époque moderne. C'est l'interprétation très vraisemblable proposée par Rochlitz, pour qui plusieurs passages de *L'œuvre d'art...* font clairement écho à certaines pages de Weber, qui écrivait dès 1919 : « Le destin de notre époque caractérisée par la rationalisation, par l'intellectualisation et surtout par le désenchantement du monde a conduit les humains à bannir les valeurs suprêmes les plus sublimes de la vie publique. [...] Il n'y a rien de fortuit dans le fait que l'art le plus éminent de notre temps est intime et non monumental » (WEBER, Max, *Le savant et le politique*, cité par ROCHLITZ, Rainer, *Le désenchantement de l'art*, op. cit., p. 175).

capacité d'un médium ou d'une œuvre particulière à circuler dans l'espace et dans le temps pour s'offrir au regard du plus grand nombre. Avec l'avènement des techniques de reproduction mécanisée (photographie et film), la valeur d'exposition aurait rapidement acquis une « prépondérance absolue », cette situation entraînant par elle-même une série de changements qualitatifs, tant au niveau de la production des œuvres que de leur réception par un public élargi. Benjamin soutient par exemple que, dans ce contexte nouveau, l'art, délaissant la fonction esthétique qui lui était jusque-là impartie, serait amené à assumer des fonctions instrumentales, de types scientifique, pédagogique, et surtout politique, mieux adaptées aux besoins d'une société de masse. Cette opposition entre fonction esthétique et fonctions instrumentales structurait déjà, on vient de le voir, une partie des analyses de la « Petite histoire... », sauf que dans « L'œuvre d'art... » l'opposition ne passe plus à l'intérieur de la photographie elle-même, comme ce qui vient diviser son histoire ou distinguer différents modes de réception de ses images. Radicalisant son analyse, Benjamin fait désormais de la photographie *en soi*, en vertu de sa nature même de procédé de reproduction mécanique, l'agent historique de liquidation de l'aura et le médium par lequel « la valeur d'exposition commence à repousser la valeur culturelle sur toute la ligne »¹⁰⁷.

Si on peut légitimement regretter, avec Adorno¹⁰⁸, que Benjamin ait renoncé à l'approche plus dialectique du concept d'aura mise en œuvre dans la « Petite histoire... » au profit d'une série d'antithèses élémentaires qui simplifient sans doute excessivement les rapports de la photographie à l'art, il faut néanmoins bien voir que ces simplifications correspondent à un changement de statut de la photographie qui, dans « L'œuvre d'art... », cesse d'être un objet historique pour devenir une sorte de paradigme de l'art le plus contemporain. C'est ce déplacement qui a tant impressionné Rosalind Krauss, pour qui, entre la « Petite histoire... » et « L'œuvre d'art... », l'intérêt de Benjamin passe de la photographie proprement dite au « photographique », c'est-à-dire à la reproduction mécanique considérée comme source et symptôme d'une rupture avec les valeurs esthétiques traditionnelles (autonomie, unicité, authenticité, etc.) dans l'ensemble du champ de la culture et de l'art. C'est ce déplacement qui lui permet d'observer un « devenir photographique de l'art » et de noter, par exemple, que

¹⁰⁷ BENJAMIN, W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », art. cit., p. 285.

¹⁰⁸ ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, éd. Rolf Tiedemann, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 2020, p. 88.

De plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible¹⁰⁹.

En faisant ainsi perdre à la photographie son statut de médium spécifique pour en faire un schème d'interprétation général, « une sorte de grille ou de filtre » dit Krauss, Benjamin peut « penser la culture moderniste à partir des conditions produites par la reproduction mécanique »¹¹⁰ plutôt que l'inverse. C'est un rôle théorique du même type que Krauss, revendiquant explicitement l'inspiration benjaminienne de son approche *contre* l'interprétation moderniste de l'art de son temps, fera jouer à la photographie dans ses propres écrits, auxquels il faut maintenant s'attarder quelque peu.

2.2. La photographie comme médium anti-spécifique

Avant de devenir, dans les années 1970, la figure de proue de l'opposition à la doxa moderniste au sein de la critique d'art new-yorkaise, Rosalind Krauss, on l'oublie parfois, a d'abord été l'une des plus brillantes élèves de Greenberg lui-même, auprès duquel elle s'est formée à l'université d'Harvard. La rupture avec le maître ne se déclarera explicitement qu'en 1972 dans les pages d'*Artforum*, revue à laquelle Krauss collabora plusieurs années avant de fonder en 1976, avec Annette Michelson, *October*, qui devint rapidement la publication matricielle du postmodernisme critique¹¹¹.

Lorsque Krauss commence à prendre ses distances vis-à-vis du modernisme greenbergien, c'est parce que celui-ci lui paraît incapable de rendre justice aux formes de créations émergentes qui, sous le nom de *Minimalisme* ou d'*Art conceptuel*, occupent de plus en plus le devant de la

¹⁰⁹ BENJAMIN, W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », art. cit., p. 281.

¹¹⁰ KRAUSS, Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. Marc Bloch et Ann Hindry, Paris, Macula, 2013, p. 24. Le texte dans lequel Krauss présente la version la plus développée de son interprétation de Benjamin est « Reinventing the Medium », *Critical Inquiry*, vol. 22, n° 2, Winter 1999, 289-305.

¹¹¹ Comme l'a souligné Katia Schneller, le nom de la revue renvoie indissolublement à la révolution de 1917 et au film d'Eisenstein. Par cette dernière référence, il s'agissait pour Krauss et ses collègues de placer leur revue « sous le patronage du cinéma, une autre forme d'art que celles de la peinture et de la sculpture, consacrées par l'histoire de l'art » (SCHNELLER, Katia, « Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d'index, 1977-1990 », *Études photographiques* (En ligne), n° 21, septembre 2008, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2483>).

scène artistique de l'époque. Trop exclusivement tournée vers la peinture et les beaux-arts canoniques, la critique moderniste se montre embarrassée face à des œuvres qui ne ressortissent plus des médiums artistiques traditionnels et qui, par exemple lorsqu'elles s'organisent en série ou appellent la participation active du spectateur, ne se laissent plus analyser selon le modèle autarcique du tableau. Cette butée du modernisme sur les audaces de l'art contemporain aurait donc réveillé Krauss de son « sommeil dogmatique ». Comme elle s'en est elle-même expliquée¹¹², le modernisme lui est dès lors apparu pour ce qu'il avait au fond toujours été : un grand récit, une interprétation séduisante, mais partielle et partielle, et finalement assez fragile de l'histoire de l'art que ses partisans, dans l'aveuglement aux *a priori* idéologiques de leur approche, ont eu le tort de croire « objective ». Et cette croyance aura nourrie l'arrogance d'une critique qui, parce qu'elle refuse de relativiser son propre point de vue, s'autorise une attitude prescriptive à l'égard de l'art du présent, sans accorder à celui-ci la capacité de remettre en cause ses schémas d'analyse.

Décidée à prendre au sérieux les œuvres contemporaines qui bousculent le partage traditionnel des arts et dérogent le plus ouvertement à la logique moderniste, Krauss ne dissimule toutefois pas son irritation face aux facilités théoriques et aux notions parfois creuses, comme celle de « pluralisme », par lesquelles la critique de l'époque prétend rendre compte de l'écèlement des pratiques caractéristique de la situation postmoderne¹¹³. Elle se donnera dès lors pour ambition de produire une théorie rigoureuse et unifiée du champ artistique contemporain, théorie dont le concept peircien d'index allait être la clef de voûte. L'article dans lequel est pour la première fois employé ce concept, les célèbres « Notes on the Index » (1977), soutient que la photographie constituerait un « modèle opératoire » pour l'art américain des années 1970, en cela l'héritier de l'œuvre de Duchamp, dans laquelle, selon Krauss, se laisserait pour la première fois observée l'emprise du « paradigme photographique ». Reprenant à son compte l'hypothèse formulée par

¹¹² Je me réfère ici au texte « A View of Modernism » qui parut originellement en 1972 dans *Artforum* et qui a été depuis republié en traduction française dans KRAUSS, Rosalind, « Un regard sur le modernisme », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 17-30.

¹¹³ « As an active critic in the 1960s and 1970s, my irritation with the widespread use of the idea of "pluralism" was intense. The notion it expressed, that artists have a wide range of options open to them at a given point in history, conflicted with what I saw as Heinrich Wölfflin's correct position that "not everything is possible at any one time" » (KRAUSS, Rosalind, « Notes on the Obtuse », dans *Photography Theory*, edited by James Elkin, New York & London, Routledge, 2007, p. 340). Notons que, dans une phase ultérieure de sa réflexion, Krauss se détournera tout bonnement du postmodernisme pour chercher à réactiver un concept de médium qui éviterait les limitations du modernisme greenbergien : voir KRAUSS, Rosalind, « Reinventing the Medium », art. cit.

Benjamin en son temps, Krauss entend donc démontrer qu'un « devenir photographique de l'art » serait à nouveau en cours, à la différence que cette fois, c'est moins la reproductibilité de l'image photographique qui ferait modèle, que son fonctionnement sémiotique particulier, tel que permet de l'analyser la typologie des signes proposée par C.S. Peirce.

Rappelons que, dans ses travaux, le logicien américain distinguait trois classes de signes selon le type de connexion que chacun établit avec son référent. En ne retenant ici que les deux classes qui intéressent Krauss, on distinguera d'abord le signe *iconique*, qui entretient avec l'objet auquel il renvoie un rapport de ressemblance (analogique), et dont l'exemple paradigmatique pourrait être la représentation figurative en peinture. Dans le cas où la relation du signe à son objet est plutôt fondée sur une connexion physique, de sorte que le signe renvoie à l'objet comme l'effet à sa cause matérielle, Peirce parle plutôt de signe *indiciel* (ou *indexical*)¹¹⁴. Si la photographie peut bien évidemment être rangée dans la classe des icônes, dans la mesure où elle fournit typiquement une représentation ressemblante de son référent, elle n'y est toutefois pas réductible dans la mesure où, selon le logicien américain,

Cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elles appartiennent à la seconde classe des signes : les signes par connexion physique (les indices)¹¹⁵.

On notera que, dans ce passage comme ailleurs, Peirce prend soin d'indiquer que le rattachement de la photographie à la classe des indices est affaire de « circonstances », de « point de vue », puisque le fonctionnement sémiotique d'une image est toujours *aussi* conditionné par des facteurs

¹¹⁴ Au terme d'*index* employé par Peirce et repris par Krauss, comme par son traducteur français, je substituerai dans les pages qui suivent celui d'*indice*, sauf dans les citations où c'est le premier terme qui apparaît. Suivant une distinction proposée par Jean-Marie Schaeffer, qui l'emprunte lui-même à Henri Vanlier, le terme d'*index* suggère « la mise en œuvre d'une intentionnalité déictique : l'*index* montre quelque chose pour transmettre un message », alors que celui d'*indice*, dont la langue anglaise ne dispose pas, peut être réservé à un régime sémiotique référentiel et non conventionnel, le signe indiciel étant celui qui émet, selon la formule de Barthes, un « message sans code », c'est-à-dire qui renvoie à son référent en-deçà de toute codification symbolique et même de tout vouloir-dire. Or, comme chacun peut le constater à la lecture des « Notes on the Index », c'est précisément à ce dernier type de signe que Krauss identifie fondamentalement l'empreinte photographique, sans nier, évidemment, que celle-ci puisse aussi toujours fonctionner comme *index*. Sur cette distinction, voir SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, *op. cit.*, p. 47-52.

¹¹⁵ Cité par Krauss dans « Notes sur l'*index* », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *op. cit.*, p. 83.

contextuels. Dans une perspective strictement peircienne, il semble donc délicat de parler de l'indicialité comme d'une propriété d'essence de l'image photographique, ce que n'hésitera pas à faire Krauss dans ses « Notes on the index »¹¹⁶. À ses yeux, la relation indicielle de la photographie à son référent est en quelque sorte contrainte par le fonctionnement du médium lui-même, dont la spécificité réside dans sa capacité à retenir sur la surface sensible d'un film la lumière émise par un objet, de façon à en former non pas tant l'image que l'*empreinte* matérielle.

Toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle. Ce qui la distingue de la véritable icône, c'est le caractère *absolu* de cette genèse physique, une genèse qui semble court-circuiter ou refuser les processus de schématisation ou de médiation symbolique qui opèrent dans les représentations graphiques de la plupart des peintures¹¹⁷.

Cette réduction de la photographie à sa condition d'empreinte conduit très logiquement Krauss à trouver la forme quintessentielle du médium dans les photogrammes de Man Ray, œuvre expérimentale produite par exposition d'un objet en contact direct avec le papier sensible, à la surface duquel ne subsistent, une fois l'« image » développée, que les « traces fantomatiques d'objets disparus ». Sorte d'archi-photographie, le photogramme, ou *rayographe* comme l'appelait Man Ray, ne ferait que « pousser à la limite ou rendre explicite ce qui est vrai de toute photographie »¹¹⁸, à savoir qu'il y a, encore une fois, entre toute photographie et son référent un lien de causalité matérielle, sur lequel se fonde le renvoi indiciel de l'une à l'autre¹¹⁹.

Plus encore qu'à Peirce, c'est à André Bazin que Krauss emprunte cette analyse des déterminations onto-technologiques de la photographie. Dans son « Ontologie de l'image

¹¹⁶ Pour une critique précise de l'usage parfois cavalier que fait Krauss des concepts peirciens, on peut consulter la *Sémiotique de la photographie* de Basso Fossali et Dondero, qui s'attaquent plus largement au « paradigme indiciaire » dans les théories de la photographie : BASSO FOSSALI, Pierluigi, et DONDERO, Maria Giulia, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM, 2011, p. 240-269 et 274-275.

¹¹⁷ KRAUSS, R., « Notes sur l'index », art. cit., p. 69-71.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁹ Il faut signaler que l'identification du photogramme à une image photographique a été contestée, notamment par André Gunthert pour qui les rayographes de Man Ray ne sont pas de la photographie, « mais plutôt le résultat d'un usage créatif du volet chimique du dispositif. Des rayons lumineux non ordonnés par un dispositif optique ne peuvent produire une image par projection, base sur laquelle est fondée toute la technologie photographique » (GUNTHERT, André, « Une illusion essentielle. La photographie saisie par la théorie ». *Études photographiques* (en ligne), n° 34, printemps 2016, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3592>, p. 6).

photographique », le fameux petit texte publié en ouverture de *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Bazin, en effet, assimilait lui aussi la photographie à une technique automatique de « moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière », cette description semi-métaphorique du médium étant chez lui mise au service d'une explication du « pouvoir irrationnel de la photographie qui emporte notre croyance »¹²⁰. Chez Bazin comme chez Krauss, cette insistance sur la continuité physique de l'image à son « modèle » est surtout une façon de creuser, jusqu'à le maximiser, l'écart « ontologique » entre la photographie et la peinture, pour mieux souligner l'inadéquation du langage de la représentation classique à l'analyse de l'image photographique. L'originalité des « Notes on the Index » est justement d'avoir trouvé dans la sémiotique peircienne un langage de substitution, capable de rendre compte de façon rigoureuse de l'irréductible différence de la photographie aux arts figuratifs traditionnels, et du même coup mieux adapté pour décrire les opérations caractéristiques d'un art, celui des *seventies*, travaillé de part en part par le modèle de l'indicialité photographique.

Cette situation nouvelle, Krauss l'observe dans les travaux de la jeune génération d'artistes auxquels fut consacrée au MoMA en 1976 l'exposition *Rooms*, qui donne son prétexte aux « Notes on the Index ». Le travail qu'y présente Lucio Pozzi, parmi d'autres, lui paraît alors emblématique du passage du régime de l'iconicité à celui de l'indicialité. L'« œuvre » en question consistait en une série de panneaux bichromes fixés aux murs et dispersés en divers endroits du bâtiment où se tenait l'exposition, Pozzi ayant soigneusement choisi des emplacements où l'espace du mur se trouvait déjà divisé par une claire démarcation entre deux zones de couleurs, sur laquelle s'alignait rigoureusement la composition de chacun des panneaux, de sorte que « la ligne de séparation entre les couleurs (du panneau) réitérait la discontinuité du site originel »¹²¹. Commentant cette installation, Krauss relevait que

Les opérations qu'on trouve dans le travail de Pozzi participent de l'index ; elles semblent œuvrer systématiquement à la transmutation de chacun des termes de la convention picturale. La division interne (le dessin) change de nature : d'un codage de la réalité à son empreinte. Les bords du travail perdent leur fonction de clôture (qui était d'établir une limite pour étayer la signification interne du travail) et se voient attribuer un rôle de sélection (recueillir un échantillon visuellement intelligible

¹²⁰ BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 12 et 14.

¹²¹ KRAUSS, R., « Notes sur l'index », art. cit., p. 82.

du continuum sous-jacent). La platitude du support est privée de ses diverses fonctions formelles (contrainte contre laquelle l'illusion était établie et testée ; source de la cohérence conventionnelle) ; elle est maintenant utilisée comme le lieu de l'évidence [...] ¹²².

Le cas de Pozzi ne sert ici qu'à illustrer une analyse qui vaut pour l'art de l'installation en général, lequel excède effectivement la clôture du tableau dès lors qu'il s'agit de tirer la signification de l'« œuvre » non plus de sa composition interne, mais des rapports de contiguïté qu'elle entretient avec son contexte d'exposition, dont elle constitue une sorte de trace ou d'empreinte, d'où l'analogie proposée par Krauss avec le fonctionnement indiciel de la photographie. Le risque auquel s'expose l'installation en renonçant ainsi au langage de la convention picturale ou sculpturale pour épouser la condition de l'index est celui d'une déplétion du sens, c'est-à-dire d'une réduction de la signification des œuvres produites à l'affirmation quasi-tautologique de leur inscription contextuelle, d'une manière qui évoque encore une fois le rapport direct ou transparent du signe photographique à son référent. C'est pourquoi, selon Krauss, la « logique qui implique la réduction du signe conventionnel à une trace [...] engendre à son tour le besoin d'un discours supplémentaire » ¹²³ pouvant prendre la forme d'un texte d'accompagnement ou d'un dispositif narratif plus indirect intégré à même l'installation, et dont la fonction serait, dans tous les cas, comparable à celle de la légende d'une photographie.

Ce que les analyses conduites dans les « Notes on the index » prétendent ainsi démontrer est, encore une fois, la fin de la logique de la spécificité du médium et de l'autoréférentialité disciplinaire au sein de l'art contemporain au profit d'une logique créative nouvelle, en rupture avec les dogmes du modernisme et plus largement avec les conventions esthétiques traditionnelles. En proposant de penser cette nouvelle logique sous le nom du *photographique*, il s'agissait pour Krauss de montrer que, bien au-delà des usages de la photographie elle-même, qui prolifèrent effectivement dans l'art des années 1970, l'ascendant de la photo se fait sentir plus profondément encore dans la constitution d'un régime artistique indiciel, particulièrement prégnant du côté de l'installation. Le paradoxe est que, comme on l'a vu, l'opération théorique par laquelle Krauss passe de la photographie au *photographique* se fonde sur une essentialisation du médium à partir du repérage de ce qui en constituerait la spécificité ontologique irréductible, de sorte qu'on peut

¹²² *Ibid.*, p. 87.

¹²³ *Ibid.*, p. 79.

dire que si « la logique de la spécificité du médium est abolie comme horizon théorique », elle « continue manifestement à travailler le langage critique qui prétend la liquider ». C'est là l'interprétation proposée par Johanne Lamoureux qui, dans un article remarquable consacré aux travaux de Krauss, notait que

le photographique n'est pas le nom de la fin du modernisme, il en est une opération : la qualité détournée vers la condition, ainsi que son statut grammatical d'adjectif substantivé le donne clairement à entendre. Il est, comme l'écrit Krauss, l'autre de l'art, du moins de l'art tel que défini par le carcan autonomiste de l'art moderniste¹²⁴.

S'il convient donc de relativiser la rupture épistémique opérée dans les « Notes on the Index » avec la thèse greenbergienne de la spécificité du médium, c'est néanmoins à partir de cette théorisation du *photographique*, que Krauss pourra, dans des articles ultérieurs, engager une relecture critique de l'historiographie moderniste de la *photographie*. Malgré les déplacements théoriques dont témoignent certains de ces textes, par exemple ceux consacrés au surréalisme¹²⁵, s'y trouve toujours réaffirmée la thèse d'une hétérogénéité fondamentale des fonctions sémiologiques de la photographie au « langage de l'art », d'où une suspicion, qu'on serait tenté de dire *a priori*, à l'égard des tentatives d'appropriation esthétique du médium, notamment par l'institution muséale.

2.3. La muséification de la photographie contestée

Sans qu'aucun ne soit allé aussi loin que Krauss dans l'analyse du dispositif photographique lui-même, la plupart des auteurs qu'on peut rattacher au courant du postmodernisme critique ont soutenu la thèse d'une résistance intrinsèque de la photographie, en raison de ses propriétés techniques aussi bien que de ses usages, à la conception autonomiste de l'art promu par le modernisme. La célébration par le MoMA de la photographie comme art moderniste de plein droit

¹²⁴ LAMOUREUX, Johanne, « La critique postmoderne et le photographique », *Études photographiques* (En ligne), n° 1, novembre 1996, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/103>, p. 2.

¹²⁵ Pour une analyse des déplacements ici évoqués, je renvoie, encore une fois, à l'article déjà cité de Lamoureux qui observe dans certains textes ultérieurs de Krauss un estompement relatif de la thèse de l'indicialité photographique au profit d'une plus grande attention portée aux techniques de manipulation de l'image.

ne pouvait dès lors apparaître, aux yeux de ces auteurs, que comme le fruit d'un malentendu, voire d'une interprétation fallacieuse de l'histoire du médium. Douglas Crimp, dans le texte déjà cité qui ouvre l'ouvrage collectif *Contest of Meaning*, ira jusqu'à voir dans cette célébration la manifestation d'un dysfonctionnement ou d'une perversion du modernisme, « symptôme morbide » de la « mort » prochaine du paradigme.

La pénétration massive de la photographie dans l'espace du musée, sa réévaluation dans les termes de l'épistémologie moderniste, son statut nouveau d'art d'autonome – tout cela constitue à mes yeux les symptômes de la fin du modernisme. Car la photographie n'est pas autonome et n'est pas, au sens moderniste du terme, un art. Lorsque le modernisme était encore un paradigme de la pratique artistique pleinement opératoire, la photographie était nécessairement perçue comme trop contingente - trop contrainte par la réalité extérieure à l'image, trop dépendante des structures discursives dans lesquelles elle se trouvait inscrite – pour pouvoir produire une forme auto-réflexive et entièrement conventionnelle comme l'exige l'art moderniste¹²⁶.

Certes, admet Crimp, certains photographes d'exception ont cherché, bien avant le règne de Szarkowski au MoMA, à légitimer le statut artistique de leur pratique en épousant le credo moderniste, comme ce fut par exemple le cas de Paul Strand qui, dans son manifeste de 1917, fondait la supériorité esthétique de la « *straightness* » sur le respect dû aux limites et potentialités inhérentes au médium photographique¹²⁷. Cet appel à la spécificité du médium, pour peu qu'on ne le réduise pas à sa fonction strictement rhétorique, peut sans doute légitimer l'intégration d'une œuvre comme celle de Strand à l'espace du musée et à une histoire moderniste de la photographie d'art. Beaucoup plus douteuse toutefois est la tentative menée par Szarkowski d'intégrer à cette histoire les usages fonctionnels de la photographie, tentative qui le conduit à étendre les catégories de l'appréciation artistique à des images originellement produites à des fins d'information, de documentation ou d'illustration, par des photographes auxquels le conservateur américain prête à

¹²⁶ CRIMP, Douglas, « The Museum's Old / The Library's New Subject », dans *Contest of Meaning*, op. cit., p. 8 (je traduis).

¹²⁷ Il est à noter que Crimp ne fait pas lui-même allusion à Strand, dont le cas me paraît néanmoins parfaitement illustrer son propos. Dans le texte auquel je me réfère, sobrement intitulé « Photography » et paru dans la dernière livraison de *Camera Work*, Strand écrivait : « *The photographer's problem therefore, is to see clearly the limitations and at the same time the potential qualities of his medium, for it is precisely here that honesty no less than instant vision, is the prerequisite of a living expression. This means a real respect for the thing in front of him [...]. The fullest realization of this is accomplished without tricks of process or manipulation, through the use of straight photographic method* » (STRAND, Paul, « Photography » [1917], dans *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, Cologne, Taschen, 1997, p. 780).

rebours une conscience esthétique qu'aucune déclaration d'intention ne permet pourtant d'avérer¹²⁸. La conséquence en est que, comme le déplore Crimp, « le champ naguère pluriel de la photographie sera désormais soumis au discours unique et tout-englobant de l'esthétique »¹²⁹.

La tendance ici dénoncée à l'effacement de la valeur d'usage de la photographie, sous l'effet de son appropriation esthétique par le musée, trouve sans doute sa plus claire manifestation dans la tentative déployée par Szarkowski, et que j'ai évoquée plus haut, de substituer aux lectures « sociales » de la photographie documentaire une interprétation formaliste, appuyée sur l'exemple éminent de l'œuvre d'Evans. Le successeur de Szarkowski au MoMA, Peter Galassi, poussa toutefois peut-être plus loin encore l'effort pour démontrer la légitimité de l'appropriation de la photographie, et en particulier de la photographie ancienne, par le discours esthétique et les institutions du monde de l'art. Je pense ici en particulier à une exposition organisée par Galassi en 1981 et intitulée *Before Photography*, dont la visée explicite était de réfuter l'idée commune selon laquelle la photographie serait « l'enfant de traditions techniques plutôt qu'esthétiques »¹³⁰, et qu'elle aurait donc accédé à l'art depuis une position d'extériorité originelle. Contre ce préjugé, Galassi entendait « montrer que la photographie n'était pas un bâtard abandonné par la science sur le perron de l'art, mais un enfant légitime de la tradition picturale occidentale »¹³¹. Sans entrer dans les détails de sa démonstration, indiquons que cette thèse était étayée par une étude minutieuse de la peinture de paysage de la fin du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e siècle, dans laquelle Galassi prétendait repérer l'émergence d'une « syntaxe picturale » nouvelle tendant à troubler la perspective classique par des effets de recouvrement, d'aplatissement et de fragmentation de l'espace, et vouée à la mise en valeur d'objets quelconques, de détails visuels et de formes contingentes, autant de traits par lesquels la peinture aurait anticipé, voire « inventé », le langage formel de la photographie. Sur les murs du MoMA où se tenait l'exposition, comme

¹²⁸ Crimp explique que l'extension considérable du domaine de la photographie d'art sous le règne de Szarkowski représente une rupture avec l'approche de ses prédécesseurs au MoMA, pour lesquels la photographie n'était pas d'emblée considérée comme un médium artistique ; elle ne le devenait qu'entre les mains de grands artistes possédant une « vision » personnelle de la « vie », conformément à la doctrine très influente d'Alfred Stieglitz. Selon Crimp, donc, « *it has taken Szarkowski and his followers to bestow retrospectively upon photography itself what Stieglitz had thought was achieved by only a very few photographs* » (CRIMP, Douglas, « The Museum's Old / The Library's New Subject », dans *Contest of Meaning*, op. cit., p. 8).

¹²⁹ *Ibid.*, p. 7 (je traduis).

¹³⁰ GALASSI, Peter, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1981, p. 12.

¹³¹ *Ibid.*

dans les pages du livre qui en fut tiré, le rapprochement très suggestif de deux séries d'images, peintures et ébauches de paysage d'un côté, photographies en extérieurs du XIX^e siècle de l'autre, était censé faire la « preuve » de cette filiation esthétique, les tableaux sélectionnés de Friedrich Wasmann ou de John Constable, pour ne citer qu'eux, apparaissant comme précurseurs de la perspective ultérieurement mise en œuvre par les photographes dans les premières décennies suivant l'invention du médium.

Si je rappelle cette exposition, c'est qu'elle fut prise pour cible par Krauss qui, dans un article souvent cité depuis et intitulé « Photography's Discursive Spaces », s'employa à déconstruire la thèse de Galassi, présentée comme emblématique des confusions épistémiques auxquelles conduirait la tentative d'appliquer à l'histoire de la photographie les catégories du discours esthétique. Dans le même esprit que Crimp et d'autres auteurs critiques de l'historiographie moderniste, Krauss prétendait plus précisément démontrer dans cet article que la réévaluation de la photographie ancienne par l'institution muséale s'appuie sur un usage anachronique des concepts propres à l'histoire de l'art, dont l'effet serait l'oblitération, plus ou moins volontaire, de « l'ensemble des pratiques, des institutions, et des relations dont relevait au départ la photographie du XIX^e siècle »¹³². Exemple de cette tendance serait la façon dont Galassi, pour mieux établir la généalogie picturale de la photographie, est amené à projeter les codes et les enjeux esthétiques propres à la peinture de paysage sur des photographies relevant de la pratique topographique, donc d'un « genre » à visée essentiellement scientifique. Le cas de Timothy O'Sullivan (1840-1882), dont l'exposition de 1981 présentait quelques célèbres photographies représentant des formations rocheuses caractéristiques de l'ouest américain, retient particulièrement l'attention de Krauss, qui rappelle que ces photographies furent prises dans le cadre d'une grande enquête géologique lancée à la fin des années 1860 par le gouvernement fédéral et qu'elles ne furent à l'époque diffusées publiquement que sous la forme de « vues stéréoscopiques ». Or, soutient Krauss, le terme même de « vue », employé de préférence à celui de « paysage » par les photographes de l'époque, implique déjà par lui-même une conception très spécifique du type d'images produites par O'Sullivan. Celles-ci, comme toute « vue » d'un site naturel, étaient destinées non pas aux pages d'un livre ou d'une revue, encore moins aux murs

¹³² KRAUSS, Rosalind, « Les espaces discursifs de la photographie », *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, op. cit., p. 74.

d'une galerie d'art, mais plutôt aux tiroirs d'un de ces grands classeurs de documents topographiques, comme en possédaient plusieurs institutions publiques au XIX^e siècle, et dans lesquels « était archivé et catalogué tout un système géographique »¹³³. De plus, le terme de « vue » renvoyait à une catégorie d'images « sans auteur », c'est-à-dire qui étaient typiquement identifiées et classées selon le type d'objet photographié plutôt que rapportées au nom propre d'un photographe. Par rapport au mode d'attribution de la paternité d'un tableau, ou plus généralement d'une œuvre d'art, la « vue » impliquerait donc un « transfert de la notion d'auteur de la subjectivité de l'artiste aux manifestations objectives de la Nature »¹³⁴.

Ce sont là, très sommairement résumées, quelques-unes des analyses par lesquelles Krauss prétendait démontrer que les « vues » d'O'Sullivan et d'autres s'inscrivent dans un « espace discursif » hétérogène à celui du genre artistique du « paysage ». Mais dès lors qu'on regarde et pense la photographie topographique du XIX^e siècle sous la catégorie descriptive du « paysage », comme Galassi s'en serait rendu coupable, on ne peut empêcher que, de façon tout aussi anachronique, d'autres concepts propres au discours esthétique soient projetés sur cette archive visuelle. Ainsi du concept d'*artiste* appliqué à des photographes aux prétentions esthétiques très incertaines, ou de celui d'*œuvre* employé à propos de productions qui, faute d'une cohérence interne minimale, ne répondent pas aux critères d'emploi ordinaires de cette notion.

Cette tendance de l'historiographie moderniste à inventer des artistes à rebours est encore illustrée par le cas d'Eugène Atget, auquel Krauss consacre les dernières pages de son essai. Absent de l'exposition organisée par Galassi, Atget n'en jouissait pas moins, au début de la décennie 1980, d'une exceptionnelle actualité curatoriale et éditoriale, notamment avec la publication par le MoMA du monumental *The Work of Atget*, fruit d'une collaboration de longue haleine entre Szarkowski et l'historienne Maria Morris Hambourg sur les milliers de clichés qui composent le fond d'archives du photographe français¹³⁵. Ayant établi la première datation rigoureuse des prises

¹³³ *Ibid.*, p. 62.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Le MoMA avait acquis en 1968 le fond d'archives Abbott-Levy, suite à quoi plusieurs grandes expositions seront consacrées à Atget. Cette entreprise de valorisation exceptionnelle culmine avec l'édition de *The Work of Atget*, publié en quatre volumes entre 1981 et 1985. Il faut toutefois noter que chacun de ces volumes ne retient qu'une centaine de photographies sur les milliers que contient l'archive. Sur l'histoire de la réception américaine d'Atget, voir LUGON, Olivier, « L'histoire de la photographie selon Eugène Atget », dans *Les silences d'Atget*, Paris, Éditions Textuel, 2016, p. 285-302.

de vue d'Atget, les auteurs de cette publication prétendaient découvrir dans la succession des différentes périodes de l'« œuvre » une évolution stylistique tendue vers l'approfondissement d'une vision toujours plus personnelle et originale. Loin d'être, comme on l'a longtemps cru, un simple artisan de la photographie voué au commerce de documents à valeur purement descriptive, Atget serait donc bien un artiste, au plein sens du terme. Cette « découverte » était bien entendu une façon pour Szarkowski de légitimer la place d'exception accordée par le musée à Atget, à titre de père de l'« esthétique documentaire », dans le panthéon des héros de la modernité photographique¹³⁶.

Pour les critiques de la doctrine moderniste de la photographie, cette consécration d'Atget par le MoMA en vint toutefois à emblématiser le type d'abus interprétatifs auxquels conduirait la tentative de reconstruire l'histoire du médium dans le cadre des concepts élaborés par l'histoire de l'art. Premier moment de cette réaction critique, l'article de Krauss cité plus haut rappelle, contre la tentation de faire d'Atget l'« auteur » d'une « œuvre », que non seulement celui-ci ne s'est jamais lui-même revendiqué d'une quelconque démarche artistique, mais surtout que son gigantesque corpus, notoirement éclectique, contient des images extrêmement inégales, dont beaucoup ne dépassent pas « le niveau de simples documents »¹³⁷, comme l'admet Szarkowski lui-même. L'inadéquation du concept d'œuvre à l'archive léguée par Atget se trouverait paradoxalement confirmée par le déchiffrement de son système de numérotation. C'est Maria Morris Hamburg qui a découvert que le classement des négatifs du photographe correspondait à la « systématisation d'un catalogue de sujets topographiques divisés en cinq grandes séries et de nombreuses sous-sections »¹³⁸ sur le modèle du catalogue des bibliothèques qu'Atget avait pour clientes. Cette découverte, loin de soutenir la lecture esthétisante proposée par Szarkowski, obligerait au contraire à constater froidement « que le travail d'Atget est le *produit* d'un catalogue que le photographe n'a pas inventé et pour lequel le concept d'auteur est sans objet »¹³⁹.

¹³⁶ Il est même arrivé à Szarkowski d'accorder à Atget plutôt qu'à Evans lui-même la prééminence dans le panthéon moderniste de l'art documentaire. Comme l'explique Olivier Lugon, « si le maître à penser de cet art documentaire est sans conteste Walker Evans, il s'incarne encore mieux, selon Szarkowski, dans des travaux plus proches de la photographie vernaculaire et d'un usage innocent du médium » telle que l'œuvre d'Atget en donne l'exemple (*ibid.*, p. 297).

¹³⁷ Cité par KRAUSS, R., « Les espaces discursifs de la photographie », *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, *op. cit.*, p. 69.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 73.

L'argument développé par Krauss sera repris et approfondi quelques années plus tard par Abigail Salomon-Godeau qui, dans un article de 1986 intitulé « De la chair à Canon : faire d'Atget un auteur », s'appliquera à son tour à critiquer l'appropriation du photographe français par « la théorie photographique du modernisme tardif »¹⁴⁰. Reprenant à son compte la conclusion de Krauss, à savoir que l'activité photographique d'Atget aurait été déterminée, dans sa forme et dans son étendue, par un système de classification thématique préexistant, Salomon-Godeau en tire la conclusion « qu'une étude historique de la production d'Atget – et de toute production photographique – doit se fonder sur le *sujet* de la photographie, et qu'il n'y a aucune alternative possible »¹⁴¹. Or, c'est précisément là ce que ne saurait admettre Szarkowski pour qui, en bon disciple de Greenberg, « la valeur artistique de la photographie réside essentiellement dans sa nature auto-réflexive », de sorte qu'il serait inévitablement conduit « à minimiser l'importance du sujet traité (souvent désigné comme “nominal”) et à louer plutôt les facultés normatives de la retranscription photographique »¹⁴². Et Szarkowski ne parvient à dissimuler l'inadéquation de son cadre théorique au travail d'Atget qu'en recourant de façon stratégique au « vocabulaire mystifié » de l'inspiration et de la grâce, « les origines mystérieuses » de l'art d'Atget étant décrétées insondables précisément là où la recherche d'explication risquerait de faire apparaître les insuffisances de l'interprétation moderniste.

Au-delà du cas spécifique d'Atget, ce sont les notions mêmes d'« auteur » et de « canon esthétique » appliqués à la photographie qui posent problèmes :

Au contraire de la tradition des beaux-arts, qui construit son canon en distinguant les « grands » artistes des moins grands, en photographie la notion de talent n'a historiquement presque rien à voir avec celle de conscience artistique, ou avec le fait qu'un photographe se soit consciemment identifié en tant qu'artiste. À l'inverse de la peinture par exemple, la photographie sert presque toujours une fonction ; elle est presque toujours l'instrument de quelque chose et n'est que rarement produite à des fins esthétiques. Par conséquent, cette activité qui consiste à extraire un art de la photographie à partir du champ proprement illimité de la production photographique ne peut être décrite autrement que comme le processus au cours duquel quelques grands arbitres culturels mettent de côté les images qui leur plaisent le plus, à un moment donné¹⁴³.

¹⁴⁰ SALOMON-GODEAU, Abigail, « De la chair à canon : l'invention de l'auteur Eugène Atget », dans *Les silences d'Atget*, op. cit., p. 248.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 270.

¹⁴² *Ibid.*, p. 265.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 260.

Parce que la photographie aurait historiquement assumé des fonctions instrumentales plutôt qu'esthétiques, et parce que, thèse typiquement benjaminienne, il y aurait incompatibilité de principe entre ces deux types de fonctions, Salomon-Godeau conclut qu'il y a nécessairement quelque arbitraire pour le musée à célébrer, à l'instar d'Atget, tel grand photographe pour sa contribution à l'évolution d'un art dont l'existence ne serait donc jamais que rétrospective. Et ce serait le rôle de la doctrine moderniste mise de l'avant par Szarkowski que de servir d'alibi théorique à cet arbitraire, dissimulant derrière l'objectivité de critères esthétiques apparemment rigoureux l'exercice d'un pouvoir de discrimination exorbitant octroyé par le musée, une institution « patriarcale » et avide de figures d'autorité selon la description sévère qu'en propose Salomon-Godeau. Pour celle-ci, l'extraordinaire promotion d'Atget dans les années 1980 aura ainsi surtout permis à Szarkowski de légitimer sa propre conception de l'art photographique, et d'adosser à cette légitimation ses préférences curatoriales, lesquelles pencheront sans surprise du côté de la photographie documentaire d'*auteur*, particulièrement de celle qui s'inscrirait plus ou moins directement, dans le sillage esthétique du modernisme atgetien¹⁴⁴.

Ce que Salomon-Godeau, comme Krauss avant elle, oppose à l'Atget « inventé » par le MoMA, comme à toutes les « constructions discursives » élaborées depuis un siècle à son propos, est « une compréhension authentiquement historique » des intentions du photographe et du contexte dans lequel elles ont trouvé à se réaliser. Sans contester l'utilité et la légitimité de rappeler, contre certains abus interprétatifs, l'exigence de véracité historique, on peut se demander si, dans le cadre de cette querelle autour du cas d'Atget, la critique postmoderniste n'a pas glissé vers une forme d'historicisme qui la met en contradiction avec elle-même. C'est ce qu'a relevé Olivier Lugon dans un texte où il se demande si Krauss et les autres peuvent refuser à Atget le statut d'auteur sans endosser une définition particulièrement restrictive de cette notion, qu'ils prétendent par ailleurs remettre en cause.

¹⁴⁴ Pour Szarkowski, l'influence esthétique d'Atget se ferait sentir non seulement chez Berenice Abbott et Walker Evans, mais aussi chez Edward Weston et même, plus étonnant, chez Ansel Adams, sans mentionner son impact « par générations interposées » sur de plus jeunes photographes comme Lee Friedlander. Sur l'importance du principe d'influence dans le discours de Szarkowski, voir LUGON, Olivier, « L'histoire de la photographie selon Eugène Atget », dans *Les silences d'Atget*, *op. cit.*, p. 298.

Cette propension à vouloir retrouver une vérité originelle du corpus, fixée dans les intentions du moment de sa production, et à la déclarer seule valide, ne conduit-elle pas à retomber dans une définition très statique de l'auteur et de la constitution du sens en photographie, et à refuser d'un côté le poids du contexte historique et culturel que l'on entend souligner de l'autre ?¹⁴⁵

On pourrait de même se demander si Krauss *et al.* n'ont pas exagérément durci l'opposition de l'*œuvre d'art* et de l'*archive*, comme celle de la fonction *instrumentale* et de la finalité *esthétique*, alors qu'une approche de la photographie qui tienne réellement compte de sa spécificité exigerait justement qu'on admette une certaine indétermination des frontières séparant ces catégories les unes des autres. Dans une perspective ranciérienne, comme je chercherai à l'établir dans cette thèse, on doit même considérer que cette indétermination, avec les incertitudes catégoriales qu'elle suscite, constitue l'une des principales ressources d'art de la photographie au sein de ce que le philosophe appelle le régime esthétique. Je ne prétendrai évidemment pas que l'œuvre de Rancière permette, un tant soit peu, de trancher les débats historiques dont on vient de faire état. Ce que je soutiendrai en revanche est que les travaux du philosophe peuvent aider à définir le cadre historico-philosophique qui rend possible le phénomène de l'artification ou, plus largement, de l'appropriation esthétique du document. Pour le dire trop rapidement, ce phénomène n'est que l'expression particulière d'une tendance constitutive du régime esthétique qui, s'étant construit sur le brouillage des frontières du champ artistique, vit, si l'on peut s'exprimer ainsi, de l'incessante conversion du non-art en art. Incrire dans cette dynamique de fond les entreprises d'artification rétrospective de photographes du passé, ce n'est évidemment pas leur conférer une légitimité *a priori*. Encore une fois, la question de la vérité historique importe, et les recherches menées par Rancière sur l'histoire de l'art « moderne » sont elles-mêmes animées par une volonté de contester certaines falsifications modernistes de cette histoire. Contrairement à Benjamin et à ses héritiers intellectuels américains, le philosophe français a toutefois toujours refusé de formuler cette contestation au nom d'une distinction entre valeur d'exposition et valeur culturelle de l'art. Je reviendrai plus loin sur les raisons et les implications de ce refus pour sa pensée de la photographie.

Avant d'aborder finalement l'esthétique de Rancière, je veux toutefois donner un ultime prolongement à ce deuxième chapitre en m'arrêtant à la façon dont, chez certains artistes-

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 301.

théoriciens des années 1970, la critique du paradigme moderniste s'est accompagnée d'une tentative de réactiver un genre frappé d'obsolescence par Szarkowski : le documentaire social. L'effort déployé dans ce sens par Allan Sekula et Martha Rosler mérite particulièrement qu'on s'y attarde, notamment parce que, débordant l'approche théorique de Krauss, ils ont tous deux formulé l'alternative à la doctrine moderniste de la photographie dans les termes d'une certaine « politique de la représentation », qu'ils ont d'ailleurs cherché à mettre en œuvre avec une efficacité que je me propose d'évaluer plus loin.

2.4. Le documentaire social réinventé

C'est dans les textes théoriques d'Allan Sekula que furent lancées les premières salves critiques contre l'emprise exercée par la doctrine moderniste sur le champ de la photographie¹⁴⁶. Avant même la publication des « Notes on the Index » de Rosalind Krauss, Sekula avait en effet fait paraître dès le milieu des années 1970 une série de textes dans lesquels il entreprenait, sous l'égide de Walter Benjamin¹⁴⁷, une contre-histoire matérialiste de la photographie ouvertement informée par les enjeux sociaux et politiques du présent. À la différence de ceux des auteurs cités jusqu'ici, les textes de Sekula sont ceux d'un praticien de la photographie qui, formé aux arts visuels à l'université de San Diego et fortement imprégné des apports de l'art conceptuel, a trouvé dans ce médium éminemment descriptif le plus sûr moyen de produire des œuvres capables de renvoyer explicitement à la société, à ses institutions et aux types de normes et de relations qu'elles

¹⁴⁶ Ces textes, de même que l'œuvre artistique de Sekula, ont longtemps été méconnus en France. Il a fallu attendre 2013 pour voir paraître la première traduction française de ses écrits sur la photographie, dans une édition établie par Marie Muracciole : SEKULA, Allan, *Écrits sur la photographie 1974-1986*, trad. Marie Muracciole et Olivier Lugon, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013. Dans les pages qui suivent, toutes les citations de Sekula en traduction française sont tirées de cet ouvrage. Il faut aussi signaler que Philippe Bazin a aussi beaucoup contribué, à travers ses écrits, à faire connaître le travail de Sekula et de son groupe : voir notamment BAZIN, Philippe, « Le groupe de San Diego », *Pour une photographie documentaire critique*, Paris, Creaphis éditions, 2017, p. 109-136, et « Allan Sekula : prendre son envol », *ibid.*, p. 165-181.

¹⁴⁷ Notons tout de même que, dans la réflexion de Sekula, la référence assurément dominante à l'œuvre de Walter Benjamin se trouve mêlée à bien d'autres influences théoriques, qui vont du marxisme et de la sémiologie structuraliste à l'œuvre de Foucault et même, notons-le, aux écrits de Rancière, que Sekula cite rarement, mais dont il a signalé l'importance pour lui dans un entretien avec Benjamin Buchloch : voir « Conversation between Allan Sekula and Benjamin Buchloch », dans *Performance under Working Conditions*, catalogue de la Generali Foundation, Vienne, 2003, p. 36.

produisent. Comme il l'expliquera lui-même dans un texte rétrospectif, cette faculté de la photographie de faire référence au monde social lui paraissait alors assurer une sortie hors du fétichisme moderniste de l'œuvre d'art close sur elle-même.

À cette époque la photographie me semblait porteuse d'une alternative au discours ouvertement spécialisé, ésotérique, et autoréférentiel de la fin du modernisme qui n'avait, pour n'en donner qu'un exemple grossier, rien à dire sur la guerre du Vietnam¹⁴⁸.

S'intéressant de près à la tradition de la photographie documentaire, Sekula ne tarde toutefois pas à découvrir que celle-ci, notamment depuis la création du département de la photographie au MoMA, est devenue un objet de prédilection du modernisme américain, lequel, imposant une relecture formaliste et apolitique du documentaire, tend comme on l'a vu à en neutraliser la portée sociale. Sekula s'emploiera donc, dès ses premiers écrits sur la photographie, à dégager l'histoire du médium de son interprétation moderniste, et cherchera parallèlement, dans sa pratique aussi bien que dans ses textes théoriques, à penser les conditions d'un renouvellement du documentaire social, de manière à en rendre les images politiquement plus efficaces en même que plus résistantes à leur appropriation par le monde de l'art.

Parmi les textes qui composent le recueil *Photography against the Grain*, il en est un dont le titre renvoie très explicitement à ce double objectif : « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire » fut publié pour la première fois en 1976 et constitue assurément le texte le plus ouvertement programmatique qu'ait signé Sekula, qui y appelle au développement d'« un art figuratif critique »¹⁴⁹ sur le modèle de ses propres travaux et de ceux d'autres artistes dont il se sent proche. La description de quelques-unes de leurs œuvres occupe la dernière partie du texte, que précède une critique sans concession du modernisme, dont Sekula pointe d'emblée la congruence avec l'ordre social inégalitaire instauré par le capitalisme. Il faudrait par exemple selon lui considérer que l'« attribution au photographe, indépendamment du contexte dans lequel son travail s'inscrit, d'un statut autonome d'auteur potentiellement génial »¹⁵⁰ reconduit le mythe élitiste, né

¹⁴⁸ SEKULA, Allan, « La photographie à contre-courant, une introduction » [1984], *Écrits sur la photographie 1974-1986*, op. cit., p. 51.

¹⁴⁹ SEKULA, Allan, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation » [1976-1978], *Écrits sur la photographie 1974-1986*, op. cit., p. 146.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 144.

avec l'avènement de la société capitaliste, de l'artiste comme « détenteur d'une subjectivité privilégiée » et « crédité d'une unité exceptionnelle entre son moi et son travail »¹⁵¹, autant d'attributs refusés à la masse des spectateurs anonymes de l'art.

Sur ce point, l'invention ci-haut évoquée de l'auteur d'Atget par Szarkowski aurait aisément pu servir d'exemple au propos de Sekula, mais celui-ci se réfère plutôt à la nouvelle génération de photographes mise de l'avant par le MoMA à la fin des années 1960 et chez lesquels la pratique documentaire se mêle à une démarche introspective et à la recherche exacerbée d'effets de signature. Célébrés par l'exposition *New Documents* de 1967, des photographes comme Diane Arbus, Garry Winogrand ou Lee Friedlander s'étaient vu attribuer par Szarkowski le mérite d'avoir renoncé à l'ambition sociale réformatrice des photographes documentaires des années 1930 au profit d'une approche plus « personnelle », c'est-à-dire politiquement désengagée, mais empreinte de sympathie et de fascination pour le « monde humain »¹⁵². Sekula attire l'attention de son lecteur sur la façon dont les photographies de cette nouvelle école documentaire se trouvent exposées sur les murs du MoMA en une série d'images isolées et sommairement légendées, chacune d'entre elles étant censée être porteuse d'une signification inhérente, quoique souvent indéterminée, la lecture de la photographie oscillant sans cesse entre l'autonomie du fait visuel objectif et la transcendance d'une visée subjective. Ce mode d'exposition, dans lequel Sekula voit le « signe d'une aspiration de la photographie à l'esthétique et au marché de la peinture et de la sculpture modernistes »¹⁵³, contribue à masquer la façon dont le « sens » d'une photographie, loin d'émerger de l'image elle-même, est en réalité toujours l'effet du cadre discursif à l'intérieur duquel elle se donne à voir. En détournant l'attention du spectateur de ce cadre pour l'inviter à retrouver dans la photographie elle-même l'expression personnelle d'un auteur auréolé de tous les attributs mythologiques de l'Artiste, Szarkowski et d'autres auraient contribué à une *réauratisation* de

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Dans son texte d'introduction à l'exposition *New Documents* de 1967, Szarkowski écrivait : « *Most of those who were called documentary photographers a generation ago [...] made their pictures in the service of a social cause to show what was wrong with the world [...]. A new generation of photographers has directed the documentary approach toward more personal ends. Their aim has not been to reform life, but to know it. Their work betrays a sympathy – almost an affection – for the imperfections and frailties of society* » (cité par ROSLER, Martha, « In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography) » [1981], dans *The Contest of Meaning, op. cit.*, p. 321).

¹⁵³ SEKULA, Allan, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation », art. cit., p. 152.

l'image photographique, et en particulier de sa forme documentaire, que Benjamin considérait pourtant, rappelons-le, comme l'instrument privilégié d'un dégrisement du regard.

À la recherche d'une alternative à ce courant de la photographie d'auteur alors en vogue, Sekula ne se résout pas à lui opposer le projet du documentaire social classique, dans la tradition de Jacob Riis, de Lewis Hine ou encore de la *Photo League*. Si la pratique du documentaire était chez eux exempte des tares de l'auteurisme qui viennent d'être évoquées, leurs travaux s'inscrivent néanmoins dans un genre que Sekula considère comme idéologiquement compromis, notamment parce qu'il se serait construit sur le « folklore de la vérité photographique », c'est-à-dire sur la croyance dans le « caractère univoque et probatoire »¹⁵⁴ de la photographie, que l'on aurait donc à tort considérée comme capable de délivrer par elle-même un message social, voire de mobiliser les foules. Contre cette foi naïve dans l'efficacité politique de l'image unique, Sekula rappelle, encore une fois, que le « sens » prêté à une photographie ne lui est jamais immanent, mais dépend plutôt d'une interprétation surajoutée, laquelle peut considérablement varier en fonction du cadre général d'exposition de l'image et du discours qui l'identifie. Faute d'avoir suffisamment tenu compte de cela, le documentaire social classique se serait trop facilement laissé approprier par la sensibilité libérale dominante des années 1930, pour laquelle les images de photographes politiquement engagés devenaient de simples fenêtres ouvertes sur des mondes sociaux méconnus et inquiétants, des témoignages innocents de la « misère humaine » propres à éveiller la compassion ou l'effroi d'un public bourgeois avide d'exotisme. De sorte que, suivant Sekula, il faudrait admettre que « le genre (du documentaire social) a beaucoup plus contribué à produire du spectacle, une excitation rétinienne, du voyeurisme, de la terreur, l'envie et la nostalgie, qu'une approche critique du monde social »¹⁵⁵.

Cette critique du genre documentaire issu des années 1930 allait mener Sekula à repenser la « politique de la représentation » à laquelle devrait selon lui s'adosser une pratique de la photographie capable de porter une contestation efficace des rapports de domination qui structurent la vie sociale américaine. La dernière partie de l'essai de 1976, appuyée sur l'exemple des travaux de quelques artistes contemporains, dont ceux de Sekula lui-même, s'emploie donc à définir les

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 149.

conditions de ce que l'on pourrait appeler un *documentaire radical*¹⁵⁶, dont la formule programmatique, proposée dans la toute dernière section du texte, est empruntée à une célèbre citation de Benjamin : « il n'y a pas de document d'histoire qui ne soit aussi un document de barbarie »¹⁵⁷. Ce que Sekula appelle de ses vœux est en somme une pratique de la photographie vouée à documenter ce qu'il conçoit comme la barbarie capitaliste en cours et qui, en même temps, problématise la position du photographe et le statut de ses images au sein du monde social qu'elles décrivent. Refusant définitivement de jouer du mythe de l'objectivité photographique ou de celui, symétrique, de la subjectivité artiste, le documentaire devrait assumer l'incomplétude de l'image photographique et intégrer en le révélant le champ contextuel qui en détermine le sens, ce qui implique de ne pas passer sous silence la relation du photographe à son sujet, les choix techniques en amont et en aval de la prise de vue, le cadre d'exposition de l'image, etc. La mise en œuvre de ces prescriptions doit conduire à renoncer à la forme canonique de la photographie isolée et supposée « parler d'elle-même » au profit de dispositifs « impurs » inscrivant l'image dans un cadre discursif, voire l'intégrant à une trame narrative, de façon à en orienter la lecture dans le sens d'une prise de conscience des enjeux sociaux qu'elle vise à documenter. Sekula souligne par ailleurs que l'effet recherché est plus facilement atteint si la « dimension humaine » du sujet photographié est mise à distance, la réaction compassionnelle du spectateur, habituellement recherchée par les photographes documentaires, devant faire place à une attitude cognitive plus froide, mais politiquement plus féconde, et surtout moins à risque de verser dans l'esthétisation de la misère.

Ainsi défini dans ses grandes orientations, le documentaire radical tel que le conçoit Sekula doit assurément beaucoup, comme on l'aura peut-être perçu, au principe de la distanciation (*Verfremdungseffekt*) théorisé par Brecht, dont les écrits sont cités à quelques reprises dans « Défaire le modernisme... ». Rappelons que Brecht, qui exerça une influence si décisive sur Benjamin lui-même, avait en son temps élaboré les principes d'une dramaturgie nouvelle, anti-

¹⁵⁶ Le terme « documentaire radical » est employé par Rosler, mais pas par Sekula, dans le texte cité plus haut. Je préfère ainsi désigner le genre dont relèvent les constructions photographiques de Sekula, qu'on range souvent sous la bannière du *New Social Documentary*, catégorie trop large dans laquelle se trouvent généralement incluses les œuvres de photographes comme Garry Winogrand ou Diane Arbus contre lesquelles Sekula a justement cherché à définir son orientation propre.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 172. La phrase citée par Sekula se trouve dans BENJAMIN, Walter, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien » [1937], trad. Rainer Rochlitz, *Œuvres III*, op. cit., p. 187.

naturaliste, fondée sur le renoncement au ressort psychologique traditionnel de l'identification du spectateur au personnage, à quoi devait se substituer un travail de mise à distance de l'action représentée, de façon à « amener le spectateur à considérer les événements d'un œil investigateur et critique »¹⁵⁸. Dans les termes même du dramaturge allemand, la mise en œuvre de ce principe n'impliquait rien de moins qu'une « transformation du fonctionnement de l'art » en une « discipline pédagogique »¹⁵⁹ devant permettre au spectateur d'accéder à l'intelligence des causes déterminants les contradictions de la vie sociale moderne. Davantage sans doute que ce programme très général, ce sont les remarques précises formulées par Brecht sur la photographie et sur le cinéma qui ont nourri la réflexion de Sekula sur les conditions d'un documentaire social réinventé. Dans un passage de son essai, l'artiste-théoricien américain renvoie d'ailleurs, sans le citer textuellement, au commentaire fameux de Brecht sur l'incapacité de l'image unique à documenter la réalité des rapports sociaux :

Ce qui complique encore la situation c'est que, moins que jamais, la simple « reproduction de la réalité » ne dit quoi que ce soit sur cette réalité. Une photographie des usines Krupp ou de l'A.E.G. ne nous apprend pratiquement rien sur ces institutions. La réalité proprement dite a glissé dans son contenu fonctionnel. La réification des relations humaines, par exemple à l'usine, ne permet plus de les restituer. Il faut donc effectivement « construire quelque chose », « quelque chose d'artificiel », « de fabriqué »¹⁶⁰.

Comprenons bien qu'il ne s'agit pas ici pour Brecht de disqualifier la photographie en elle-même, mais plutôt d'affirmer, comme y insistera aussi Benjamin à la même époque¹⁶¹, l'insuffisance intrinsèque du fait visuel brut à rendre compte de la réalité sociale. Comme le résumera Adorno, commentant le passage qu'on vient de citer : « *l'ens realissimum* est fait de processus, et non de

¹⁵⁸ BRECHT, Bertolt, « Nouvelle technique d'interprétation », *Écrits sur le théâtre*, trad. fr., Paris, L'Arche, 1963, p. 148.

¹⁵⁹ BRECHT, Bertolt, « Le procès de *l'Opéra de Quat'sous*. Expérience sociologique » [1932], *Sur le cinéma*, trad. fr., Paris, L'Arche, 1970, p. 167.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 171.

¹⁶¹ Comme le démontre Bernd Stiegler dans un article passionnant, à l'époque où il rédigeait sa *Petite histoire de la photographie*, Benjamin conversait avec Brecht, qu'il cite dans son essai et duquel il s'est assurément inspiré à plus d'un titre (STIEGLER, Bernd, « Qu'est-ce que la photographie moderne ? Walter Benjamin et sa critique d'Albert Ranger-Patzsch », *Le magazine du Jeu de Paume*, 2017, en ligne : <https://jeudepaume.org/mediateque/magazine-bernd-stiegler-photographie-moderne/>).

faits immédiats, qu'on ne peut pas copier»¹⁶². Un usage authentiquement critique de la photographie demeure néanmoins possible à condition que, ne se limitant pas à la fonction strictement représentative du médium, on s'emploie à intégrer la matière documentaire à une *construction* stratégique à l'intérieur de laquelle la pratique du montage et le recours à différentes formes de régie texte-image sont appelés à jouer un rôle déterminant.

Si le documentaire radical promu par Sekula constitue donc, ouvertement, une sorte d'actualisation de différentes propositions trouvées chez Brecht aussi bien que chez Benjamin, les « œuvres » qui servent à l'exemplifier sont, quant à elles, issues de la pratique d'artistes américains contemporains. Parmi tous les exemples cités et commentés par Sekula, je ne m'arrêterai qu'à une série de photographies réalisée par Martha Rosler en 1975 et intitulée *The Bowery in the Two Inadequate Descriptive Systems*. L'intérêt particulier de cette œuvre est qu'elle entretient, comme le signale d'emblée Sekula, « une relation constamment méta-critique au genre documentaire »¹⁶³, condensant en elle-même les analyses critiques développées à ce propos dans « *Défaire le modernisme...* » et que reprendra Rosler elle-même, en les prolongeant, dans un texte important, « *In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)* » (1981), qui éclaire les préoccupations et objectifs qui étaient les siens au moment de réaliser cette série.

Œuvre complexe par son dispositif et en même temps visuellement très sobre, voire austère, *The Bowery...* déploie vingt-quatre panneaux horizontaux comportant chacun la photographie en noir et blanc d'une façade d'immeuble ou d'une devanture de commerce (à l'exception des trois premiers panneaux où l'espace réservé à la photographie est laissé noir) et, occupant la partie droite du panneau, un rectangle blanc de même taille que la photographie, sur lequel apparaissent, épars, quelques mots dactylographiés dont le nombre et l'agencement varient. Les photographies ont toutes été prises par Rosler au fil d'une promenade, dont la séquence des images restitue la progression, le long de la mythique rue new-yorkaise The Bowery, située au cœur d'un quartier défavorisé du même nom et qui, souvent photographiée au cours du XX^e siècle, notamment par Walker Evans (*Bowery Lunchroom, New York, 1933*), devint le décor emblématique d'un certain documentaire urbain. Sur les photographies, desquelles toute figure humaine est absente, des

¹⁶² ADORNO, Theodor, « Lectures de Balzac » [1958], *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 91.

¹⁶³ SEKULA, Allan, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation », art. cit., p. 153.

bouteilles d'alcool abandonnées, comme autant de traces du désarroi de la population itinérante du quartier, jonchent le trottoir devant des façades tantôt décrépites tantôt luxueuses, témoignage de la transformation en cours de The Bowery, à une époque où une petite-bourgeoisie urbaine commence à s'accaparer les *lofts* situés au-dessus du niveau de la rue. Parallèlement à la séquence des photographies, et sans que s'établisse aucune correspondance précise avec celles-ci, les mots qui apparaissent sur les encadrés blancs déclinent dans toute sa variété le lexique argotique de l'ébriété (« *stewed* », « *boiled* », « *potted* », « *fried to the hat* », etc.), produisant l'effet d'un enfermement progressif dans le monde glauque de l'ivrognerie des bas-fonds. Mais, comme le titre de l'œuvre le suggère explicitement, les mots pas plus que les photographies ne prétendent ici offrir une représentation adéquate de la réalité à laquelle ils se réfèrent et qu'ils n'arrivent pourtant pas à contenir.

Renonçant à engager ici une analyse exhaustive de cette œuvre, qui autorise assurément des lectures multiples¹⁶⁴, je me contenterai de relever quelques-uns des choix formels par lesquels Rosler introduit une distance critique vis-à-vis des codes du documentaire social traditionnel, lequel constitue le référent majeur, quoiqu'indirect, de *The Bowery*... Il faut d'abord noter que le style visuel des photographies, pour la plupart des prises de vue frontales au cadrage relativement serré et à la composition sobre et soignée, constitue ouvertement une *mimésis* stratégique du style de Walker Evans, Rosler ayant voulu reproduire l'effet de froideur et de détachement qui se dégage des images du maître américain pour mieux contredire l'expressionnisme pathétique caractéristique d'une certaine veine du documentaire social, celle qu'elle nomme la « *concerned photography* » et dont le représentant emblématique à l'époque était pour elle W. Eugene Smith. L'absentement de tout sujet humain, et notamment des itinérants de la rue The Bowery, dont seules les bouteilles d'alcool abandonnées sur le trottoir évoquent, par une métonymie éloquente, l'existence misérable, contribue aussi à mettre à distance le pathos compassionnel que cherchent trop souvent à susciter les photographes documentaires. Comme Rosler s'en est elle-même expliquée, le choix de laisser hors-cadre la population itinérante de The Bowery procède aussi d'un refus de reproduire le rapport d'exploitation qui, selon elle, a historiquement caractérisé la relation

¹⁶⁴ Pour une interprétation riche de cette œuvre, qui en explore les différents niveaux de sens, on peut consulter avec profit : EDWARDS, Steve, *Martha Rosler: The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, London, Afterall Books: One Work, 2012.

des photographes documentaires à leurs sujets, notamment lorsque ceux-ci sont issus de milieux sociaux défavorisés. À cela s'ajoute le souci de ne pas mobiliser les représentations problématiques qu'éveille dans la conscience collective la figure particulière de l'itinérant, dont le mauvais sort est communément rapporté à quelque « tragédie personnelle » plutôt qu'à une causalité sociale et qui, pour cette raison, suscite l'apitoiement plutôt qu'il n'éveille une volonté de transformer la société¹⁶⁵. Finalement, un effet de distanciation supplémentaire vis-à-vis du sujet des photographies est évidemment produit par la mise en regard de l'image et du texte qui lui fait pendant, ce dernier s'interposant, comme le note Sekula, « entre nous et notre expérience visuelle », l'attention portée au langage s'opposant ainsi « à la pornographie d'une représentation "directe" de la pauvreté »¹⁶⁶.

Comme on l'aura compris, cette série d'écarts vis-à-vis de la forme et du dispositif de monstration traditionnel de l'image documentaire vise à susciter chez le spectateur de l'œuvre une réflexion à un double niveau : si la description distanciée de la détresse sociale et de la violence des inégalités économiques en contexte urbain vise par elle-même à produire une prise de conscience, celle-ci se trouve médiatisée, et prétendument renforcée, par une réflexion critique de second degré ayant pour objet le mode de représentation classique de cette réalité, tenu par Rosler et Sekula pour une « construction idéologique »¹⁶⁷.

L'efficacité critique prêtée à une œuvre comme *The Bowery...*, considérée ici comme exemplaire du documentaire radical théorisé par Sekula, mérite toutefois d'être questionnée. C'est du moins ce à quoi nous invite la lecture de Rancière, le philosophe ayant, dans plus d'un texte, mis en évidence les *a priori* selon lui problématiques sur lesquels s'appuie la prétention à substituer aux formes « traditionnelles » de l'art une « politique de la représentation » pensée dans les termes que je viens d'exposer. Bien qu'il n'ait jamais commenté la série *The Bowery...* comme telle ni cité les textes dont il vient d'être question, Rancière a néanmoins ouvertement critiqué le « modèle d'efficacité de l'art » dont ressortissent sinon l'œuvre de Rosler elle-même, du moins

¹⁶⁵ « Bums are an "end game" in a "personnal tragedy" sort of chance. They may be a surreptitious metaphor for the "lower class" but they are not to be confused with a social understanding of the "working class". Bums are, perhaps, to be finally juged as vile, people who deserve a kick for their miserable choice » (ROSLER, Martha, « In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography) », dans *Contest of Meaning*, op. cit., p. 322).

¹⁶⁶ SEKULA, Allan, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation », *Écrits sur la photographie*, op. cit., p. 154.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 153.

l'interprétation qu'en a proposée Sekula¹⁶⁸. Je voudrais donc, en conclusion de ce deuxième chapitre, m'arrêter brièvement à cette critique, non seulement pour faciliter la transition vers la présentation générale de l'esthétique ranciérienne, mais aussi pour que soit d'ores et déjà posée l'irréductibilité des perspectives ouvertes par l'œuvre du philosophe français à la formule du documentaire radical, à laquelle on me permettra de m'attarder encore quelque peu.

La lecture de Rancière, et notamment des textes rassemblés dans *Le spectateur émancipé*, permet d'abord d'interroger le postulat, plus ou moins implicite, sur lequel s'appuie Sekula pour justifier la nécessité même de renouveler la pratique documentaire dans le sens d'une radicalisation de ses effets critiques. On notera ainsi que, lorsqu'il affirme l'insuffisante efficacité politique de l'image documentaire classique, supposée impuissante, pour les raisons évoquées plus haut, à produire une compréhension authentiquement critique du monde social et à susciter les affects de révolte qui devraient découler de cette compréhension, l'artiste-théoricien américain s'appuie, entre autres choses, sur une représentation dépréciative de l'activité du spectateur ordinaire face aux photographies publiées dans la presse ou accrochées aux murs des musées. À plusieurs reprises, en effet, Sekula stigmatise un « public passif de citoyens et de consommateurs »¹⁶⁹ selon lui captif des modes de représentation imposés par le système culturel dominant, auquel il oppose l'alternative à construire d'un autre « mode de relation fondé sur le dialogue pédagogique [...] en y associant le combat actuel contre l'ordre établi »¹⁷⁰. Or, comme l'a souvent rappelé Rancière, cette représentation du spectateur passivement soumis à l'emprise des images, dont il faudrait le délivrer par une pédagogie appropriée, constitue un *topos* fort ancien et fort discutable, auquel s'adossait déjà la critique platonicienne du théâtre et de la poésie, et dont se soutient encore la dramaturgie brechtienne lorsqu'elle propose de retourner le public passif du théâtre bourgeois en observateur à la fois détaché et critique des situations que la scène offre à son jugement. Dans un passage qui interroge le réseau d'oppositions conceptuelles dont joue cette description éculée de l'individu moyen en consommateur crédule d'images et de spectacles, Rancière a soutenu que

¹⁶⁸ Signalons tout de même que Rancière n'ignore pas le travail de Rosler, dont il a brièvement commenté la célèbre série de photomontages intitulé *Bringing the War Home*. Voir « Les mésaventures de la pensée critique », *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 30-36. S'agissant de Sekula, on peut noter qu'une mention très rapide est faite à ce qu'on peut considérer comme son *opus magnum*, *Fish Story* [1995] (MACK, 2018), dans un entretien récent. Voir *L'expérience esthétique. Dialogue avec Bernard Aspe*, Paris, Nous, 2025, p. 53.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 147.

celle-ci enveloppe une représentation foncièrement inégalitaire de la relation du spectateur à l'artiste d'avant-garde qui se propose de l'émanciper.

Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image [...] ? [...] Ces oppositions – regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité – sont tout autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des allégories incarnées de l'inégalité¹⁷¹.

Ainsi, nonobstant l'ambition émancipatrice déclarée d'un Brecht ou d'un Sekula, la tâche d'éducation politique que chacun d'eux assigne à l'art, dans la mesure où elle se justifie d'un déni *a priori* des capacités critiques du spectateur laissé à lui-même, risque toujours d'entretenir l'assujettissement « pédagogique » de ce dernier aux discours et méthodes de l'artiste-éducateur¹⁷². Du point de vue de Rancière, cette formule particulière de l'art critique aboutit donc à produire des effets inverses de ceux qu'elle prétend rechercher. On ne sort de cette impasse qu'au prix d'une revalorisation de l'activité spectatorielle ordinaire, laquelle engage au fond des opérations de même nature que celles déployées par l'artiste lui-même, et dont les vertus « critiques » ne sont pas nécessairement moindres. Comme le note fort justement Rancière, avec la simplicité de qui rappelle une évidence :

Le spectateur aussi agit [...]. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui¹⁷³.

¹⁷¹ *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 18.

¹⁷² Dans l'esprit de Rancière, ce travers n'est pas l'exclusivité d'artistes qui, comme Brecht, assument fortement l'orientation didactique de leur art. Il guette tout art critique, celui d'hier comme d'aujourd'hui. Dans un passage où il prévient en quelque sorte le réflexe de dénégation des artistes critiques contemporains, Rancière écrit : « On dira que l'artiste, lui, ne veut pas instruire le spectateur. Il se défend aujourd'hui d'utiliser la scène pour imposer une leçon ou faire passer un message. Il veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action. Mais il suppose toujours que ce qui sera perçu, ressenti, compris est ce qu'il a mis dans sa dramaturgie ou sa performance. Il présuppose toujours l'identité de la cause et de l'effet » (*ibid.*, p. 20).

¹⁷³ *Ibid.*, p. 19.

On pourrait évidemment ici être tenté de pointer l'écart qui sépare les opérations cognitives communes énumérées par Rancière de l'effet critique puissant que le dispositif sophistiqué d'une œuvre comme *The Bowery*... était censé produire. On doit toutefois se demander ici si le principe de distanciation mis en œuvre par Rosler induit véritablement par lui-même le type d'effets critiques escomptés, c'est-à-dire si ce qui est compris de cette œuvre correspond nécessairement à la réception voulue par l'artiste. La réponse à cette question ne nécessite aucune réflexion prolongée, tant il est évident que *The Bowery*..., précisément en raison de la complexité de son dispositif et des relations énigmatiques qu'y entretiennent entre eux textes et images, invite en réalité à des lectures multiples qui débordent la signification « méta-critique » qu'a voulu lui conférer Rosler. Plus largement, il faut convenir que l'efficacité politique prêtée par Sekula au documentaire radical est nécessairement incertaine, comme le sont les effets produits par toute photographie. C'est ce sur quoi a souvent insisté Rancière, pour qui l'effet d'une image ou d'une œuvre d'art en général « ne peut être une transmission calculable entre un choc artistique sensible, prise de conscience intellectuelle et mobilisation politique »¹⁷⁴. Sans doute, les textes mêmes de Sekula, incluant son commentaire à *The Bowery*..., luttent-ils contre cette incertitude en définissant d'avance le type d'effets que sont censées produire les œuvres qu'il cite en exemple. Dans les années 1970, au moment où furent rédigés la plupart des textes qui composent *Photography against the Grain*, la confiance affichée de Sekula dans l'efficacité du documentaire radical pouvait aussi s'appuyer sur la prégnance du cadre marxiste d'interprétation du monde social, à l'époque encore largement partagé et grâce auquel les œuvres de l'art critique se trouvaient comme projetées d'avance dans un horizon de sens surdéterminé par une lecture politique classiste de la société¹⁷⁵. C'est en tout cas l'analyse qu'on est tenté de faire à la lumière de la thèse défendue par Rancière qui, dans un texte intitulé « *Les paradoxes de l'art politique* », a soutenu que la rapide perte

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷⁵ Selon John Roberts, c'est plus généralement toute la « culture de l'image documentaire », telle qu'elle s'était développée au XX^e siècle, que soutenaient la vision politique progressiste de la société et les pratiques qui pouvaient s'en revendiquer. « Dans les années 1920 et jusqu'aux années 1980, la culture de l'image documentaire procédait d'une triangulation progressiste des forces culturelles et politiques : (i) le lien entre la vérité photographique et cette capacité de la photographie à arracher un espace symbolique à la spéculativité de la culture capitaliste, (ii) le lien entre la photographie et la dispersion démocratique d'un contre-savoir dans le cadre des luttes ouvrières et autres luttes nées chez les classes populaires et (iii) le lien entre l'accès à l'outil photographique et l'accès commun à la pratique artistique » (ROBERTS, John, « Photography after the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic », *Oxford Art Journal*, vol. 32, n° 2, octobre 2009, p. 284).

d'influence du marxisme et de ses dérivés à partir de la fin des années 1970 a fortement contribué à jeter le doute sur l'efficacité « pédagogique » attribuée à l'art par les avant-gardes esthétique-politiques du XX^e siècle.

L'écart entre les fins de l'art critique et ses formes réelles d'efficacité a été tenable tant que le système de compréhension du monde et les formes de mobilisation politique qu'il était censé favoriser étaient assez puissants par eux-mêmes pour le soutenir. Il se présente à nu depuis que ce système a perdu son évidence et ces formes leur puissance. Les éléments « hétérogènes » que le discours critique mettait ensemble étaient en fait déjà reliés par les schèmes interprétatifs existants. Les performances de l'art critique se nourrissaient de l'évidence d'un monde dissensuel¹⁷⁶.

Le constat ici formulé par Rancière, il est important de le souligner, n'implique par lui-même ni rejet ni condamnation de l'art critique, dont le philosophe se contente d'enregistrer la situation de relative précarité après la défection de la « vision politique du monde »¹⁷⁷ à laquelle s'est longtemps adossé, plus ou moins implicitement, le discours d'artistes et de théoriciens pressés de prêter des vertus révolutionnaires à leur programme esthétique. Cette situation, loin de nourrir un discours nostalgique ou désabusé à l'égard des noces de l'art et de la politique au XX^e siècle, a constitué pour Rancière le prétexte à une révision critique des différents modèles selon lesquels a historiquement été pensée l'efficacité des pratiques artistiques. M'appuyant sur ce travail, j'ai indiqué quelques-unes des raisons pour lesquelles, dans la perspective du philosophe, pouvait être considéré comme problématique le modèle « benjamino-brechtien » sur lequel s'est appuyé Sekula pour redéfinir les fins et les moyens du documentaire social. Mais, j'y insiste, la critique ici formulée à l'encontre du *discours* de Sekula ne conduit évidemment pas à dénier toute efficacité critique aux *œuvres* qu'il juge exemplaires d'une pratique documentaire radicale, à commencer par *The Bowery*... Ce que je soutiendrai dans la suite de cette thèse est plutôt qu'une appréciation plus juste des effets « critiques » qu'on peut raisonnablement attribuer à la photographie en général, au-delà ou en-deçà de ce qu'une rhétorique militante voudraient qu'ils soient, est rendue possible par le détour de ce que Rancière a élaboré sous le nom de « politique de l'esthétique », et dont

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷⁷ Cette formule est empruntée à Jean-Claude Milner, qui l'emploie dans *Les noms indistincts* (1983), Paris, Verdier, 2007, p. 75 et suivantes.

j'essaierai de montrer qu'elle se laisse décliner, dans les écrits mêmes du philosophe, en une politique de la photographie.

La présentation, nécessairement sélective, proposée dans ce chapitre des grandes orientations théoriques et artistiques du postmodernisme critique dans le champ de la photographie aura permis de clarifier ce qui sépare les auteurs qui s'en sont réclamés des tenants de la doctrine moderniste. En retraçant ainsi les principales lignes de fractures qui séparent ces deux courants antagoniques, il s'agissait surtout, encore une fois, de définir le contexte théorique et polémique à l'intérieur duquel, selon moi, se laissent le mieux apprécier l'intérêt et l'originalité de l'esthétique ranciérienne, en tant que celle-ci permet une interprétation renouvelée des conditions d'artification de la photographie *en même temps* qu'une réévaluation des potentialités critiques du médium. Si Rancière est assurément critique de la doctrine moderniste en général, et de la conception étroitement autonomiste de l'art qu'elle promeut, le philosophe français refuse néanmoins d'opposer à cette doctrine une modernité alternative, voire une postmodernité, serait-elle « critique » et pensée à la manière de Benjamin, sous le signe d'une affirmation de la valeur d'usage de la photographie qui, finalement libérée du carcan de l'art, pourrait assumer des fonctions instrumentales, de propagande ou d'information, au service d'une conscientisation politique des masses. Comme je l'ai déjà mentionné, et comme j'aurai l'occasion d'y revenir plus en détail, Rancière soutient que l'assomption esthétique de la photographie, et en particulier de la photographie documentaire, comprise dans un sens large, a été rendue possible bien avant son entrée dans l'espace du musée sous l'égide du discours moderniste par l'avènement d'un régime de l'art nouveau, porteur d'une certaine idée de l'autonomie de l'expérience esthétique et, impliquée dans celle-ci, d'une conception inédite du mode d'efficacité de l'art sur ses spectateurs. Seule une analyse détaillée de ce régime de l'art, menée au fil des textes qu'y a consacrés Rancière, permettra donc de clarifier le cadre conceptuel général du philosophe et de préciser ce que sa pensée est susceptible d'apporter au dépassement de l'antagonisme du modernisme et du postmodernisme dans le champ de la photographie.

CHAPITRE 3. DE L'ESTHÉTIQUE DE LA POLITIQUE À LA POLITIQUE DE L'ESTHÉTIQUE

Le concept de régime esthétique de l'art, que Rancière propose donc de substituer à la catégorie « confuse » de *modernité*¹⁷⁸ aussi bien qu'à celle, selon lui compromise, de *modernisme*, ne va pas sans susciter lui aussi un certain nombre de malentendus possibles chez ses lecteurs. Outre que le syntagme « régime de l'art » ne revêt pas lui-même une signification immédiatement transparente, c'est sans doute le qualificatif « esthétique » qui risque le plus de nourrir la confusion. L'erreur serait ici de rabattre le terme sur ses définitions les plus communément admises, alors même que l'usage qu'en fait Rancière dans son œuvre l'éloigne considérablement de ce qu'il recouvre traditionnellement. Pas plus qu'à une science du beau telle que cherchaient à l'établir les philosophes du XVIII^e siècle, la notion ne renvoie chez lui à une théorie du jugement de goût, ni même à une réflexion générale sur les critères définitoires de l'œuvre d'art comme en proposent les philosophes analytiques. Considérant la récurrence des références faites aux penseurs du romantisme et de l'idéalisme allemands, on pensera peut-être qu'il est plus probant d'inscrire l'esthétique ranciérienne dans la lignée de ce que Jean-Marie Schaeffer a appelé les « théories spéculatives de l'art »¹⁷⁹. Mais on risquerait là encore de commettre une méprise, puisque s'il est exact, comme j'y reviendrai plus loin, que Rancière repère dans quelques textes de Kant et de Schiller, du groupe de l'*Athenaeum*, de Schelling et de Hegel, un mode de discours propre à ce qu'il appelle le régime esthétique de l'art, il ne s'agit presque jamais pour lui de reprendre directement à son compte les thèses de ces auteurs, et encore moins d'identifier sa démarche à la leur. On ne trouvera ainsi chez lui aucune méditation sur l'œuvre d'art considérée comme

¹⁷⁸ Voir *supra* note 8, p. 10.

¹⁷⁹ Il vaut la peine de noter ici que Rancière s'est explicitement opposé à la réévaluation critique des esthétiques post-kantiennes proposée par Schaeffer dans ses ouvrages *L'Art de l'âge moderne* (1992) et *Adieu à l'esthétique* (2000). Voir *Malaise dans l'esthétique* Paris, Galilée, 2004, p. 10-22. On doit même considérer, comme j'aurai l'occasion d'y insister plus loin, que la conceptualisation du régime esthétique de l'art constitue, entre autres choses, une réponse aux tentatives, menées par Schaeffer et d'autres, de liquidation de l'héritage des grandes esthétiques philosophiques du XIX^e siècle.

révélateur ontologique ou voie d'accès privilégiée à l'absolu. De manière générale, les références très nourries à l'histoire de l'esthétique philosophique et aux théories de l'art ne doivent pas faire écran aux torsions et déplacements que subissent chez Rancière les catégories classiques une fois redéployées à l'intérieur de la problématique originale des régimes de l'art. On considérera donc, du moins dans un premier temps, que c'est aux seuls textes du philosophe qu'il faut demander d'éclairer la signification que revêt dans son œuvre le concept d'esthétique.

Il faut toutefois immédiatement noter que, loin de faire l'objet d'une définition stable et univoque, « esthétique » est chez Rancière un terme polysémique, dont les différents sens, tout en étant soigneusement distingués, se trouvent articulés l'un à l'autre selon un schéma complexe. Un repérage attentif de ses occurrences dans l'ensemble de l'œuvre permet de constater que son emploi dans le contexte d'une réflexion sur l'art est chronologiquement postérieur, et surtout logiquement second, par rapport à son usage dans les travaux portant sur la question du politique. Lorsqu'il déploiera pour la première fois, dans *Le partage du sensible*, sa tripartition des régimes de l'art, Rancière inscrira d'ailleurs lui-même ce qu'il présente alors comme son nouveau programme de recherche dans la dépendance d'une « esthétique de la politique », qu'il qualifie aussi d'« esthétique première »¹⁸⁰. Cette antériorité de la question esthétique, entendue en un sens qui demeure à éclaircir, par rapport à celle de l'art a souvent été rappelée par Rancière pour contrer les interprétations discontinuistes de son œuvre. Suivant le philosophe, il faudrait considérer que l'important déplacement thématique survenu au tournant des années 2000 en direction de l'histoire et de la théorie de l'art, loin de marquer une rupture dans sa trajectoire intellectuelle, s'est au contraire produit sur le fond d'une profonde continuité avec les problématiques et les orientations de pensée qui traversaient ses écrits depuis les années 1980. On devrait ainsi pouvoir relever la présence du motif esthétique même dans ses ouvrages qui paraissent de prime abord le plus exclusivement tournés vers des enjeux relevant de la politique ou de l'émancipation intellectuelle¹⁸¹. Et on devrait inversement considérer que le recentrage de son travail autour de l'objet d'art et de l'expérience esthétique *stricto sensu*, loin d'interrompre sa réflexion politique, a au contraire été le moyen de la poursuivre sur un autre terrain. S'il faut parler d'un « tournant »,

¹⁸⁰ *Le partage du sensible*, op. cit., p. 14.

¹⁸¹ Sur ce point, voir « From Politics to Aesthetics ? », *Paragraph*, vol. 28, n° 1, March 2005, p. 13-25.

comme on l'a parfois fait¹⁸², celui-ci ne peut donc pas être interprété comme passage d'un objet philosophique à un autre, abandon du champ de la politique au profit de celui de l'art, mais plutôt comme déplacement et redéploiement d'une réflexion large sur l'esthétique, laquelle constituerait donc l'une sinon *la* principale trame de fond de toute l'œuvre.

Il s'agit évidemment là d'une interprétation rétrospective proposée par Rancière de son propre parcours, apparemment erratique, sur lequel on croira peut-être que le philosophe projette une cohérence illusoire. La suspicion paraîtra d'autant plus fondée que le concept d'esthétique, dans son articulation mouvante aux catégories du politique et de l'art, qu'il doit permettre de relier entre elles, ne revêt pas, comme je l'ai indiqué, de signification homogène dans les différentes régions de l'œuvre où il est employé. Il est toutefois possible de vérifier, ce que je me propose de faire ici, qu'entre les différentes acceptions du terme d'« esthétique » le rapport n'est pas de simple homonymie. Pour l'établir, je commencerai par clarifier la signification qu'il faut attribuer à cette « esthétique première », par laquelle Rancière a voulu penser à neuf non pas l'objet d'art, mais l'enjeu même de la politique.

3.1. L'esthétique première

Lorsqu'on lui demande de retracer la genèse de ses principales intuitions philosophiques, Rancière a l'habitude de renvoyer à *La nuit des prolétaires* comme à son livre matriciel, celui dans le sillage duquel s'inscrirait toute la suite de son œuvre protéiforme¹⁸³. D'abord soumis comme thèse de doctorat avant d'être publié chez Fayard en 1981, l'ouvrage est comme on sait le résultat d'une immersion prolongée dans les archives ouvrières parisiennes du XIX^e siècle. Rancière a plusieurs fois rappelé les circonstances dans lesquelles il entreprit, à partir des années 1972-1973, de se rendre tous les jours à la Bibliothèque nationale de France pour y éplucher ces journaux, brochures et correspondances d'ouvriers proches des milieux saint-simoniens ou membres de la communauté icarienne. Dans la broussaille de ces documents, il espérait alors découvrir une voie

¹⁸² FJELD, Anders, *Jacques Rancière. Pratiquer l'égalité*, Paris, Michalon Éditeur, 2018, p. 7.

¹⁸³ C'est sans doute dans son entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan que Rancière restitue avec le plus de détails les circonstances dans lesquelles fut écrit cet ouvrage, et qu'apparaît aussi le plus clairement ce que les livres ultérieurs doivent à *La nuit des prolétaires*. Voir *La méthode de l'égalité*, Paris, Bayard, 2012, p. 45-71.

d'accès à la pensée ouvrière authentique¹⁸⁴, celle qu'aurait éclipsée l'œuvre de Marx et qu'aurait ignorée ou méconnue Althusser lui-même, dont Rancière fut un temps l'élève avant de devenir, comme on sait, l'un de ses plus virulents critiques¹⁸⁵.

Le contact avec l'archive mit toutefois rapidement en déroute ce projet initial. Alors qu'il croyait pouvoir dégager de ces textes la substance de l'identité prolétarienne véritable, enracinée dans les traditions et modes de sociabilités propres à cette culture populaire qu'aurait recouverte la chape du discours marxiste, Rancière y découvrit plutôt des ouvriers avant tout désireux de s'approprier la langue et la culture de la bourgeoisie, affectant dans leurs écrits un certain formalisme, un souci de l'universalité du jugement, un goût de l'ordre et des convenances, une sensibilité aux spectacles et à l'artifice. Dans l'effort déployé par ces apôtres de la cause ouvrière pour effacer les spécificités de leur condition sociale, Rancière verra une tentative de se dépouiller des oripeaux dont le regard de l'autre voulait les affubler : ceux de l'ouvrier exploité et misérable ou ceux, non moins stigmatisant, du fier et viril travailleur en lutte. Échapper à ces identifications en se faisant « presque-bourgeois »¹⁸⁶ aurait été pour eux le moyen d'affirmer la capacité de l'ouvrier à participer au monde des maîtres, et d'ainsi contester la naturalité des hiérarchies sociales. À rebours de tout repli sécessionniste sur un *éthos* collectif, le combat pour l'émancipation prenait donc la forme d'une lutte pour la reconnaissance, dont l'enjeu était « la place des ouvriers dans le règne de la raison et de la civilisation »¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Comme l'a raconté Rancière par la suite, sa recherche fut entreprise « avec l'idée naïve à l'époque que j'allais retrouver la "vraie" classe ouvrière, la "vraie" parole ouvrière, le "vrai" mouvement ouvrier, tout ce qu'on pouvait imaginer et espérer de véritable » (*ibid.*, p. 46). De l'aveu même de Rancière, on doit voir dans cette quête d'authenticité, qui devait donc fournir une alternative à la représentation marxiste du prolétariat, un reste de l'idéologie maoïste à laquelle il adhéra pendant ses années d'engagement à la Gauche Prolétarienne (1969-1972). À ce propos, voir *ibid.*, p. 45-51.

¹⁸⁵ À l'époque où il participait au séminaire d'Althusser, Rancière a contribué avec d'autres à l'ouvrage collectif *Lire le capital*, publié sous la direction du maître. La rupture avec l'althussérisme survient dans la foulée des événements de Mai 68, auxquels Rancière n'a pris aucune part, mais qui le conduiront néanmoins à s'engager au sein de la Gauche prolétarienne jusqu'à la dissolution de celle-ci en 1973. L'année suivante est publiée *La leçon d'Althusser*, livre virulent dans lequel est formulé le constat désenchanté que la science marxiste de l'émancipation ne peut conduire qu'à la condamnation politico-théorique des mouvements populaires de contestation et de révolte, dans lesquels le théoricien althussérien ne saurait voir que le fait de « sujets » agis par l'idéologie et ignorants des causes réelles de la domination sociale. Les excès de cette critique, notamment en ce qui touche à la position remarquablement nuancée d'Althusser vis-à-vis du mouvement de Mai 68, ont été mis en évidence par Stéphane Legrand dans son article « Louis Althusser : mai 1968 et les fluctuations de l'idéologie », *Actuel Marx*, n° 45, 2009/1, p. 128-136.

¹⁸⁶ *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Hachette, 1997, p. 68.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 57.

Ainsi résumée, la substance de l'ouvrage peut sembler n'offrir que très peu de prises à une réflexion ou à des analyses qui relèveraient de ce que, dans le champ de la philosophie, on entend normalement par « esthétique ». Et de fait, le mot lui-même n'apparaît pratiquement jamais dans les pages de *La nuit des prolétaires*. Pourtant, lorsqu'il cherchera, en 2005, à ressaisir l'ambition qui était la sienne au moment d'écrire ce livre, Rancière affirmera qu'il s'agissait avant tout pour lui de « réinterpréter comme mouvement *esthétique* la naissance de ce qu'on appelle le "mouvement ouvrier" »¹⁸⁸. Plus largement, il faudrait considérer que c'est dans ce livre que se trouve pour la première fois mise en œuvre l'approche esthétique de la politique, à laquelle le philosophe demeurera par la suite attaché, et qui ne sera véritablement formalisée et théorisée qu'au milieu des années 1990. Il est en fait indispensable d'en passer d'abord par les textes de cette dernière période si l'on veut véritablement apprécier la façon dont, dès *La nuit des prolétaires*, tant au niveau du propos général de l'ouvrage que de son mode singulier de composition, le motif esthétique se trouve effectivement déployé, mais sans pourtant y être jamais thématisé pour lui-même. Mon ambition n'étant toutefois pas ici de proposer une analyse détaillée de *La nuit des prolétaires*, auquel je ne ferai plus que quelques références marginales, je me contenterai dans ce qui suit de suivre la genèse du concept rancien d'esthétique depuis les formulations plus définitives qu'on trouve dans quelques textes postérieurs à l'ouvrage de 1981.

3.2. La méésentente

C'est dans *La Méésentente* que le concept d'esthétique se trouve pour la première fois clairement promu au rang de catégorie fondamentale de la pensée rancienne du politique. Sans

¹⁸⁸ « From aesthetics to politics ? », art. cit., p. 13 (je souligne). Le texte original, publié en anglais, n'a fait l'objet d'aucune édition en langue française, c'est donc moi qui traduis. Un autre exemple de cette interprétation rétrospective, qui insiste sur la dimension esthétique des analyses conduites dans *La nuit des prolétaires* se trouve dans la préface qu'a rédigée Rancière en 2006 pour la réédition de *Le philosophe et ses pauvres*. On peut y lire que « l'émancipation ouvrière était d'abord une révolution esthétique : l'écart pris par rapport à l'univers sensible "imposé" par une condition. [...] Elle s'apparentait à la mise en suspens de ces raisons que Kant avait décrites comme propres au jugement esthétique "désintéressé" et où Schiller avait rêvé une "éducation esthétique", plus propre que la révolution violente de l'État, à former un peuple égal et libre » (*Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010, p. VI). Notons que dans l'ouvrage de 1981, aucune référence explicite n'est faite à l'esthétique kantienne ni à celle de Schiller.

doute le terme lui-même est-il repérable dans plusieurs textes publiés entre *La nuit des prolétaires* et l'essai de 1995, mais, lorsqu'il n'y est pas simplement employé en son sens usuel, il n'y apparaît le plus souvent que de façon très fugace, sans faire l'objet d'aucune élaboration théorique soutenue, au point où son emploi peut parfois sembler au lecteur strictement métaphorique¹⁸⁹. Par rapport à ces textes antérieurs, *La Mésentente* présente l'avantage d'offrir, dans un style argumentatif très serré, une présentation systématique de la réflexion politique de Rancière, à l'intérieur de laquelle le concept d'esthétique, bien que ses occurrences y demeurent relativement peu nombreuses, se trouve néanmoins clairement situé et défini. Mais avant d'en venir à l'analyse des quelques passages dans lesquels la connexion entre esthétique et politique se voit explicitement thématisée, il convient d'abord de restituer le contexte général de l'ouvrage et de s'arrêter à quelques-unes des thèses qui y sont défendues.

En entreprenant l'écriture de cet essai, Rancière répondait à une double impulsion : il s'agissait d'abord pour le philosophe de se livrer à un exercice de clarification et de formalisation des thèses sur le politique¹⁹⁰ qu'au fil des ans, et au gré des sollicitations, il avait pu développer dans le sillage de ses travaux sur l'archive ouvrière ; mais, comme ce sera souvent le cas chez lui, cet effort de mise au clair se doublait d'une visée critique, sinon polémique, dirigée contre un certain mouvement d'époque que l'*Avant-propos* de l'ouvrage désigne d'emblée. « La philosophie politique existe-t-elle ? »¹⁹¹, est-il demandé au lecteur dès la première ligne du livre. Question intempestive si on se rappelle qu'au moment où elle est formulée, la philosophie politique, loin que son existence fasse l'objet de quelque doute, a au contraire depuis plusieurs années entamé son grand retour dans le champ intellectuel français, après la longue éclipse de la décennie 1970 qui vit

¹⁸⁹ Quelques textes font tout de même exception. On trouve ainsi dans la dernière section de *Le philosophe et ses pauvres* (op. cit., p. 282-285), consacrée à la critique de la sociologie bourdieusienne, une défense « politique » de l'esthétique kantienne, et de son interprétation par Schiller, qui anticipe de manière significative les thèses développées dans *La Mésentente* puis, de façon plus soutenue, dans *Le partage du sensible*. On peut aussi repérer dans les textes que rassemble la première édition d'*Aux bords du politique* quelques passages où se trouve explicitement énoncée la thèse d'une esthétique inhérente à la pratique politique. Ainsi, dans « Les usages de la démocratie », Rancière énonce clairement que « l'expérience démocratique est celle d'une certaine esthétique de la politique » (*Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004, p. 95).

¹⁹⁰ Dans *Aux bords du politique*, Rancière a cherché à repenser la distinction classique entre *la* politique, comprise chez lui comme pratique spécifique ayant l'émancipation pour horizon, et *le* politique, par quoi il entend « la rencontre de deux processus hétérogènes » : celui de la politique elle-même et celui de la gestion gouvernementale ordinaire des sociétés, à laquelle est donné le nom de *police*. C'est à cette distinction que je me réfère moi-même lorsque j'emploie l'un ou l'autre terme. Sur ce distinguo, voir *ibid.*, p. 13-17 et p. 112-115.

¹⁹¹ *La mésentente. Philosophie et politique*, Paris, Galilée, 1995, p. 9.

le règne quasi sans partage du marxisme et des sciences sociales sur l'analyse politique. Avec l'étude des Classiques qu'elle remettait à l'ordre du jour, cette « restauration de la philosophie politique »¹⁹², selon la formule de Claude Lefort qui l'appelait de ses vœux, faisait revenir les questions traditionnelles du meilleur régime, du fondement et de la légitimation du pouvoir, ou encore celle des vertus que doit posséder celui qui prétend l'exercer¹⁹³. Le regard critique que jette alors Rancière sur ce retour aux formes traditionnelles, « purifiées », de la réflexion politique s'explique entre autres par son inscription dans le vaste concert des discours post-utopiques, ou si l'on préfère post-critiques, au sein duquel la philosophie politique restaurée lui semble surtout « assurer la communication entre les grandes doctrines classiques et les formes de légitimation ordinaires des États dits de démocratie libérale »¹⁹⁴. Cette réduction de la philosophie politique à ce qui serait sa fonction idéologique « objective » dans le contexte contemporain appartient évidemment à l'arrière-plan polémique de l'ouvrage, que je laisserai ici de côté. Sur le plan strictement philosophique, et à un niveau très général, la thèse critique que soutenait Rancière est que la focalisation sur les questions du pouvoir, de sa légitimité et de ses institutions, opère un recouvrement de l'objet propre de la politique, qui doit être recherché en-deçà, ou si l'on veut en amont, des problématiques liées à la constitution et à la conservation d'un régime de gouvernement. À cette thèse est donnée, dès l'ouverture du livre, la formulation hypothétique suivante :

ce qu'on appelle « philosophie politique » pourrait bien être l'ensemble des opérations de pensée par lesquelles la philosophie essaie d'en finir avec la politique, de supprimer un scandale de pensée propre à l'exercice de la politique. Ce scandale théorique n'est lui-même que la rationalité de la mésestente¹⁹⁵.

¹⁹² LEFORT, Claude, « La question de la démocratie », *Essais sur le politique. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Seuil, 1986, p. 17.

¹⁹³ Dans *La Mésestente*, Rancière n'associe à ce courant de pensée que les noms de Leo Strauss et d'Hannah Arendt, sans jamais mentionner, à l'exception de Claude Lefort (*op. cit.*, p. 140), les auteurs immédiatement contemporains qui, dans le champ français, seraient représentatifs de ce retour à la philosophie politique. Il est donc difficile d'identifier les penseurs directement visés par Rancière, qui n'a pourtant pas l'habitude de taire le nom des ceux dont il critique les thèses (pensons, entre autres, aux attaques philosophiques menées contre Bourdieu, dans *Le philosophe et ses pauvres*, ou contre Jean-Claude Milner dans *La haine de la démocratie*). Interrogé en 2000 sur les circonstances entourant l'écriture de *La Mésestente*, Rancière citera toutefois, à titre de représentants du courant de pensée qu'il souhaitait alors critiquer, les noms de Luc Ferry et d'Alain Renault, auteurs d'une série d'ouvrages publiés sous l'intitulé commun « Philosophie politique » et dont le premier tome parut en 1994. Voir *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, *op. cit.*, p. 180.

¹⁹⁴ *La mésestente*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

L'interprétation apparemment paradoxale ici proposée de la philosophie politique comme entreprise de « suppression » de son propre objet exige donc, pour être clarifiée, que soit d'abord déterminé ce qu'il convient d'entendre précisément sous le concept de mésentente. Mais pour donner sa pleine intelligibilité à cette notion, et pour faire comprendre sa centralité dans la réflexion politique de Rancière, il est nécessaire de nous arrêter d'abord au commentaire d'un extrait du *Politique* (I, 2, 1253 a 9-18), que l'auteur de *La Mésentente* reproduit en ouverture du premier chapitre de l'ouvrage et auquel il se rapporte comme au texte-source de toute la tradition de pensée qu'il entend critiquer.

Les quelques lignes d'Aristote citées par Rancière sont celles qui suivent immédiatement le célébrissime passage où se trouve affirmé que « l'être humain est par nature un animal politique »¹⁹⁶ (*Pol.* I, 2, 1253 a 2-3), définition qui permet d'établir la naturalité de la Cité elle-même. On sait en vertu de quelle disposition naturelle l'homme se voit ainsi défini par le Stagirite : « Seul de tous les animaux, l'homme possède la parole », laquelle, est-il ajouté, « est là pour manifester l'utile et le nuisible et, en conséquence le juste et l'injuste ». On doit par conséquent tenir que « l'homme est seul à posséder le sentiment du bien et du mal, du juste et l'injuste. Or, » - ainsi se conclut le passage - « c'est la communauté de ces choses qui fait la famille et la cité ». De cette brève déduction, qui fait donc de la recherche du juste la finalité des êtres parlants rassemblés en communauté, les tenants de la philosophie politique, à commencer par Leo Strauss lui-même, retiendront essentiellement l'idée qu'il existe un bien absolument propre à la politique, et que celle-ci peut et doit dès lors être constituée en objet de pensée autonome. Mais le texte d'Aristote dont on prétend tirer un tel enseignement présente évidemment des difficultés conceptuelles et philologiques notoires, que Rancière ne se prive pas de relever, faisant apparaître la fausse opposition du nuisible (*blaberon*) à l'utile (*sumpheron*) et la continuité problématique qui relie cette dernière notion à celle du juste. Ces quelques distinctions sémantiques et conceptuelles fourniront les points d'appui à une réinterprétation audacieuse du texte, qui occupe l'essentiel du premier chapitre de *La Mésentente*, et au terme de laquelle l'idée aristotélicienne d'un fondement

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 19. Tous les passages sont cités dans la traduction proposée par Rancière lui-même dans *La mésentente*.

« naturel » de la communauté politique, ordonnée à la recherche de son bien propre, paraîtra ruinée d'avance par l'incommensurabilité des notions employées pour l'établir.

Je me garderai bien ici de suivre le fil quelque peu tortueux de cette démonstration. Une voie d'accès plus directe à la critique ranciérienne de l'animal politique aristotélécien nous est offerte par le début du deuxième chapitre, où le commentaire du même texte se poursuit et se déplace cette fois vers le clair partage qu'établit l'auteur du *Politique* entre la parole (*logos*), dont la possession destinerait l'homme à la vie commune en vue du juste, et la voix (*phonè*), qui n'est qu'un « moyen d'indiquer la douleur et le plaisir. Aussi, ajoute Aristote, est-elle donnée aux autres animaux ». Cette identification, souvent reprise, du *logos* à la propriété anthropologique par laquelle se définirait essentiellement le sujet de la politique conduit selon Rancière à l'occultation de son objet spécifique, si on entend par là ce qui en constitue l'enjeu premier. Ce qu'il s'agit plus précisément de retrouver derrière l'opposition classique de la parole humaine à la voix animale est la question de l'attribution de la capacité politique, laquelle ne saurait être réglée en amont de l'analyse de la *relation* politique, comme c'est le cas chez Aristote, précisément parce qu'elle constitue le point de litige autour duquel se noue cette relation¹⁹⁷.

Que la distribution apparemment simple du *logos* et de la *phonè* recouvre en fait un enjeu litigieux, interne au champ de la politique, c'est ce qui apparaît dès lors qu'on soulève la question du critère selon lequel l'un et l'autre termes se laisseraient distinguer. Rancière avait déjà rendu manifeste le flou entourant un tel critère lorsque, dans le premier chapitre du livre, il avait cité cet autre texte d'Aristote où, contre toute vraisemblance, est déniée à l'esclave la qualité d'être parlant par l'introduction d'un *distinguo ad hoc* entre la compréhension (*aisthesis*) du langage et sa possession (*hexis*)¹⁹⁸. Au début du deuxième chapitre, le caractère problématique de l'opposition de la parole à la voix est illustré par un second exemple, tiré cette fois d'un passage du VI^e livre de *La République*, dans lequel Platon décrit le peuple de l'Assemblée athénienne sous la guise d'un « gros animal » (*Rep.* VI, 493a) irascible et tumultueux, que son irrationalité foncière livre à l'emprise des orateurs passés maîtres dans l'art d'agiter les passions populaires. Selon Rancière, la métaphore animalière dans laquelle se formule ici la critique platonicienne de la démocratie n'est

¹⁹⁷ « C'est la relation politique qui permet de penser le sujet politique et non l'inverse » (*Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 223).

¹⁹⁸ *La mésestente*, *op. cit.*, p. 38. Le texte que cite Rancière se trouve dans *Politique*, I, 5, 1254 b 22.

justement pas strictement métaphorique : « elle sert rigoureusement à rejeter du côté de l'animalité ces êtres parlants sans qualité qui introduisent le trouble dans le *logos* et dans sa réalisation politique »¹⁹⁹.

Chacun de ces exemples doit faire apparaître que l'opposition de la parole et de la voix, sous couvert de délimiter la Cité de son dehors, trace une frontière qui passe en réalité à l'intérieur même de la communauté des êtres parlants, y introduisant une division qui ruine l'identité postulée entre l'animal doué de *logos* et le sujet politique. Cet écart témoigne d'abord de l'absence de critère objectif permettant de distinguer la parole de son simulacre : que les mots de l'esclave ou les exclamations du *démos* d'Athènes, bien qu'ils présentent tous les signes d'un langage articulé, puissent être entendus comme la simple expression de passions primitives, montre que le rapport du *logos* à sa manifestation demeure largement indéterminé et qu'il est donc susceptible d'interprétations arbitraires et contradictoires. Et, comme en attesteraient également les textes cités de Platon et d'Aristote, à ce critère manquant vient plus ou moins subrepticement se substituer une évaluation des identités sociales et des titres politiques des locuteurs, à laquelle se trouve en réalité suspendue la reconnaissance de leur aptitude à se prononcer sur le juste. On peut ainsi considérer que la disqualification politique de l'esclave chez Aristote, tout comme celle du peuple de la démocratie athénienne dans *La République*, précède et informe l'entente de leur parole comme simple voix, plutôt qu'elle ne résulte d'une absence de faculté logique observée. Il faudrait donc prendre les choses à l'envers : la faculté politique du *logos* n'est pas une propriété naturelle de l'homme dont la simple possession suffirait à l'inscrire comme sujet au sein de la communauté du juste et de l'injuste ; son attribution relève en fait toujours déjà d'un *compte* politique de la parole²⁰⁰, dont l'objet est moins une aptitude commune aux êtres parlants que les titres qui, dans l'espace social, déterminent la part que chacun peut prendre aux affaires de la Cité.

¹⁹⁹ *La mésentente*, op. cit., p. 44.

²⁰⁰ Le terme de « compte » que Rancière emploie systématiquement dans *La mésentente*, et qui lui sert à penser la parole politiquement autorisée comme objet d'une attribution limitative, est manifestement emprunté au lexique philosophique forgé par Alain Badiou dans *L'être et l'événement* (Paris, Seuil, 1988), livre qu'a recensé Rancière lors de sa première publication (voir « À propos de *L'être et l'événement* », *Le Cahier* (Collège international de philosophie), n° 8, octobre 1989, p. 211-225). Dans cet ouvrage, où Badiou entreprend de repenser à neuf la question ontologique, l'« être en tant qu'être » est identifié au multiple pur, que l'ontologue a charge de soustraire à ce qu'il nomme le « compte-pour-un », définit comme l'opération par laquelle une « multiplicité quelconque » se trouve soumise à la loi d'une structure. Il faut également noter que Badiou tire de son ontologie un certain nombre de conséquences pour l'analyse du politique, que Rancière semble avoir intégrées, jusqu'à un certain point, à sa propre réflexion, comme il lui est d'ailleurs arrivé de le reconnaître (voir *Aux bords du politique*, op. cit., p. 258, n. 7). Si

Au terme de ce renversement, l'opposition pseudo-anthropologique du *logos* et de la *phonè*, telle qu'ont pu la manier les Anciens, apparaît comme une tentative, elle-même litigieuse, de régler ce que Rancière identifie comme « le litige même qui institue la politique », et dont l'enjeu essentiel porte donc sur « le rapport entre la capacité de l'être parlant sans propriété et la capacité politique »²⁰¹. Chez Platon, on vient de le voir, l'assimilation de la clameur populaire dans l'enceinte de l'assemblée à un grognement instinctif permet exemplairement de disjoindre les termes de ce rapport. Comme y insiste Rancière, cette exclusion du peuple des anonymes de la sphère de la légitimité politique est requise, du point de vue platonicien, pour que la distribution des fonctions et des activités soit ordonnée aux qualités de chacun, et que soit ainsi assuré l'agencement des différentes parties du corps social selon les proportions idéales du Bien. Poser à l'inverse l'égale capacité politique des êtres parlants, sans autre distinction, ce serait affirmer la réversibilité des hiérarchies et la contingence de tout ordre social, au risque de voir se substituer à la règle qui assigne chacun à sa place la loi anarchique « du n'importe qui faisant n'importe quoi »²⁰². Le partage restrictif du *logos* vient donc parer à ce mal, à cette confusion démocratique des rôles et des occupations dont est porteuse l'hypothèse égalitaire, au prix d'instituer la communauté sur une exclusion fondatrice, qui relègue les êtres parlants sans qualité « dans la nuit du silence ou le bruit animal des voix qui expriment agrément ou souffrance »²⁰³.

Cette exclusion, loin qu'elle soit le propre de la république platonicienne, est inscrite selon Rancière au principe même de tout ordre social, serait-il chapeauté par un régime démocratique. Dégagée du commentaire des textes classiques où elle trouve d'abord à se formuler, la thèse générale que soutient sur ce point l'auteur de *La Méésentente* peut s'énoncer dans ces termes : tout ordre social se constitue et se symbolise précisément comme ordre en projetant, en surimpression

l'influence de Badiou sur la réflexion politique de Rancière, sans être majeure, est néanmoins indiscutable, il vaut la peine de souligner que les deux penseurs se séparent toutefois, et même s'opposent, sur un certain nombre de questions fondamentales. Rancière demeure par exemple étranger, sinon hostile, à toute tentative de fonder l'analyse de la politique sur une ontologie, de même qu'il récuse le platonisme hétérodoxe de Badiou. Les divergences sont également notables dans le domaine de l'esthétique, comme en témoigne, entre autres, le texte qu'a consacré Rancière à la critique de l'« inesthétique » badiouienne (voir « L'inesthétique d'Alain Badiou : les torsions du modernisme », *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 87-118). Pour avoir le point de vue de Badiou lui-même sur les convergences/divergences entre sa propre philosophie et celle de Rancière, on peut lire « Jacques Rancière. Savoir et pouvoir après la tempête », *L'aventure de la philosophie française depuis les années 1960*, Paris, La Fabrique, 2012, p. 231-264.

²⁰¹ *La méésentente*, *op. cit.*, p. 44.

²⁰² *Ibid.*, p. 39.

²⁰³ *Ibid.*, p. 44.

sur le rassemblement des hommes en communauté, une répartition exclusive des « titres »²⁰⁴ de légitimité politique qui soustrait au pouvoir commun au moins une « partie » des êtres parlants, auxquels Rancière réserve le nom des *sans-part*. L'indétermination du sujet collectif ainsi nommé est bien sûr voulue : elle indique qu'il ne s'agit pas, sous l'appellation des sans-part, d'identifier une catégorie sociale particulière à la figure de l'exclu, mais plutôt de définir une place, au sens structural du terme. À cette place vide, Rancière fait défiler dans *La Méésentente* différentes figures, qui ont pour noms « peuple », « prolétaires » ou « femmes », lesquels renvoient moins à des identités définies et socialement intégrées qu'à l'idée plus abstraite d'un « multiple » incompté, c'est-à-dire dont il n'est pas tenu compte dans la constitution politique de la communauté et auquel est par conséquent refusé la participation aux affaires de la cité.

L'inégalité politique, avant d'être le principe qu'entérinent ou que combattent les gouvernements et les législations, apparaît ainsi comme un effet inhérent à la structuration symbolique du champ social. On doit pourtant se garder de voir dans cette inégalité l'expression d'une loi naturelle qui fournirait à l'ordre communautaire son fondement dernier. L'inégalité, insiste Rancière, ne se soutient pas d'elle-même. Elle doit au contraire toujours s'appuyer sur le principe qu'elle récuse et qui la contredit, celui, précisément, de l'égalité des êtres parlants. Celle-ci ne laisse pas, en effet, d'être supposée à l'intérieur même des rapports qui la nient. L'exemple dont use le philosophe pour étayer cette proposition est celui du rapport de commandement :

Il y a de l'ordre dans la société parce que les uns commandent et que les autres obéissent. Mais pour obéir à un ordre deux choses aux moins sont nécessaires : il faut comprendre l'ordre et il faut comprendre qu'il faut lui obéir. Et pour faire cela, il faut déjà être l'égal de celui qui vous commande²⁰⁵.

²⁰⁴ « Titre » est la traduction de ce qu'Aristote appelle *axia*, et que Rancière définit comme la *valeur* spécifique reconnue à chaque partie de la communauté et sur laquelle se fonde le droit qui lui est accordé de prendre part à la vie politique (*ibid.*, 24-25). Rappelons qu'Aristote distingue trois *axiai*, qui renvoient chacun à un groupe social déterminé : la richesse pour les *oligoï*, la vertu pour les *aristoï* et la liberté pour le *démos*. Hors du contexte de la Cité antique, où elle a son ancrage, le recours à la notion de titre risque de paraître anachronique, notamment lorsqu'il s'agit d'analyser le principe de légitimation politique au sein des sociétés modernes. C'est pourquoi, lorsqu'il délaisse le commentaire des Anciens, plutôt que d'un partage des *titres*, Rancière préférera parler de la distribution des *identités*, sans pour autant que cet ajustement terminologique ne vienne, sur le fond, modifier la thèse que nous restituons ici.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 37.

Cette égalité minimale, immanente à tout rapport d'interlocution réussi, serait-il hiérarchiquement structuré, ne saurait évidemment par elle-même contraindre à aucune sorte d'inclusion politique. Elle suffit néanmoins selon Rancière à donner une assise, même fragile, à la présupposition d'une égalité fondamentale du *logos* sous laquelle ceux que la distribution de la parole politique légitime laisse in comptés, sans-part, peuvent s'instituer comme le sujet collectif d'un *tort*²⁰⁶.

Cette dernière notion, centrale dans *La Mésestente*, est introduite pour mieux distinguer de l'injustice ordinaire l'exclusion plus radicale dont font l'objet les sans-part. On évitera, encore une fois, de confondre ceux que Rancière désigne ainsi avec quelque communauté minoritaire discriminée ou groupe social lésé dans ses droits. Les sans-part ne sont pas le sujet collectif d'une injustice formulable dans le langage du droit et que pourraient prendre en charge les institutions juridiques ou politiques établies²⁰⁷. Il faut plutôt rassembler sous ce nom ceux auxquels n'est pas même reconnue la qualité de sujets politiques aptes à se prononcer sur ce qui relève du juste, et *a fortiori* sur ce qui constituerait une éventuelle injustice commise à leur endroit. Le concept de tort que propose Rancière pour penser cette situation particulière peut se définir comme l'effet d'exclusion ou d'invisibilisation produit par la différence du compte inégalitaire de la parole à l'égalité des êtres parlants. Postuler l'existence d'un tort, c'est ainsi lier l'affirmation de l'égalité à l'affirmation qu'il y a de la parole en défaut de reconnaissance, ou, si l'on préfère, qu'il y a un sujet du *logos* sans « propriété politique », auquel n'est allouée aucune part dans l'exercice du pouvoir ou la délibération publique. La difficulté spécifique que pose l'exposition par les sans-part de la situation d'exclusion dont ils font l'objet apparaît immédiatement : la proposition égalitaire, que toute présentation argumentée d'un tort subi présuppose et affirme à la fois, doit déjà avoir été admise pour que soient entendus ceux qui la soutiennent et, *a fortiori*, pour que soit discuté et éventuellement reconnu le bien-fondé de leur protestation. Autrement dit, les conditions

²⁰⁶ Rancière emprunte, en la redéfinissant, la notion de tort à Jean-François Lyotard (cf. *Le différend*, Paris, Minuit, 1983). Entre autres différences, notons que le tort est, chez Rancière, une notion strictement politique et qu'il peut toujours faire l'objet d'une présentation argumentée, alors que Lyotard employait le même mot pour désigner « un dommage accompagné de la perte des moyens de faire la preuve du dommage » (p. 18), la victime du tort se trouvant réduite au silence d'un sentiment informulable.

²⁰⁷ Dans un passage de *La mésestente* (*op. cit.*, p. 158-160), Rancière formule une critique subtile de la « lutte contre l'exclusion », telle que la mènent l'État et les associations qui en dépendent. Derrière ce mot d'ordre consensuel, le philosophe pointe la tentation de réduire à un enjeu d'insertion sociale des situations d'inégalité formulables dans le langage politique du tort.

d'*intelligibilité* du tort ne semblent pouvoir être satisfaites qu'une fois accordée la *réalité* du tort lui-même.

Cette apparente impasse est le propre de ces situations de parole que Rancière appelle de mé^sentente :

Les structures de mé^sentente, écrit-il, sont celles où la discussion d'un argument renvoie au litige sur l'objet de la discussion et sur la qualité de ceux qui en font un objet²⁰⁸.

Le cas extrême de mé^sentente, qui est précisément celui que suscite la présentation du tort, prend la forme d'un rapport d'interlocution barré par l'incapacité ou le refus d'une des parties à reconnaître dans les mots que profère l'autre les signes d'un *logos* commun²⁰⁹. Cette surdité, qui manifeste le tort *in concreto* en même temps qu'elle rend impossible son règlement dialogique, n'est pas pour autant insurmontable. S'il ne saurait se régler « par objectivation du litige et compromis entre les parties », le tort se « traite »²¹⁰ néanmoins, soutient Rancière. Se pose évidemment ici la question des modalités de ce traitement, c'est-à-dire des voies par lesquelles l'affirmation égalitaire peut éventuellement faire effet et induire le déplacement de la frontière symbolique qui départage la parole articulée, et politiquement autorisée, de la simple expression phonique prêtée à des passions primaires. Poser cette question, c'est aussi, inévitablement, poser celle de l'efficacité propre aux partages inégalitaires qu'institue l'ordre social, demander de quelle nature est la résistance qu'ils opposent à la « prise de parole » des sans-part. Ce que montrent les situations de mé^sentente est que la disqualification de cette parole relève d'un *a priori* sensible, qui impose donc aux sens mêmes l'évidence d'une absence de rapport entre les mots de l'être parlant sans qualité et la faculté politique du *logos*. Et la force de contrainte de cette évidence impose en retour à la présentation du tort d'excéder le registre strictement argumentatif, pour *manifester*, à la

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁹ Ainsi défini, le concept de mé^sentente ne saurait être confondu avec ce que Jean-François Lyotard a nommé le *différend* dans son ouvrage éponyme. Comme le souligne Rancière lui-même, le différend lyotardien renvoie à l'hétérogénéité irréductible des jeux de langages appartenant à des régimes de rationalité distincts. Le champ de pertinence du concept est donc celui des situations argumentatives pour lesquelles fait défaut une règle, un métalangage, qui permettrait de définir un espace logique commun aux discours en présence. La mé^sentente, elle, a pour enjeu principal la reconnaissance mutuelle des interlocuteurs comme sujets d'un langage partagé. Elle porte donc moins sur les mots, les malentendus qu'ils peuvent susciter, ou sur la discontinuité entre différents régimes de phrases, que sur le statut des locuteurs et, ultimement, « sur ce que parler veut dire » (*ibid.*, p. 13).

²¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

manière d'une contre-évidence sensible, l'égalité qu'elle déclare. C'est à ce point que l'analyse de la mécontente, considérée comme forme paradigmatique du litige politique, doit se déplacer sur le terrain de l'esthétique.

3.3. L'ordre policier du sensible et la scène esthétique de l'égalité

La thèse d'une dimension esthétique inhérente à la relation politique, si elle ne se trouve véritablement explicitée que dans le deuxième chapitre de *La Mécontente*, est néanmoins déjà contenue dans la leçon générale que tire Rancière de sa lecture des Anciens au prisme de l'opposition *logos/phonè*. Cette leçon est ainsi résumée en début de chapitre :

le *logos* n'est jamais simplement la parole, parce qu'il est toujours indissolublement le *compte* qui est fait de cette parole : le compte par lequel une émission sonore est entendue comme de la parole, apte à énoncer le juste, alors qu'une autre est seulement perçue comme du bruit signalant plaisir ou douleur, consentement ou révolte²¹¹.

Les catégories perceptives qui servent ici à dire les effets différenciés du compte indiquent bien que ceux-ci s'inscrivent pour Rancière à même le tissu sensible du rapport social, et qu'entre la parole qu'on entend et celle qu'on n'entend pas, l'écart ne se réduit pas à quelque différence abstraite de statut, mais tient plus fondamentalement à ce que l'une et l'autre ne participent pas d'une même sphère d'apparence, d'une même *aisthesis*, pour citer le terme qu'à plusieurs reprises emploie Rancière. L'enjeu de la mécontente peut dès lors se laisser ramener à « la querelle même sur la constitution de l'*aisthesis*, sur le partage du sensible par lequel des corps se trouvent en communauté »²¹².

Dans ce passage comme ailleurs dans *La Mécontente*, la préférence pour la forme grecque du mot « esthétique » répond au souci d'en élargir la portée au-delà du domaine d'objets restreint qu'il recouvre depuis la fin du XVIII^e siècle, soit celui des faits artistiques/esthétiques et de leur appréciation, en le rapprochant de son sens étymologique : ce qui relève de la perception, des sens,

²¹¹ *Ibid.*, p. 44-45.

²¹² *Ibid.*, p. 49.

voire de la sensation. Tel qu'il est employé dans le passage cité, le substantif *aisthesis* désigne, à son niveau le plus général, l'espace social en tant que *sensorium*, c'est-à-dire milieu sensible où se définissent les conditions et les modalités d'apparition de l'être parlant au sein d'un monde partagé. C'est pour mieux insister sur la tension structurelle qui traverse ce monde qu'est immédiatement proposé comme synonyme d'*aisthesis* le syntagme fameux de « partage du sensible ». Jouant du double sens du mot « partage », qui signifie à la fois ou alternativement une mise en commun et une division, le philosophe pense sous ce concept le monde sensible comme « lieu » privilégié où s'inscrivent les frontières et divisions internes selon lesquelles s'organise l'existence communautaire des hommes²¹³. En dépit de la centralité théorique qui lui est accordée, le concept de partage du sensible n'est toutefois défini dans *La Mésentente* que de manière elliptique. Une définition formelle plus précise du concept, au demeurant tout à fait conforme à l'usage qui en est fait dans l'ouvrage de 1995, sera proposée en ouverture du livre d'entretien qui a justement pour titre *Le partage du sensible*. Rancière y écrit :

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage²¹⁴.

Ce qu'énonce cette définition est d'abord que l'ordre communautaire, les formes d'inclusion et d'exclusion au monde commun de la délibération politique, et plus largement de la conversation publique dans les différents domaines d'intérêts légitimes, se trouve préinscrit dans la codification même du champ de l'apparence. Cette codification prend essentiellement la forme d'une

²¹³ De cette première définition très large, on retiendra que ce que Rancière nomme d'un substantif singulier « le sensible » n'est en aucun cas réductible au sensoriel. Plus précisément, le concept de sensible désigne ici le champ sensoriel en tant que ce qui s'y donne à percevoir ou à ressentir est toujours déjà soumis à un système de connotations socialement déterminé, mais à l'égard duquel une déprise demeure néanmoins possible, notamment à travers les expériences privilégiées de la subjectivation politique ou de la distance esthétique. De ce point de vue, la notion ranciérienne de sensible ne fonctionne pas en opposition à celle d'intelligible, ce couple conceptuel antique devant lui-même être considéré comme un opérateur particulier de partage du sensible. Sur les sources possibles du concept ranciérien de sensible chez Deleuze et Lyotard, voir les hypothèses intéressantes mais discutables de RUBY, Christian, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 15.

²¹⁴ *Le partage du sensible*, op. cit., p. 12.

distribution hiérarchisée des espaces et des usages du temps qui échoient à chacun en fonction de l'activité qu'il exerce, et qui détermine aussi bien la part de visibilité dont il bénéficiera dans l'espace publique que la façon dont sa parole pourra y être entendue. C'est en somme la position qu'occupent les uns et les autres au sein d'un « découpage du temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit »²¹⁵ qui définit ce qui lui sera reconnu « de compétence ou d'incompétence au commun »²¹⁶.

Dans *La Méésentente*, Rancière donne pour exemple la façon dont, au XIX^e siècle, l'exclusion politique des ouvriers se trouvait déjà symboliquement inscrite dans la séparation entre les lieux réservés à l'exercice de la citoyenneté et les espaces où ils se voyaient relégués, le monde de l'usine étant alors tenu pour un univers privé dont les enjeux internes ne pouvaient en principe constituer un objet de délibération commune. À cette séparation spatiale s'ajoutait la contrainte temporelle inhérente à la condition ouvrière, vouée à l'alternance perpétuelle du travail et du repos, et à laquelle faisait par conséquent défaut le temps libre, c'est-à-dire le loisir (*otium*) nécessaire à la participation citoyenne, mais aussi, et plus fondamentalement, à l'acquisition de la diversité d'expériences, de la culture et de la hauteur de vue qu'exige l'exercice d'un jugement politique éclairé. C'est du moins ainsi que, suivant un antique préjugé, dont Rancière montrera qu'il est aussi celui de la philosophie à travers son héritage platonicien, l'ouvrier comme avant lui l'artisan était réputé n'avoir ni le temps ni les qualités requises pour prendre part aux affaires de la communauté, son absentement de l'espace public fonctionnant comme l'évidence sensible que sa place est ailleurs²¹⁷. Ce n'est pas le bien-fondé de ce jugement qui importe d'abord ici, mais ce qu'il enregistre d'une distribution normative des capacités fondée sur le « prédicat des espaces et les possibles du temps »²¹⁸ qui échoient à chacun selon sa condition sociale.

Sous le concept de partage du sensible, il s'agit donc d'abord pour Rancière de penser cette mise en corrélation, généralement implicite, de l'espace indissociablement matériel et symbolique

²¹⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁷ Soulignons qu'il n'y a chez Rancière aucune focalisation particulière sur la figure de l'ouvrier comme porteur d'une espérance révolutionnaire. Depuis *La nuit des prolétaires*, et de façon encore plus explicite dans *Le philosophe et ses pauvres*, le personnage social qui intéresse Rancière est plutôt l'artisan, voir le petit-bourgeois, figure intermédiaire et contradictoire souvent dénigrée par Marx. Sur la signification théorique de cette préférence, voir les remarques intéressantes de RAMOND, Charles, *Jacques Rancière. L'égalité des intelligences*, Paris, Belin, 2019, p. 31-37.

²¹⁸ *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 14.

où s'inscrit le corps d'un sujet et de ce qui lui est reconnu de capacités intellectuelle, discursive, aussi bien qu'esthétique, propres à l'inclure dans un monde commun d'expérience et de langage. On aura déjà compris d'après ce qui précède que tout partage du sensible, dès lors qu'il se confond avec l'ordre social dominant, tend à fonctionner sur le mode d'un système d'assignation contraignant, dont la logique et le fonctionnement sont conceptualisés dans *La Mésentente* sous le nom de *police*, au risque d'ailleurs de nourrir quelques malentendus. Tel que l'emploie Rancière, le terme ne renvoie évidemment pas d'abord à l'organe de l'État chargé du maintien de la paix, ce qu'on appelle ainsi ordinairement police n'étant que la « forme particulière d'un ordre plus général »²¹⁹. Dans le lexique rancien, ce que l'adjectif *policier* sert d'abord à qualifier est précisément cet « ordre plus général », compris comme un certain « mode d'être-ensemble qui met les corps à leur place et dans leur fonction selon leurs “propriétés” »²²⁰. Le principe de cet « être-ensemble », ajoute Rancière, s'énonce simplement :

Il donne à chacun la part qui lui revient selon l'évidence de ce qu'il est. Les manières d'être, les manières de faire et les manières de dire – ou de ne pas dire – y renvoient exactement les unes aux autres²²¹.

On retiendra de cette définition que ce qui spécifie en premier lieu la police, comme mode particulier de partage du sensible, est la façon dont elle opère la distribution des parts et des places en fonction d'un principe d'assignation identitaire, qui postule l'adéquation stricte entre une fonction sociale particulière et un mode d'être défini, chacun étant supposé avoir les comportements, les façons de penser et de parler, d'agir et de sentir correspondant à sa condition. Comme y insiste Rancière, la tendance inhérente à la distribution policière des identités est d'imposer sa codification au *tout* du champ social : elle dessine ainsi un monde plein, une société intégralement cartographiée et réduite à la somme des catégories de population qui la composent. La codification policière du sensible produit donc l'image d'un monde social entièrement objectivé, à l'intérieur duquel ne survient aucun litige qui ne soit interprétable dans les termes d'un conflit d'intérêts entre groupes définis par leur identité sociologique ou culturelle, voire

²¹⁹ *La mésentente*, op. cit., p. 51.

²²⁰ *Ibid.*, p. 50.

²²¹ *Ibid.*

ethnique²²². De sorte qu'on peut dire que le propre de la police consiste non seulement à imposer un décompte intégral des parties, sous la guise d'une description « objective » du corps social, mais aussi à fonder sur cette description un cadre d'interprétation général de la société, dont la vertu principale consiste à *normaliser* tout événement comme tout conflit susceptible d'y survenir. Par cette double opération, la police instaure un certain rapport de la communauté à elle-même, que Rancière, détournant le terme de son sens ordinaire, a proposé d'appeler *consensus*.

Ce que consensus veut dire en effet, ce n'est pas l'accord des gens entre eux, mais l'accord du sens avec le sens : l'accord entre un régime sensible de présentation des choses et un mode d'interprétation de leur sens²²³.

Cet accord incessamment vérifié entre sens et sens est précisément ce par quoi le partage policier du sensible parvient à se naturaliser, c'est-à-dire à dissimuler la contingence des divisions et des assignations par lesquelles il construit le monde social comme ordre stabilisé. Bien plus efficacement que toute pratique étatique de répression, le consensus, tel que défini par Rancière, apparaît ainsi comme ce qui assure la reproduction quotidienne des fonctions et des identités sociales. Ce qui caractérise le monde commun que produit et reproduit ainsi la consensualité policière est une sorte d'« autoréférentialité sourde et étriquée »²²⁴, une incapacité à percevoir aussi bien qu'à penser en dehors des catégories admises les actes, les paroles ou plus généralement les comportements qui dérogent à l'ordre « normal » des choses.

Ce que la police tend ainsi à exclure, ou plus précisément à nier, est l'existence même d'un sujet qui échapperait à sa codification, c'est-à-dire d'un sujet inclassable à l'intérieur de la nomenclature instituée des identités et des groupes sociaux. C'est précisément l'existence d'un tel sujet excédentaire qui constitue l'enjeu du litige autour duquel se forme les situations de mésentente décrites plus haut. La surdité à laquelle se heurte, dans de telles situations, la parole de ceux que

²²² Considéré dans sa fonction policière, l'État peut en effet facilement admettre des modes alternatifs de découpage de sa population. Il est à cet égard « tolérant », ironise Rancière (*ibid.*, 169), qui souligne que l'essentiel est toujours que le décompte des parties puisse valoir comme représentation sans reste du tout de la communauté. Cette latitude peut toutefois conduire à admettre des catégories descriptives donnant prises au racisme ou à la xénophobie. C'est du moins ce que soutient Rancière qui, dans quelques pages très serrées, analyse ce qu'il appelle « le nouveau racisme des sociétés avancées » comme un effet pervers de la logique policière (voir *ibid.*, 160-164).

²²³ *Chronique des temps consensuels*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2005, p. 9.

²²⁴ FJELD, Anders, Jacques Rancière. *Pratiquer l'égalité*, op. cit., p. 59.

Rancière appelle les sans-part ne fait que manifester, par la négative, l'efficacité avec laquelle la police parvient à imposer, à même les cadres perceptifs, l'évidence consensuelle de ses partages.

Se pose dès lors à nouveau la question, soulevée plus haut, des modalités selon lesquelles les sans-part peuvent néanmoins faire valoir le tort qui leur est fait par le décompte policier des identités et des places. La remise en cause effective de celui-ci, soutient Rancière, passe par la mise en œuvre de pratiques relevant d'une logique très spécifique et nécessairement antagonique à celle de la police, une logique qui est proprement celle de l'activité *politique*. C'est évidemment l'ambition première de *La Méésentente* que de proposer une redéfinition du concept même de politique, duquel Rancière soustrait toutes les déterminations précédemment attribuées à la police, au prix de réduire le champ de l'action politique à un domaine très restreint. Il faut en effet bien voir que la plupart des activités généralement tenues pour « politiques » par l'opinion commune, aussi bien d'ailleurs que par la philosophie politique classique, relèvent chez Rancière de la police, laquelle absorbe, notamment, tout ce qui a trait à l'exercice du pouvoir : les activités routinières de gouvernement, l'arbitrage des conflits sociaux, le partage raisonné des ressources de l'État, les mesures sondagières de l'opinion publique, la concurrence électorale elle-même, sont ainsi renvoyés du côté de la gestion policière de l'ordre social au motif que chacune de ces activités se placerait sous la commune présupposition d'une identité sans reste de la communauté à la somme de ses parties. Or, l'action politique, telle que la conçoit Rancière, s'autorise d'une présupposition exactement inverse, celle d'une « part des sans-part », formule volontairement paradoxale dans laquelle se trouve condensée l'idée d'une non-coïncidence principielle de la communauté au compte policier de ses parties par l'existence postulée d'une partie in comptée ou, plus précisément, d'un sujet supplémentaire, auquel est *à tort* dénié la capacité de participer au monde commun²²⁵. Il y a politique dès lors qu'on tente de donner quelque effectivité à cette présupposition par la *manifestation* disruptive d'un sujet non-inclus dans la configuration policière du sensible, et dont

²²⁵ Comprendons que la « part des sans-part » est la formule politique de l'égalité en contexte inégalitaire. Je rappelle que, pour Rancière, qui suit sur ce point son « maître » Joseph Jacotot, le principe d'égalité est en lui-même pré-politique, raison pour laquelle il peut informer des pratiques relevant de domaines aussi différents que l'éducation, l'art ou, bien sûr, la politique. Il vaut aussi la peine de préciser que le statut de principe ou de présupposition accordée à l'égalité dans le contexte de la politique implique, pour Rancière, que « l'égalité n'est pas un donné que la politique mette en application, une essence que la loi incarne ni un but qu'elle se propose d'atteindre. Elle n'est qu'une présupposition qui doit être discernée dans les pratiques qui la mettent en œuvre » (*La méésentente*, *op. cit.*, p. 57), par exemple dans certains usages du langage (voir *supra* p. 97-98).

l'existence même vient remettre en question la naturalité des partages constitutifs de la communauté.

Cette définition très générale de la politique suffit déjà à faire voir que celle-ci est toujours seconde par rapport à la police puisqu'elle n'est rien d'autre qu'un certain mode d'intervention sur le partage policier du sensible²²⁶. De sorte que « si la politique met en œuvre une logique entièrement hétérogène à celle de la police, elle est toujours nouée à elle », explique Rancière qui ajoute que « la politique n'a pas d'objets ou de questions qui lui soient propres »²²⁷. Comprenons que tout ce qui peut donner prétexte à l'action politique (un conflit de travail, une manifestation, une situation de censure, etc.) se trouve aussi toujours déjà inscrit dans la codification policière du champ social, la différence de la politique à la police résidant alors dans la façon dont l'une et l'autre identifie et traite l'enjeu impliqué dans telle ou telle situation litigieuse, et plus précisément encore dans la façon dont l'une et l'autre y compte les sujets de parole méritant de s'y faire entendre. Le formalisme qui caractérise ainsi la conception ranciérienne de la politique, il faut le noter, est profondément cohérent : corréler l'action politique à un domaine d'objets prédéfini, en lui assignant un lieu propre, voire en en réservant l'exercice à une certaine catégorie d'individus, se serait évidemment soumettre à la logique de la police la définition même de la politique. Or, celle-ci consiste justement à faire bouger la frontière consensuelle par laquelle on prétend non seulement départager qui peut ou ne peut pas avoir part à la politique, mais aussi ce qui constitue ou pas un objet d'intérêt politique légitime²²⁸.

L'intrication de la police et de la politique étant posée, il faut maintenant spécifier un peu plus avant ce qui caractérise cette dernière. De la définition qu'en propose Rancière, il ressort que

²²⁶ Si la politique présuppose donc la police, la réciproque est souvent vraie aussi, puisqu'il est rare que la logique policière qui règle le fonctionnement d'un ordre social donné n'ait été au fil du temps tordue et déviée de son cours normal par quelque effraction politique du principe égalitaire. Et si toutes les polices ne se valent pas, c'est justement parce que toutes n'ont pas été aussi fréquemment ou aussi profondément contrariées par la politique. Introduisant ce critère, par lequel l'*histoire* pourrait-on dire reprend ses droits sur l'analyse conceptuelle, Rancière admet sans réserve qu'« une police peut être infiniment préférable à une autre » (*ibid.*, p. 54).

²²⁷ *Ibid.*, p. 55.

²²⁸ C'est la raison pour laquelle Rancière refuse toute opposition *a priori* entre le domaine de la politique et celui du social, qu'Hannah Arendt tenait tant à distinguer l'un de l'autre (en particulier dans le deuxième chapitre de son essai *On Revolution* [1963]). Pour Rancière, il y a toujours une saisie politique *possible* des enjeux dits sociaux, ce qui n'est pas la même chose que d'affirmer que « tout est politique ». Le contre-sens de cette dernière formule est analysé dans *La mésentente* (p. 55-56). Sur le rôle compliqué joué par le concept de social dans la pensée politique, voir *ibid.*, 129-131. On trouvera une présentation des points d'accord et de désaccord avec Hannah Arendt dans *Et tant pis pour les gens fatigués*, *op. cit.*, p. 340-341.

« la politique est affaire de sujets, ou plutôt de modes de subjectivation », cette dernière notion, empruntée à Foucault, étant dans *La Mésentente* ainsi redéfinie :

Par *subjectivation* on entendra la production par une série d'actes d'une instance et d'une capacité d'énonciation qui n'étaient pas identifiables dans un champ d'expérience donné, dont l'identification va donc de pair avec la refiguration du champ de l'expérience²²⁹.

Le concept de subjectivation proposé ici permet à Rancière de délester la catégorie de sujet de toute détermination forte (conscience, liberté, etc.) pour en réduire la teneur à une sorte de minimum ontologique : le sujet de la politique n'a que la consistance de ses actes²³⁰, auxquels il ne préexiste ni ne survit, apparaissant et disparaissant au gré des mobilisations et interventions intermittentes qui parviennent, un temps, à donner corps à la présupposition d'une part des sans-part. Si le propre de ce « sujet à éclipse »²³¹, comme il est arrivé à Rancière de le qualifier, est de faire brèche dans le champ des identités constituées, il n'y surgit toutefois pas depuis un dehors absolu, son apparition n'étant pas, autrement dit, celle d'une altérité pure, sans rapport avec les données du monde social où il fait effraction. Le processus de subjectivation politique décrit par Rancière se déploie bien plutôt à partir des identités sociales reconnues elles-mêmes, qu'il s'agit de transformer et de tordre pour défaire l'adéquation figée des fonctions, des propriétés et des capacités.

C'est ce que fait, par exemple, la militante féministe Jeanne Deroin lorsqu'elle se présente, en 1849, à une élection législative au suffrage universel à laquelle les femmes ne sont pourtant pas éligibles, son intrusion sur la scène électorale fonctionnant alors comme une démonstration en acte du tort fait à son sexe par le partage policier des identités et des parts. Plus précisément, l'intervention de Deroin vise à montrer « le sujet "les femmes" comme nécessairement inclus dans le peuple français souverain qui jouit du suffrage universel et de l'égalité de tous devant la loi et en même temps comme radicalement exclu »²³², cette mise en contradiction de la communauté avec elle-même étant le mode sur lequel le sujet « femme » devient en cette circonstance particulière le porteur de la présupposition d'une part des sans-part. L'erreur serait ici de voir dans

²²⁹ *La mésentente*, op. cit., p. 59.

²³⁰ Je détourne et déforme ici une formule de Rancière qui écrivait à propos de la démocratie qu'« elle n'est confiée qu'à la constance de ses propres actes » (*La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 106).

²³¹ *Aux bords du politique*, op. cit., p. 111.

²³² *La mésentente*, op. cit., p. 66.

le geste de Deroin une affirmation identitaire, alors même qu'il s'est agi pour elle de se *désidentifier*, c'est-à-dire de s'arracher aux frontières sociales qui déterminent l'identité féminine pour apparaître dans l'espace de la délibération publique à titre de sujet proprement politique. C'est en ce sens que Rancière a pu écrire que « toute subjectivation politique est une désidentification »²³³, c'est-à-dire une prise de distance polémique à l'égard d'une identité constituée par laquelle se trouve plus généralement remise en cause la légitimité des critères policiers déterminant la distribution des identités et la répartition des places au sein de l'ordre communautaire.

L'exemple de la candidature induite de Deroin à l'Assemblée législative illustre bien la nécessité dans laquelle se trouvent les sans-part de constituer la scène de leur propre apparition, c'est-à-dire d'instaurer eux-mêmes les conditions de manifestation de leur existence ou de leur parole au sein du monde commun. Car les sans-part se définissant précisément par leur exclusion de ce monde commun, c'est-à-dire des espaces et des tribunes où se discutent les affaires de la communauté, ils ne sauraient évidemment s'y faire entendre sauf à ruser avec les propriétés et les fonctions de ces espaces, de manière que puisse s'y manifester ce qui n'y a en principe pas sa place. C'est ainsi qu'a procédé Deroin : puisque les femmes ne pouvaient véritablement engager la discussion sur la part qui leur revient au sein de la communauté qu'en s'incluant dans l'espace de la délibération duquel elles étaient précisément exclues, il fallait détourner la scène électorale de sa fonction routinière pour en faire la scène d'exposition d'un tort mettant en regard la structuration inégalitaire de la communauté républicaine avec le principe d'égalité des citoyens qu'elle déclare par ailleurs.

Dans ce cas comme dans d'autres qu'analyse Rancière, l'action politique consiste à pallier l'absence de scène commune d'interlocution en faisant « *comme si* la scène existait, comme s'il y avait un monde commun d'argumentation »²³⁴ entre des parties qui ne se reconnaissent pourtant pas comme des sujets de parole égaux. Pour les sans-part, faire *comme si* existait déjà cette scène commune, c'est par exemple adopter, avant toute reconnaissance concédée, les usages et les comportements de l'interlocuteur légitime, autorisé à occuper l'espace commun pour porter ses revendications à l'attention de l'opinion publique, et capable de manier le langage et le raisonnement aussi judicieusement que n'importe qui. Il s'agit en somme d'excéder le registre de

²³³ *Ibid.*, p. 60.

²³⁴ *Ibid.*, p. 81.

la simple revendication pour engager une démonstration de capacité, par laquelle se trouve en quelque sorte anticipé, sur le mode virtuel du *comme si*, un espace égalitaire de discussion à l'intérieur même d'un monde qui nie cette égalité, la rencontre de la politique et de la police se produisant alors véritablement comme « contradiction de deux mondes logés en un seul »²³⁵.

*

J'interromps ici ma présentation des principales thèses et analyses contenues dans les premiers chapitres de cet ouvrage très riche qu'est *La Mésestente*. Ce que j'en ai retenu suffit à faire comprendre en quel sens très spécifique il y a, pour Rancière, une esthétique de la politique qui ne se confond évidemment pas, comme y a sans cesse insisté le philosophe, présentant le malentendu possible, avec l'« esthétisation de la politique » dénoncée par Benjamin à la fin de *L'œuvre d'art...*²³⁶. Il ressort des pages qui précèdent que l'inhérence de l'esthétique à la politique peut s'entendre chez Rancière en deux sens, liés entre eux, mais néanmoins distincts. Comme j'y ai insisté, la politique revêt d'abord une dimension esthétique dans la mesure où elle se définit comme intervention sur le partage du sensible auquel s'adosse un ordre social donné, son activité consistant essentiellement à repousser les frontières sociales du visible et de l'énonçable, de façon à ce que puissent se faire voir et entendre dans l'espace commun ceux qui n'avaient en principe pas lieu d'y apparaître. Mais la catégorie d'esthétique intervient aussi à un niveau moins général dans l'analyse de la politique, puisque c'est encore elle qui permet de penser l'efficacité performative des actes de subjectivation politique, dont on vient de voir qu'ils relèvent d'une « logique de la démonstration », laquelle est « indissolublement une esthétique de la manifestation »²³⁷. À l'un ou l'autre de ces différents niveaux d'analyse, l'usage singulier, impropre diraient certains, que fait Rancière du concept d'esthétique dans le cadre de sa réflexion politique n'est en réalité pas absolument délié de tout rapport avec ce que le même concept désigne

²³⁵ *Ibid.*, p. 49.

²³⁶ Dans l'essai de Benjamin, cette formule renvoie évidemment au style de propagande caractéristique des fascismes européens qui ont pu, à certains moments, s'adjoindre les moyens de l'art et du spectacle pour nourrir l'identification imaginaire des masses à une figure mythifiée du peuple national. Cette perversion de la politique par l'esthétique, soutient Rancière, est un phénomène particulier, historiquement situé, qui n'a « rien à voir » (*Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 13) avec l'esthétique de la politique dont il est question dans son œuvre.

²³⁷ *La mésestente*, *op. cit.*, p. 87.

plus communément en philosophie. Dans un passage annonciateur de orientations futures de ses travaux, l'auteur de *La Mésestence* indiquera d'ailleurs lui-même en quel sens son esthétique de la politique a partie liée avec la discipline qu'on appelle depuis le XVIII^e siècle *esthétique*. Ce passage mérite qu'on s'y attarde ici, puisque s'y trouve pour la première fois clairement posé le cadre général à l'intérieur duquel s'élaborera la réflexion ranciérienne sur les régimes de l'art.

3.4. L'esthétique comme (méta)politique

En réponse à ceux qui seraient tentés de voir dans la liaison opérée par Rancière entre esthétique et politique une construction artificielle, articulant l'une à l'autre des catégories foncièrement hétérogènes puisqu'originellement élaborées pour rendre compte de sphères d'activité fondamentalement distinctes, le philosophe répond en pointant la connexion qui lie selon lui « l'histoire moderne des formes de la politique [...] aux mutations qui ont fait apparaître l'*esthétique* comme partage du sensible et discours sur le sensible »²³⁸. Comme la suite du texte l'indique explicitement, c'est principalement à l'esthétique kantienne que se réfère ici Rancière, pour qui maints développements contenus dans la *Critique de la faculté de juger* (1790) font écho aux préoccupations et espérances politiques nées de la Révolution française et auxquelles continueront de se référer les mouvements d'émancipation du XIX^e siècle. Cette connexion historique, qui n'est que suggérée dans *La Mésestence*, est à l'arrière-plan de l'interprétation ranciérienne de la troisième *Critique* depuis *Le philosophe et ses pauvres*, livre dans lequel l'esthétique de Kant se voyait déjà ramenée à une tentative pour penser « une égalité de sentiment qui donne à l'égalité proclamée des droits les conditions de son exercice réel »²³⁹. La suite du

²³⁸ *Ibid.*, p. 88.

²³⁹ *Le philosophe et ses pauvres*, *op. cit.*, p. 283. C'est, à l'époque, en réponse à la critique bourdieusienne de l'esthétique kantienne, présentée par le sociologue comme un cas caractéristique de dénégation du social par la raison philosophique (*La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979), que Rancière a été amené à proposer sa propre relecture de la *Critique de la faculté de juger*. Au-delà de ce contexte polémique, on peut noter que l'interprétation proposée par Rancière, qui ne rend assurément pas compte de la complexité des motifs ayant conduit à la rédaction de la dernière *Critique*, n'est toutefois pas dénuée de fondement puisque, comme en conviennent les meilleurs spécialistes de l'œuvre, le « spectacle » de la Révolution française, auquel Kant fut comme on sait très attentif, a effectivement été pensé par lui comme événement dont la signification profonde demande à être saisie dans une perspective esthétique. Sur ce point, on peut consulter : RENAUT, Alain. « Présentation » de la *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 2015, p. 59-64.

passage de *La Mésestente* cité plus haut établit une analogie formelle plus précise entre les modalités esthétiques de l'action politique identifiées par Rancière et les propriétés du jugement de goût définies par Kant.

L'apparition moderne de l'esthétique comme discours autonome déterminant un découpage autonome du sensible, c'est l'apparition d'une appréciation du sensible qui se sépare de tout jugement sur son usage et définit ainsi un monde de communauté virtuelle – de communauté exigée – en surimpression sur le monde des ordres et des parts qui donne à toute chose son usage. Qu'un palais puisse être l'objet d'une appréciation qui ne porte ni sur la commodité d'un logement ni sur les privilèges d'une fonction ou les emblèmes d'une majesté, c'est là pour Kant ce qui singularise la communauté esthétique et l'exigence d'universalité qui lui est propre²⁴⁰.

Sont ici très rapidement évoqués quelques-uns des moments de la célèbre *Analytique du beau* dans laquelle Kant établit l'autonomie du jugement esthétique en démontrant son caractère à la fois *désintéressé*, c'est-à-dire « libre » eu égard aux préférences personnelles ou aux intérêts pratiques d'un sujet, et *non-conceptuel*, en ce sens que l'« objet » du jugement n'y est pas appréhendé selon les catégories de l'entendement. Le jugement esthétique constitue en fait un mode de représentation purement formel de son objet, auquel n'est en outre assignée aucune fin objective (c'est la fameuse *finalité sans fin*), puisqu'on ne saurait spécifier le contenu de cette fin sans faire intervenir des principes de liaison finale déterminés conceptuellement. Cette indifférence du jugement esthétique aux déterminations conceptuelles aussi bien qu'aux critères pratiques par lesquels un objet se laisse habituellement identifier et assigner une fin ou une fonction est ce qui permet à Rancière de l'assimiler à l'exercice d'un regard qui modifie la configuration existante du sensible. Quant à l'exigence de communicabilité universelle inhérente au jugement de goût, que Kant place sous l'Idée régulatrice d'un *sensus communis*, elle fonctionne chez Rancière comme équivalent de la présupposition égalitaire, de sorte que la « communauté esthétique » peut valoir comme anticipation, sur le même mode du *comme si*, de la communauté des égaux à laquelle œuvre la politique par ses moyens propres²⁴¹.

²⁴⁰ *La mésestente*, op. cit., p. 88.

²⁴¹ Si Rancière peut ainsi paraître projeter sur l'esthétique de Kant les catégories préalablement élaborées dans le cadre de sa propre réflexion politique, il n'est pas interdit de penser que la projection opère aussi en sens inverse, puisqu'on peut défendre l'idée que la pensée politique de Rancière est, en partie, tributaire de son interprétation de la *Critique de la faculté de juger* (à laquelle il est fait référence dans des textes publiés plusieurs années avant *La Mésestente*). Cette dernière hypothèse a été formulée par Charles Ramond, pour qui les concepts kantien de « finalité sans fin » et

De sa lecture de Kant, Rancière retient donc l'idée que la signification politique de l'expérience esthétique est à chercher dans la prise de distance qu'elle permet vis-à-vis de « l'ordre des choses », compris avant tout comme ordre social imposant à toute chose et à chacun l'identité qui correspond à sa fonction. Rancière a souvent donné pour illustration concrète de cela une « scène » contenue dans *La nuit des prolétaires* et dont l'amorce était un texte du menuisier Gabriel Gauny dans lequel celui-ci relatait sur un mode philosophant les heures de sa journée de travail consacrée à la pose de parquet dans une grande maison bourgeoise. De ce texte, qu'il a parfois présenté comme une sorte de commentaire involontaire de la *Critique de la faculté de juger*²⁴², Rancière retenait le passage suivant :

Se croyant chez lui, tant qu'il n'a pas achevé la pièce qu'il parquette, il en aime l'ordonnance ; si la fenêtre s'ouvre sur un jardin ou domine un horizon pittoresque, un instant il arrête ses bras et plane en idée vers la spacieuse perspective pour en jouir mieux que les possesseurs des habitations voisines²⁴³.

L'évocation par Gauny de ce moment où, interrompant son ouvrage, il s'adonne à la contemplation désintéressée de ces paysages qui ne sont pas destinés à son regard, illustre exemplairement la façon dont, selon Rancière, quelques prolétaires de cette génération avaient entrepris de se réapproprier le temps et les espaces de leur existence contrainte. Il ne pouvait évidemment s'agir là que d'une réappropriation virtuelle ; la suspension, ou plutôt l'inversion des rapports de propriété qui permet au parqueteur de s'inclure dans ce monde dont il est exclu, n'était par lui vécue que sur le mode du *comme si* esthétique. Une certaine orthodoxie marxiste n'aurait assurément vu là qu'une simple rêverie compensatrice, une douce illusion à dissiper parce que faisant obstacle à la claire conscience des rapports de domination. Dans *La nuit des prolétaires*, Rancière prenait l'exact contrepied de cette critique. Suivant le commentaire qu'il proposait du texte de Gauny, il faudrait plutôt considérer que l'*illusio* esthétique a une vertu émancipatrice propre, justement dans la mesure où elle est l'occasion pour le prolétaire d'entrer dans une communauté de regard avec le

d'« universalité sans concept » jouent un rôle déterminant à différents niveaux de la pensée de Rancière, au point où Ramond peut écrire que « les concepts fondamentaux de sa philosophie esthétique et politique peuvent [...] être appréhendés comme des prolongements, des extensions, ou des interprétations des deux définitions principales du beau chez Kant ». RAMOND, Charles, *Jacques Rancière. L'égalité des intelligences*, op. cit., p. 135.

²⁴² On trouve une première mise en regard de ce texte avec la *Critique de la faculté de juger* dans *Le philosophe et ses pauvres*, op. cit., p. 285.

²⁴³ *La nuit des prolétaires*, op. cit., p. 91.

maître et d'ainsi réaliser « une ascension effective vers un autre mode d'existence sociale »²⁴⁴. Dans le regard que jetait Gauny par cette fenêtre ouverte, comme dans quelques autres épisodes semblables cités dans le livre de 1981, le « suspens esthétique » apparaissait donc comme l'expérience d'une déprise de soi en même temps que d'une égalité à l'autre, par laquelle la division hiérarchique des mondes sociaux se trouve transgressée. Expérience qui, selon Rancière, n'est pas l'illusion d'un affranchissement, mais plutôt l'affranchissement effectif d'une certaine illusion, celle de l'inégale capacité des hommes à jouir de l'apparence.

Dans ce passage comme ailleurs dans *La nuit des prolétaires*, la thèse d'un effet d'émancipation immanent à la distance esthétique était formulée sans aucune référence explicite à Kant. À partir de *La Méésentente* toutefois, cette référence deviendra incontournable dans l'œuvre de Rancière, l'*Analytique du beau* se trouvant constamment cité à l'appui de ses réflexions sur l'esthétique²⁴⁵. Or, il faut bien voir que ce détour par Kant peut paraître paradoxal chez un penseur qui prétend par ailleurs réaffirmer, contre la doctrine moderniste, la politicité de l'art. Du point de vue du postmodernisme critique en effet, il ne fait aucun doute que l'esthétique kantienne est en affinité avec le modernisme greenbergien, tenu par Sekula pour une variante des esthétiques idéalistes nées de « la séparation kantienne des facultés cognitives et affectives »²⁴⁶. La thèse d'une filiation kantienne du modernisme peut d'ailleurs s'appuyer sur les déclarations de Greenberg lui-même qui, surtout dans ses derniers textes, a effectivement présenté Kant comme un précurseur lointain de sa propre doctrine (*supra* p. 8). Je ne m'arrête pas ici aux erreurs d'interprétation évidentes que commet Greenberg lorsque, sans s'embarrasser des subtilités de la *Critique de la faculté de juger*, il convoque Kant à l'appui de ses prises de position, n'hésitant pas à lire l'analyse kantienne du jugement esthétique pur comme une théorie de la *valeur* artistique²⁴⁷. Je veux en

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 92.

²⁴⁵ Rancière, je le précise, convoque l'analytique du beau *contre* l'analytique du sublime, autour de laquelle Lyotard avait centré sa propre relecture de la *Critique de la faculté de juger*. Pour la critique de l'interprétation lyotardienne de Kant, voir « Lyotard et l'esthétique du sublime : une contre-lecture de Kant », *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 119-141. Pour une mise en contexte plus large de cette critique, et sur les mérites spécifiques de l'analytique du beau, voir, entre autres, *La méthode de l'égalité*, *op. cit.*, p. 137-139.

²⁴⁶ SEKULA, Allan, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation », *Écrits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 143. Voir aussi « Sur l'invention du sens dans la photographie », *ibid.*, p. 87-88.

²⁴⁷ L'interprétation problématique de Kant proposée par Greenberg a été analysée en détail par COSTELLO, Diarmuid, « Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65, n° 2, Spring 2007, p. 217-228.

revanche noter que l'appréciation antagonique de l'esthétique kantienne par Greenberg et Sekula repose sur une même compréhension générale de ce qu'implique, à leurs yeux, l'autonomie attribuée par Kant au jugement esthétique, à savoir un arrachement de l'expérience de l'art à son inscription sociale et, conséquemment, une mise en suspens des significations pratiques, morales ou politiques, dont une œuvre peut éventuellement être porteuse, au profit d'une concentration exclusive du regard sur ses qualités formelles. On comprend facilement que, de cette interprétation, le postmodernisme critique ait généralement tiré la conclusion qu'aucune « politique de l'esthétique » ne saurait s'élaborer sous le signe du kantisme. D'où la singularité de la réflexion menée par Rancière, qui contesterait assurément cette conclusion de même que l'interprétation trop sommaire sur laquelle elle s'appuie. De son point de vue, ce que Sekula comme Greenberg manquent d'apercevoir dans leur lecture hâtive de la troisième *Critique* est que, pour Kant, l'expérience esthétique tire sa signification « politique » de cela même qui fonde son autonomie, l'indifférence du jugement à l'égard de l'existence même de son objet, loin d'impliquer un repli du sujet sur une expérience autoréférentielle, serait plutôt, comme on l'a vu, la *condition* d'une ouverture utopique à un monde commun élargi.

Rancière n'est évidemment pas le premier à prétendre dégager une « politique » de la *Critique de la faculté de juger*. Et de fait, la lecture qu'il en propose est médiée par d'autres lectures du même texte, en particulier par celle de Schiller, dont Rancière a très souvent cité les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795) qu'il considère comme l'indispensable prolongement de l'esthétique kantienne et de la politique qui y est incluse. Dans les *Lettres*, Schiller reprenait à son compte la caractérisation de l'« état esthétique » comme activité réfléchissante autonome, qui n'est commandée ni par l'intérêt pris à un contenu de sensation ni par les concepts de l'entendement. Dans l'expérience du beau, ce que Schiller nomme l'instinct sensible et l'instinct formel s'équilibrent et se neutralisent réciproquement pour se fondre dans l'instinct de *jeu* où activité et passivité se confondent, le sujet du jugement esthétique trouvant dans cet état d'indétermination la condition de sa liberté, c'est-à-dire de son autonomie à l'égard des contraintes exercées sur lui par chacun des deux instincts primitifs inscrits dans la nature humaine. Le conflit des instincts que l'état esthétique permet ainsi de dépasser est mis en analogie par Schiller avec la division de l'humanité au sein de l'ordre social et politique existant, décrit dans les *Lettres* 5 à 8 comme domination de l'entendement sur la matière sensible, c'est-à-dire domination de l'État et de la

classe intellectuelle sur celle des hommes de peine, « hommes de la sensation », voués à une vie frustrée et mécanique. L'éducation esthétique promue par Schiller doit préparer l'avènement d'un État libre qui mettra fin à cette division hiérarchique de l'humanité en classes distinctes au nom de l'exigence d'universalité inscrite dans l'expérience esthétique elle-même. Cette traduction politique du sens commun kantien a pour Rancière le mérite de contrer l'inévitable connotation de *consensualité* qui s'attache à cette notion dans la troisième *Critique* et par laquelle il s'agissait simplement pour Kant de penser l'exigence de communicabilité universelle inhérente à tout jugement esthétique comme abolition virtuelle de la distance séparant le goût de l'élite cultivée de celui des gens du peuple. Selon l'interprétation qu'en propose Rancière, le sens commun esthétique défini dans les *Lettres* excède cette « simple promesse de médiation sociale » pour assumer un caractère nettement *dissensuel*, dans la mesure où Schiller « ne se contente pas de rapprocher les classes distantes », mais pense plus radicalement l'universalité de l'expérience esthétique comme ce qui « remet en cause le partage du sensible qui fonde leur distance »²⁴⁸.

Comme n'a cessé d'y insister Rancière depuis *Le partage du sensible*, cette description de l'état esthétique constituerait en elle-même une conception nouvelle du mode d'efficacité politique de l'art. Dans la foulée des analyses conduites par Kant et Schiller, il faudrait considérer que l'effet politique qu'on peut éventuellement prêter à une œuvre d'art ne dépend, à un niveau primordial, d'aucune de ses propriétés objectives, mais plutôt de la structuration de l'expérience esthétique qu'elle suscite. Cette expérience tire sa portée politique de ce qu'elle permet l'appréhension d'une forme « libre », c'est-à-dire déliée des modes de perception et des catégories de jugement qui caractérisent l'expérience ordinaire, cette déliaison propre au suspens esthétique permettant en elle-même de faire apparaître le caractère à la fois contingent et limitatif de la codification normative du sensible.

Rancière admet sans réserve que cette expérience esthétique de l'art est *conditionnelle*²⁴⁹, c'est-à-dire qu'elle suppose un certain cadre matériel et symbolique à l'intérieur duquel la rencontre d'une œuvre artistique peut s'effectuer selon les modalités définies ici. Pour que se produise la déconnexion à l'égard des formes ordinaires d'expérience du sensible, il faut plus

²⁴⁸ *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 132.

²⁴⁹ Sur le caractère conditionnel de l'identification esthétique de l'art *et* de la politique au sens défini plus haut, voir *La méthode de l'égalité*, op. cit., p. 40, et *La méthode de la scène*, Paris, Éditions Lignes, 2018, p. 21.

précisément que le domaine de l'art ait été préalablement constitué en une sphère d'expérience autonome, séparée des autres sphères du monde social, avec ses espaces et ses modes d'exposition propres, peuplés d'objets spécifiques offerts à l'appropriation esthétique d'un public. L'émergence au fil des deux derniers siècles d'un monde de l'art ainsi autonomisé, c'est, dans le vocabulaire de Rancière, l'apparition d'un régime spécifique d'identification de l'art, qu'il appelle « esthétique » notamment parce qu'il aurait trouvé son expression philosophique exemplaire dans les esthétiques de Kant et de Schiller.

C'est donc en référence à ce régime de l'art déterminé, dont une description détaillée est proposée plus loin, que Rancière parle d'une politique de l'esthétique. Celle-ci, on l'aura compris à ce qui précède, se définit en dehors de toute considération pour le contenu idéologique véhiculé par les œuvres artistiques et renvoie plutôt, encore une fois, à une certaine modalité d'expérience de l'art, caractérisée par la distance esthétique et dont l'efficacité politique spécifique tient à ce qu'elle permet une refiguration du sensible par la mise en suspens des coordonnées ordinaires de l'expérience. Cette politique de l'esthétique définit ainsi une « politique de l'art qui précède le travail des artistes, une politique de l'art comme découpage singulier des objets de l'expérience commune, qui opère par elle-même, indépendamment des souhaits que peuvent avoir les artistes de servir telle ou telle cause »²⁵⁰. Se trouvent ainsi mises à distance, ou à tout le moins secondarisées, toutes les théories de l'art engagé, incluant la pédagogie critique brechtienne.

Rancière reconnaît bien entendu que la pratique artistique en tant que telle peut avoir une efficacité politique propre, mais celle-ci doit être pensée comme venant s'ajouter, pour les renforcer, les prolonger ou les dévier, aux effets plus larges que produisent par eux-mêmes les cadres de l'expérience esthétique. Le travail de l'artiste revêt une signification politique dans la mesure où il contribue à défaire l'adéquation consensuelle « du sens avec le sens » par la mise en œuvre d'opérations qui modifient les repères habituels de notre représentation du monde. On ne peut évidemment déterminer d'avance quelles opérations artistiques sont les plus appropriées à cette tâche, mais il ne fait pas de doute que le critère proposé par Rancière implique une valorisation générale de certaines stratégies, par exemple de celles, qu'on pourrait appeler *stratégies de*

²⁵⁰ *Le spectateur émancipé, op. cit.*, p. 71.

défamiliarisation²⁵¹, qui visent à altérer le mode de présentation habituel d'objets trop bien « connus », ou de celles, appelons-les des *stratégies de désinvisibilisation*, qui se proposent d'inclure dans le champ de la représentation des sujets qui en étaient exclus. Ce ne sont là que deux voies possibles que peut emprunter, sans d'ailleurs aucune garantie de « réussite », un art politique tel que le conçoit Rancière, et dont le but général demeure dans tous les cas « de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions » ou, comme il le dit aussi, d'opérer des « dissensus » qui changent « les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification »²⁵².

Comme on ne peut manquer de le noter, cette définition très large de la politique de l'art rejoint à bien des égards celle de la politique tout court, l'une et l'autre étant pensées par Rancière comme des opérations de redécoupage symbolique du monde commun. S'il y a effectivement là un point de contact certain entre la pratique artistique et celle de la politique, il n'y a pourtant jamais de continuité évidente de l'une à l'autre. L'activité politique, comme on l'a vu précédemment, travaille à l'interruption de l'ordre policier par la production, dans les espaces mêmes de la vie civique, d'un *sujet de parole* collectif qui donne voix aux sans-part. L'art, de son côté, s'emploie à défaire et à recomposer, selon des modalités extrêmement diverses, les rapports entre les objets de l'expérience commune et les significations qu'on leur prête, sans avoir à tenir compte des exigences de la subjectivation politique, et peut même proposer, comme c'est souvent le cas, des redescriptions du monde sensible décorrélées du point de vue d'un sujet. Notant, à titre d'exemple, l'attrait d'une certaine littérature pour les « choses muettes qui sont là sans raison, sans signification » ou pour « le monde des micro-individualités moins qu'humaines qui imposent une autre échelle de grandeur que celle des sujets politiques »²⁵³, Rancière conclut qu'il est somme

²⁵¹ On aura compris que je donne ici au terme de défamiliarisation une signification qui excède la définition qu'en ont proposée les formalistes russes. Voir CHKLOVSKI, Victor, *L'art comme procédé* [1917], trad. Régis Gayraud, Paris, Alia, 2008. Sur le rapprochement possible, mais à mon avis douteux, entre l'esthétique de Rancière et la théorie poétique de Chklovski, autour du concept de défamiliarisation, voir EBGUY, Jacques-David, « Séparés, mais ensemble. Rancière, Flaubert et l'«image» littéraire », dans *Politiques de l'image. Questions pour Jacques Rancière*, éd. Adnen Jdey Paris, Lettre volée, 2013, p. 114-115.

²⁵² *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 72.

²⁵³ *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 54.

toute « douteux » que l'art en général puisse *directement* servir la constitution d'une scène de mécontentement politique.

L'incertitude qui affecte les rapports de l'art à la politique tient plus fondamentalement encore à ce que la distance esthétique depuis laquelle est reçue l'œuvre artistique interdit de lier, par un principe de correspondance *a priori*, les formes de l'art à des fins sociales déterminées. Autrement dit, la séparation esthétique qui, comme on vient d'y insister, fonde pour Rancière la politicalité propre à l'expérience de l'art, est en même temps ce qui rend toujours indéterminable à l'avance l'articulation de cette expérience à celle de la politique proprement dite. Certes, Schiller lui-même prétendait déjà supprimer cette indétermination lorsqu'il assignait à l'expérience du beau artistique une fonction d'éducation devant préparer l'homme à assumer la liberté politique qui lui était encore refusée. Pour Rancière, c'est à la même tentation « métapolitique »²⁵⁴ d'outrepasser la distance esthétique qu'ont succombé les avant-gardes politisées du XX^e siècle et leurs théoriciens lorsque, à l'instar de Benjamin et de ses épigones, ils ont par exemple prétendu affranchir l'œuvre d'art de sa fonction « culturelle » pour en faire un instrument d'éducation critique ou révolutionnaire. Considérant à la fin du dernier chapitre le cas du documentaire radical théorisé par Sekula, j'ai indiqué que Rancière avait formulé quelques réserves, sur lesquelles je reviendrai plus loin, à l'égard de ce type de discours. On aura déjà compris d'après ce qui précède que, si Rancière refuse d'attribuer aux pratiques artistiques le pouvoir de produire par elles-mêmes des prises de conscience « critiques » ou de susciter des engagements militants, c'est pour mieux mettre au jour la politicalité qui leur est inhérente et dont les effets propres se produisent le plus souvent à distance de la scène politique comme telle.

Cette distance n'est toutefois pas infranchissable, et il arrive comme chacun sait que l'art soit mis au service d'une « cause », qu'une œuvre particulière contribue par exemple à mettre au jour le monde sensible des anonymes auxquels l'action politique se propose de donner une voix. Mais ces rencontres, toujours contingentes et sujettes à se défaire, l'art ne les programme pas, leur advenue n'est pas inscrite dans la matérialité des œuvres. C'est bien plutôt la politique qui les suscite en fonction de ses préoccupations du moment²⁵⁵. La politique de l'art, pourrait-on dire, se

²⁵⁴ *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 73.

²⁵⁵ « L'efficacité politique des formes de l'art, c'est à la politique de la construire dans ses propres scénarios » (*Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 21).

prête à *la* politique, sans jamais toutefois se confondre avec elle, et sans jamais pouvoir offrir autre chose à ses combats que des redescriptions du sensible ou des formes d'expérience nouvelles pouvant contribuer à définir, sur le mode du dissensus esthétique, un autre partage du monde commun.

Si on a bien suivi le fil de la présentation proposée dans la présente section, on aura compris qu'on trouve chez Rancière différents niveaux d'analyse des rapports de l'art à la politique, qu'on doit distinguer entre eux même s'ils se chevauchent souvent l'un l'autre dans les textes du philosophe. Le premier niveau est celui de la *politique de l'esthétique* à proprement parler, qui concerne comme on l'a vu les modalités et les cadres « modernes » de l'expérience spectatorielle de l'art, tels que ceux-ci auraient été institués par le régime esthétique et conceptualisés dans les textes canoniques de Kant et de Schiller. On peut ensuite distinguer à un deuxième niveau, qui suppose constituée cette sphère d'expérience esthétique de l'art, une *politique de la pratique artistique* elle-même, que Rancière définit en-dehors de toute considération pour l'engagement des artistes ou pour le type de sujets dont ils traitent, la politicité des œuvres étant plus largement corrélée à la plus ou moins grande force avec laquelle elles parviennent, par quelque audace « formelle », à déjouer les stéréotypes sociaux et les modes de représentation usuels, de façon à modifier « la carte du perceptible et du pensable »²⁵⁶. C'est en vertu de cette politicité qui lui est inhérente que l'art peut, à un troisième niveau, devenir l'objet d'une *appropriation par l'action politique* comme telle, qui trouve dans le dissensus de l'œuvre artistique un moyen de symboliser, voire d'effectuer (c'est la tentation métapolitique définie plus haut), la reconfiguration du sensible qu'elle tente d'opérer par ses moyens propres. Il n'y a évidemment pour Rancière aucune continuité simple entre ces différents modes de rapport de l'art à la politique, qui peuvent aussi bien, selon les circonstances historiques, s'articuler l'un à l'autre que se contredire ou se contrarier. L'histoire complexe de ces rapports, à l'intérieur de laquelle, comme on le verra, doit être située l'opposition du modernisme au postmodernisme critique, est celle du régime esthétique de l'art, dont j'ai déjà

²⁵⁶ *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 74.

entamé la présentation, quoi que de façon oblique, dans les dernières pages. Le prochain chapitre sera consacré à définir plus systématiquement ce concept, qu'il faut commencer par resituer dans la typologie des régimes de l'art élaborée par Rancière.

CHAPITRE 4. LA PHOTOGRAPHIE AU PRISME DES RÉGIMES DE L'ART

Il était nécessaire pour la suite de notre propos que soient restitués les principaux jalons de la pensée politique de Rancière, dont on vient de montrer qu'en elle s'était amorcée, autour du concept pivot de partage du sensible, sa réflexion sur l'esthétique, à l'intérieur de laquelle, comme on s'en sera déjà aperçu, continuent d'opérer plusieurs des concepts élaborés dans *La Méésentente*. Nous verrons ainsi réapparaître dans la suite de cette thèse non seulement le concept de partage du sensible, mais aussi ceux de dissensus et de désidentification, entre autres, dont il aurait été difficile d'assurer la pleine intelligibilité sans en passer par le détour d'une présentation un peu nourrie de la réflexion politique de Rancière où ils ont leur ancrage théorique. Cet inévitable détour aura toutefois provoqué l'éclipse temporaire de notre objet, la photographie et les conflits d'interprétation qu'a provoqués son accession au statut de médium artistique, auquel la présente section nous permettra de revenir graduellement. Après avoir clarifié l'origine et la définition du concept de régime de l'art, je proposerai une présentation synthétique de chacun des régimes en prenant soin de leur associer un mode spécifique de théorisation de la photographie.

4.1. Qu'est-ce qu'un régime d'identification de l'art ?

Au fil de ses ouvrages et des innombrables entretiens qu'il a accordés, Rancière a sans cesse réitéré, avec quelques variations marginales, la définition inaugurale du concept de régime d'identification de l'art²⁵⁷ proposée au début de la deuxième section de son opuscule *Le partage du sensible*. Dans ce passage, Rancière affirmait d'emblée le « faible intérêt » de la notion de modernité, proposant de lui substituer ce concept nouveau, qu'il définissait ainsi : un régime

²⁵⁷ C'est là le nom exact du concept, auquel je substituerai souvent la contraction « régime de l'art », comme le fait très fréquemment Rancière lui-même.

d'identification de l'art, écrivait-il, est « un type spécifique de lien entre des modes de production d'œuvres ou de pratiques, des formes de visibilité de ces pratiques et des modes de conceptualisation des unes et des autres »²⁵⁸. Comme Rancière s'en est souvent expliqué, cette définition ne fait qu'indiquer, à un niveau extrêmement général, les conditions d'inclusion d'une pratique, d'un objet ou d'une technique au sein d'un domaine des arts ou de l'art (la différence du pluriel ou singulier ayant, comme nous le verrons, une importance considérable). Pour qu'une certaine pratique puisse être identifiée comme relevant d'un tel domaine, il faut qu'aient été établies les conditions matérielles et les critères intellectuels permettant de la distinguer des autres pratiques sociales. Cette délimitation du champ de la pratique artistique s'incarne concrètement dans la mise en place de lieux et de temps qui lui sont réservés, de modes d'exposition et de circulation appropriés à ses productions (ce que Rancière appelle des « formes de visibilité »), mais elle passe aussi par la constitution d'un champ discursif spécifique, à l'intérieur duquel s'élaborent les catégories, les concepts, les systèmes de normes et les critères de jugement propres à l'identification ou à l'évaluation des « choses de l'art »²⁵⁹.

On peut tout de suite indiquer que cette définition ne fait que formaliser et étendre à un domaine d'objets plus vaste un concept qui, sans avoir encore reçu le nom général de régime de l'art, était déjà présent dans les travaux menés par Rancière sur l'histoire du concept de littérature, en particulier dans *La parole muette* (1998). Dans cet ouvrage matriciel, il était déjà proposé de penser la littérature, comprise dans son sens « moderne », comme un certain « mode historique de visibilité des œuvres de l'art d'écrire »²⁶⁰, dont l'avènement, dans la foulée de la révolution romantique, serait venu ruiner le système normatif des belles-lettres. Remontant le fil de cette

²⁵⁸ *Le partage du sensible*, op. cit., p. 27. On trouve encore une fois d'innombrables variations de cette définition générale, sans qu'on puisse toutefois noter entre elles d'écarts significatifs. Comparer entre autres : *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 43 ; *Politique de la littérature*, op. cit., p. 15 ; *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, op. cit., p. 10 ; *Les temps modernes*, op. cit., 49-50 ; *Et tant pis pour les gens fatigués*, op. cit., p. 255.

²⁵⁹ Rancière n'est évidemment pas le seul à avoir mis en relation ces différents niveaux d'analyse pour tenter de reconstruire les conditions d'émergence du paradigme « moderne » de l'art. C'est un projet sur ce point similaire, quoi qu'inscrit dans une perspective plus nettement historique, qu'a par exemple entrepris Larry Shiner dans sa somme *The Invention of Art* (University of Chicago Press, 2001), où le passage à la modernité artistique, au fil d'un long XVIII^e siècle, est analysé comme « substitution d'un système complet de concepts, de pratiques et d'institutions par un autre » (p. 6, je traduis). Si les analyses de Shiner recoupent sur bien des points celles de Rancière, elles divergent toutefois sur l'essentiel puisque, pour résumer les choses trop rapidement, l'historien américain englobe sous un même concept, celui de « système moderne de l'art », et inscrit dans une même dynamique historico-philosophique ce que le philosophe français définit pour sa part comme deux régimes de l'art différents, voire opposés l'un à l'autre.

²⁶⁰ *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* [1998], Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2005, p. 8.

histoire, Rancière montrait plus précisément comment à l'époque de Hugo, comme déjà du temps des frères Schlegel en Allemagne, avait commencé à se nouer, sous le concept de littérature, un « type spécifique de lien » entre l'écriture romanesque, la circulation démocratique des œuvres et le développement d'une poétique spéculative tendant à redéfinir la nature et les frontières de l'expérience littéraire. Il s'agissait donc déjà de penser les conditions historiques d'identification d'un art particulier selon le triple registre défini dans *Le partage du sensible* : celui des pratiques et des œuvres, des « formes de visibilité » et de leurs modes d'intelligibilité.

Cette façon de cadrer les concepts de littérature ou d'art en général interdit, entre autres choses, d'isoler l'histoire des pratiques artistiques des discours qui ont été tenus sur elles. C'est un point sur lequel insistait fortement Rancière en introduction de *La parole muette*, où il pointait, pour la critiquer, une tendance contemporaine consistant à opposer aux discours philosophiques, et en particulier aux grandes métaphysiques de l'art du XIX^e siècle, jugées coupables d'avoir versé dans une sacralisation douteuse de leur objet, la positivité des pratiques artistiques et des conduites esthétiques. À cette tendance inspirée des esthétiques anglo-saxonnes²⁶¹, Rancière répondait en rappelant l'historicité de ces pratiques et de ces conduites, historicité qui n'est autre que celle du régime de l'art qui aurait permis de les identifier en les intégrant, malgré leur hétérogénéité, à une même sphère générale d'activités. Or, comme l'essai de 1998 proposait justement d'en faire la démonstration, les esthétiques spéculatives des penseurs associés au romantisme ou à l'idéalisme allemand, de Novalis à Schelling et à Hegel, ont joué un rôle déterminant dans le processus de constitution de ce régime de l'art. C'est le sens de l'argument qu'opposait Rancière à l'« empirisme de bon aloi » au nom duquel certains théoriciens croyaient tout simplement pouvoir dire « adieu »²⁶² à la religion de l'art d'hier.

Il est commode d'opposer les pratiques prosaïques des arts aux absolutisations du discours de l'Art. Mais cet empirisme de bon aloi ne peut s'en tenir aux « simples pratiques » des arts que depuis que le discours absolutisé de l'Art les a toutes mises au même rang en abolissant les vieilles hiérarchies

²⁶¹ Le principal auteur mentionné par Rancière à titre de représentant français de cette tendance est Gérard Genette, dont l'ouvrage *Fiction et diction* (Paris, Seuil, 1990) est cité dès le paragraphe d'ouverture de *La parole muette*.

²⁶² En référence au livre de Jean-Marie Schaeffer : *Adieu à l'esthétique* (Paris, PUF, 2000), dont le propos illustre peut-être mieux que tout autre ouvrage le tournant analytico-cognitivistique critiqué par Rancière. On trouve une référence critique à cet ouvrage dans un texte bref de 2002 : « Le ressentiment anti-esthétique », *Le Magazine littéraire*, n° 414, novembre 2002, p. 18.

des Beaux-Arts. Les simples pratiques des arts ne se laissent pas séparer des discours qui définissent les conditions de leur perception comme pratiques d'art²⁶³.

La fin de ce passage indique clairement que l'intérêt de Rancière pour les philosophies de l'art passées est essentiellement *archéologique* : considérées comme autant de « discours », leur analyse doit permettre de reconstruire le système des conditions philosophico-historiques ayant rendu possible qu'à une époque donnée soit appliqué à telle ou telle pratique le prédicat « artistique ». L'inspiration foucauldienne de cette démarche, ouvertement revendiquée par Rancière, invite presque inévitablement à assimiler la méthode intellectuelle des deux philosophes, et peut évidemment induire l'idée que le concept de régime de l'art aurait globalement les mêmes propriétés que celui d'*épistémè* déployé dans *Les mots et les choses* (1966). Si on devait l'admettre, cette analogie nous conduirait à considérer que les trois régimes de l'art distingués par Rancière constituent autant d'« âges » de l'histoire occidentale qui, à l'occasion de quelques grandes coupures épistémiques, se seraient succédé les uns les autres, l'avènement d'un nouveau régime chassant l'ancien. Or, c'est précisément là un schéma auquel refuse de souscrire Rancière qui, dans un entretien où il commence par reconnaître qu'effectivement sa démarche « s'apparente un peu à celle de Foucault », ajoute immédiatement ne pas partager ce qu'on pourrait appeler l'historicisme radical de ce dernier²⁶⁴.

Je me différencie de Foucault dans la mesure où son archéologie me semble obéir à un schéma de nécessité historique qui fait qu'au-delà d'une certaine coupure, quelque chose n'est plus pensable, n'est plus formulable. La visibilité d'une forme d'expression comme forme artistique dépend d'un régime de perception et d'intelligibilité constitué historiquement. Mais cela ne veut pas dire qu'elle devient invisible avec l'émergence d'un nouveau régime. [...] Ainsi, par exemple, le régime

²⁶³ *La parole muette*, op. cit., p. 8.

²⁶⁴ Rancière affirme plus précisément devoir à Foucault de lui avoir fait redécouvrir l'intérêt de l'approche kantienne, en ce qu'elle permet « la substitution d'une recherche des conditions de possibilité à un dogmatisme de la vérité » (*Et tant pis pour les gens fatigués*, op. cit., p. 501). Le mérite de Foucault serait d'avoir détranscendentalisé cette approche pour la transformer en une recherche des conditions de possibilité immanentes à l'émergence historique de systèmes de pensée. L'auteur de *L'archéologie du savoir* aurait toutefois poussé trop loin l'historicisation du transcendantal, jusqu'à penser en termes de clôtures, de limites ou d'exclusion, les rapports entre différentes *épistémès*. L'historicisme devient dans ce cas « une manière de tenir les choses à leur place » (*ibid.*, p. 184), alors que tout le souci de Rancière est de rendre compte de la possibilité toujours ouverte de l'*anachronisme*, c'est-à-dire d'une transgression des partages censés déterminer ce qui, à une époque donnée, peut être pensé, dit ou ressenti. Sur l'importance de l'anachronisme chez Rancière, voir *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, coll. « Points », 2014, p. 54-55, et « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n° 6, 1996, p. 53-68. Sur le rapport complexe à Foucault, voir aussi *Et tant pis pour les gens fatigués*, op. cit., p. 160.

esthétique de l'art est-il un système de possibles qui se constitue historiquement mais qui n'abolit pas le régime représentatif qui était dominant auparavant. En un temps donné, plusieurs régimes coexistent et s'entremêlent dans les œuvres elles-mêmes²⁶⁵.

On doit donc considérer que les trois régimes de l'art dont il sera question dans les prochaines pages, malgré ce que suggère presque inévitablement leur présentation chronologique, constituent moins des espaces historiques nettement délimités que des *espaces logiques*, qui ont certes leur historicité propre, mais qui n'en définissent pas moins des possibilités de pensée actualisables bien au-delà de leur contexte d'émergence²⁶⁶. De ce point de vue, l'un des intérêts majeurs de l'enquête menée par Rancière sur les régimes de l'art est de permettre la construction d'une *typologie* des différents discours ou modes de conceptualisation selon lesquels se trouvent problématisée, à une époque donnée, l'appartenance d'une pratique, d'une technique ou d'une œuvre particulière au domaine de l'art. C'est ainsi qu'il sera possible de distinguer dans ce qui suit certaines approches théoriques de la photographie en montrant que chacune d'entre elles, bien que contemporaines l'une de l'autre, met en œuvre des concepts et des modes de raisonnement transférables à un régime de l'art différent. Si je suis donc amené à rapporter au cas de la photographie les principes généraux de chacun des régimes de l'art présentés, j'aurai aussi plusieurs fois, pour des raisons qui apparaîtront dans la suite, à m'arrêter au cas de l'art littéraire, auquel Rancière a conféré un statut paradigmatique dans ses travaux.

4.2. Le régime éthique des images

Je suivrai ici l'exemple de Rancière qui, invariablement, commence chacune de ses présentations des régimes de l'art par une description, souvent très succincte, de celui qu'on peut appeler par contraction le régime éthique. Qu'il soit mentionné en premier est assurément l'indice d'une antériorité chronologique, et de fait il est celui des trois régimes dont l'émergence historique semble la plus lointaine et la moins clairement déterminable. Comme pour chacun des autres régimes, Rancière lui fixe tout de même un marqueur temporel en le référant à une doctrine

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 501-502.

²⁶⁶ Sur ce point précis, voir aussi *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, 224.

philosophique précise, prélevée en l'occurrence dans l'œuvre de Platon, dans laquelle il trouve l'expression exemplaire du mode de conceptualisation propre à ce régime. Mais l'antériorité du régime éthique sur les deux autres n'est pas que chronologique : il les précède aussi logiquement, au moins au sens où il définit une sorte de situation d'indistinction primitive²⁶⁷ dans laquelle, la catégorie même d'art n'étant pas encore constituée, peut apparaître le *problème* de son identification, auquel ne répondent réellement, selon des modalités différentes, que les régimes représentatif et esthétique.

Dans le régime éthique, en effet, « l'art n'est pas identifié tel quel, mais se trouve subsumé sous la question des images »²⁶⁸. Il faut donner à la notion d'image employée ici un sens très large, qui excède le seul domaine des artefacts visuels. La « question des images » dont parle Rancière est en fait celle des techniques ou des arts d'imitation (*mimesis*) en général, telle qu'on la trouve par exemple formulée chez Platon, et qui concerne aussi bien la pratique picturale que la « poésie ». À l'intérieur du régime éthique, ces « arts » (*technè*) ne sont pas essentiellement distingués des autres techniques humaines, sinon par le type de questions qu'ils soulèvent. Plus précisément, les « images » y sont interrogées selon un double point de vue : celui, ontologique, de leur « origine », c'est-à-dire de leur correspondance ou ressemblance à un modèle extérieur, dont dépend la teneur de vérité reconnue à l'image ; celui, ensuite, de leurs usages et de leurs effets sur l'« âme » de l'individu ou sur l'*ethos* de la communauté. Le jugement porté sur les arts, considérés comme simples techniques de production d'« images », se trouve donc toujours fondé sur des normes extrinsèques, sans considération pour leur finalité immanente. Que ces normes soient édictées par la religion, la philosophie ou le pouvoir politique importe au fond assez peu, l'essentiel étant que, dans tous les cas, les œuvres de la poésie ou de la peinture se trouvent placées sous la surveillance d'une instance législatrice qui établit les normes éthiques de la bonne image.

Le régime éthique définit ainsi un mode singulier de problématisation du statut et de l'efficacité des images dont relèveraient, par exemple, les querelles religieuses sur la légitimité des représentations figuratives de la divinité ou encore, dans le contexte de l'Antiquité romaine, les considérations entourant l'usage cultuel des effigies des ancêtres²⁶⁹. Pour Rancière, la saisie éthique

²⁶⁷ Dans *Malaise dans l'esthétique*, le régime éthique est aussi appelé « régime d'indistinction de l'art » (*ibid.*, p. 43).

²⁶⁸ *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 27.

²⁶⁹ À titre d'exemple de ce dernier cas, on peut penser aux célèbres remarques de Pliny l'Ancien sur l'usage cultuel du portrait dans la tradition romaine, dont il regrette que l'engouement des riches collectionneurs de son temps pour l'art

de la « question des images » trouve toutefois son illustration paradigmatique dans la critique platonicienne des arts mimétiques. La condamnation philosophico-morale de l'art du poète que formule Platon au livre X de *La République* s'appuie comme on sait sur une distinction entre les imitations fidèles, fondées sur une connaissance authentique de leur modèle, et les simulacres de la poésie ou du théâtre, qui n'imitent jamais que l'apparence de l'être avec pour seul objectif de plaire au public. À ces simulacres, Platon reproche de « dérégler l'esprit de leur auditoire »²⁷⁰ (595b) et de miner la moralité publique par l'exhibition de caractères en proie à des excès passionnels, et que le poète propose néanmoins à l'identification imaginaire des spectateurs.

Cette façon de déterminer la légitimité des « images » en fonction de leur statut ontologique et de leurs effets « éthiques » serait donc caractéristique d'un paradigme général de pensée des « arts », auquel Rancière a pu raccrocher des discours apparemment fort éloignés du platonisme et du contexte antique où il s'inscrit²⁷¹. Des résurgences « modernes » du régime éthique seraient entre autres repérables dans le champ qui nous intéresse, celui des théories de la photographie, au sein duquel Rancière notait l'apparition, dans les dernières décennies du XX^e siècle, d'un discours opposant à la consécration artistique du médium la thèse d'une irréductible altérité de l'empreinte photographique aux images de l'art²⁷².

L'imago photographique (R. Barthes)

Le discours en question correspond à une certaine variété des théories indicielles de la photographie, qui a trouvé son expression la plus fameuse et la plus séduisante dans l'ultime *opus* de Barthes, *La chambre claire* (1980), dont Rancière notait qu'il était « devenu par ironie le bréviaire de ceux qui veulent penser l'art photographique alors même qu'il entend démontrer que la photographie n'est pas un art »²⁷³. On se rappellera en effet que, dans la toute dernière section

hellénistique l'ait fait tomber en désuétude. Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, trad. Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles-Lettres, 1985, p. 37-39.

²⁷⁰ PLATON, *La République*, 595b, trad. Georges Leroux, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 481.

²⁷¹ La critique rousseauiste du théâtre (*Lettre à M. d'Alembert*, 1758), qui réactive sur plus d'un point celle de Platon, est un exemple, évoqué par Rancière (*Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, 59-62), de retour au régime éthique en contexte « moderne ».

²⁷² Sur ce moment théorique particulier, auquel Rancière associe plusieurs noms propres (Didi-Huberman, Godard, Daney, Debray...) outre celui de Barthes, voir *Le destin des images*, *op. cit.*, p. 9-25, mais aussi *Et tant pis pour les gens fatigués*, *op. cit.*, p. 223.

²⁷³ *Le destin des images*, *op. cit.*, p. 18. On ne peut en effet manquer de noter qu'aujourd'hui encore, et même lorsqu'il s'agit de rendre compte des formes les plus contemporaines de la photographie d'art, l'ultime *opus* de Barthes demeure

de *La chambre claire*, Barthes mentionne le passage à l'art de la photographie au nombre des phénomènes qui contribueraient à en recouvrir l'« essence », à en atténuer l'effet de présence caractéristique, lui retirant du même coup son dard, sa « piqûre » ontologique, ce que Barthes appellera aussi son *punctum*. « La photographie peut être en effet un art », concède-t-il à la fin de l'ouvrage, mais seulement « lorsqu'il n'y a plus en elle aucune folie, lorsque son noème est oublié et que par conséquent son essence n'agit plus sur moi »²⁷⁴.

Le « noème » de la photographie ici évoqué a, comme on sait, été identifié par Barthes au pouvoir d'auto-authentification du médium : le propre de l'image photographique, sa spécificité ontologique irréductible, serait d'attester, en vertu de sa genèse technique, de la réalité évanouie et néanmoins certaine de son référent, induisant du même coup chez le *spectator* de l'image la conviction que « ça-a-été ». L'expérience photographique est ainsi ramenée à l'épreuve intime d'un paradoxe temporel : toute photo donne à voir, dans une perception actuelle, ce que le temps a emporté ; en même temps qu'elle rapproche du regardeur le référent toujours unique de l'image et le rend disponible à sa contemplation, elle maintient et creuse la distance qui l'en sépare.

La nature indicielle de l'image photographique commanderait ainsi son pouvoir d'affection singulier, que Barthes conceptualise sous le nom de *punctum*. Tout au long de l'essai, cette notion fonctionne comme on sait en opposition à celle de *studium* qui recouvre tout le contenu informatif de l'image en même temps que toutes les significations que le spectateur est susceptible d'y projeter à partir de sa culture esthétique ou historique, aussi bien d'ailleurs que des renseignements que lui fournit le paratexte de la photographie ou son contexte d'exposition. Le *punctum* est précisément ce qui vient troubler ce rapport cultivé, ou disons distancé, à la photographie. Dans la première partie de l'essai, la notion désigne tout élément de détail d'une photographie qui, parce que sa

pour plusieurs une ressource théorique inépuisable, dans les pages duquel chacun cueille les propositions qui servent sa démonstration, selon une pratique du prélèvement sélectif elle-même éminemment barthésienne. Ainsi, lorsqu'on se propose par exemple de penser l'engouement des dernières décennies pour la photographie mise en scène, ou « performée » comme on le dit aujourd'hui, on ne manque pas de rappeler cette formule, apparemment anticipatrice, dans laquelle Barthes suggère que ce n'est pas « par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre » (*La chambre claire. Note sur la photographie, Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, t. 5, p. 813), en négligeant parfois de souligner que, dans ce passage, le théâtre est évoqué moins en tant qu'*art* scénique que pour son « rapport originel » avec « le culte des morts », dont la photographie serait le succédané moderne. Pour un exemple de cet usage à contresens de la citation de Barthes, voir POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine, op. cit.*, p. 230.

²⁷⁴ BARTHES, R. *La chambre claire, op. cit.*, p. 883.

présence y semble purement contingente, « donnée par chance et pour rien »²⁷⁵, vient trouver la structure intentionnelle de l'image et opposer sa « nature obtuse » aux assignations de sens du spectateur. Ce n'est que dans la deuxième partie de l'essai que Barthes en vient à distinguer une autre modalité du *punctum*, qui ne renvoie plus à quelque accident sensible détachable de l'ensemble de l'image, mais à l'expérience « déchirante » du « ça-a-été » lui-même, par laquelle est rendue sensible au spectateur la présence passée d'un corps réel « qui était là » devant l'objectif et dont sont parties les radiations, retenues par les halogénures d'argent, qui atteignent désormais l'œil du spectateur, de sorte que « la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographiée »²⁷⁶.

Cette description fantasmatique du processus d'enregistrement photographique est présentée comme la résolution d'une « quête ontologique » dont on ne peut manquer de noter qu'elle est menée en retrait des modes contemporains d'exposition et de consommation des images. Revendiquant le caractère inactuel de son approche, l'auteur de *La chambre claire*, en effet, soustrait la photographie au monde de l'art aussi bien qu'aux circuits de l'information ou de la publicité pour mieux la rapatrier dans la sphère de la contemplation privée, ainsi que le suggère tout au long de l'essai l'attitude recueillie, et par moment quasi dévotionnelle du narrateur barthésien. Ce repli sur un mode de consommation des images archaïsant va naturellement de pair avec les choix iconographiques de l'ouvrage, où prédomine la photographie « documentaire » en noir et blanc, de même qu'avec la place suréminente qui y est dévolue à une photo de famille vieillie, celle, jamais montrée, du Jardin d'Hiver. Sur ce portrait vernaculaire de la mère-enfant, daté de 1898, et dans lequel on peut aussi voir une allégorie de l'enfance du médium, la défunte, soutient Barthes, y apparaît « telle qu'en elle-même », dans une identité à soi qui transcende toute ressemblance analogique²⁷⁷. La photo du Jardin d'hiver accomplit ainsi ce que Barthes demande à

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 822.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 854.

²⁷⁷ Comme l'illustre l'importance et le mérite extrême attribués à la photographie du Jardin d'hiver, il y a tout au long de *La chambre claire* une promotion non-dissimulée de la photographie vernaculaire, dont Barthes affirme la supériorité lorsqu'il écrit que « dans le champ de la pratique photographique, c'est l'amateur [...] qui est l'assomption du professionnel : car c'est lui qui se tient au plus près du noème de la Photographie » (*ibid.*, p. 868). La thèse de fond, en elle-même douteuse et qui n'est pas propre à Barthes, se résume en somme à l'idée selon laquelle l'état primitif ou « originaire » d'un objet (la photographie) ou d'un être (la mère) serait garant de sa conformité à son essence.

la photographie en général : assurer la présence des morts dans le monde des vivants²⁷⁸, par quoi elle rejoint, comme l'a noté Rancière²⁷⁹, la fonction pieuse jadis dévolue à l'*imago* latine.

L'émoi du narrateur devant le portrait de sa mère récemment disparue se double du sentiment mélancolique que « l'étonnement du "Ça-a-été" disparaîtra [...] »²⁸⁰, qu'il a peut-être déjà disparu sous l'effet, d'abord, de l'appropriation de la photographie par le monde de l'art. Dès lors qu'il cherche à « rivaliser avec l'artiste, en se soumettant à la rhétorique du tableau et à son mode sublimé d'exposition »²⁸¹, le photographe, comme mentionné plus haut, s'éloigne inévitablement de l'essence du médium et de la puissance d'affect qui lui est inhérente. Le recouvrement de l'expérience du « ça-a-été » passe aussi, dans les sociétés de consommation contemporaines, par la prolifération des images photographiques : diffusée en masse et à tout vent, la photographie, déplore Barthes, n'a plus aujourd'hui face à elle « aucune autre image par rapport à laquelle elle puisse se marquer, affirmer sa spécificité »²⁸². Cette ubiquité de la photographie tend à transformer ses images en simples *clichés*, qui viennent nourrir un imaginaire « grégarié » face auquel, c'est l'inquiétude « éthique »²⁸³ de Barthes, il devient de plus en plus difficile d'affirmer un désir singulier en prise avec le réel.

De son ontologie de l'image photographique Barthes tire ainsi un principe de discrimination éthique des « bons » et des « mauvais » usages sociaux de la photographie, ce qui achève de nous convaincre que son approche de la photographie peut effectivement être tenue pour représentative du mode de conceptualisation propre au régime éthique des images. Rancière a toutefois pointé le

²⁷⁸ La fascination de Barthes pour l'image photographique tient en effet à « cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (*ibid.*, p. 795)

²⁷⁹ *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 121.

²⁸⁰ BARTHES, R. *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 865.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 883. L'exemple cité de cette aspiration au tableau est celui, convenu, du pictorialisme : « croyez-vous que devant les Promeneuses du commandant Puyo, je me trouble et m'écrie : "Ça a été" ? ». La réprobation formulée par Barthes à l'égard de ce qu'il appelle la « rhétorique du tableau » a toutefois une portée beaucoup plus générale que ne le suggère cette référence à la photographie *artiste* du XIX^e siècle, qui n'est, écrit-il plus tôt dans l'essai, « qu'une exagération de ce que la Photo pense d'elle-même » (*ibid.*, p. 813). En fait, dans *La chambre claire*, la catégorie de tableau n'est pas corrélée de manière évidente à une esthétique particulière ni même à un genre photographique déterminé. Ainsi, lorsque Barthes formule le regret que la photographie soit encore « tourmentée par le fantôme de la peinture » (*ibid.*, p. 811), s'évertuant à rejoindre la condition du tableau pour mieux assurer son assomption artistique, c'est une image de Mapplethorpe, très éloignée de l'esthétique pictorialiste, qui est donnée en exemple ; et même s'agissant des images documentaires de Koen Wessing, Barthes note que si certaines d'entre elles ne le retiennent pas, c'est qu'elles n'offrent à son regard que des « scènes » qui rappellent quelque tableau « à la Greuze » (*ibid.*, p. 807).

²⁸² *Ibid.*, p. 884.

²⁸³ *Ibid.*

caractère selon lui factice des analyses qui conduisent Barthes, dans *La chambre claire*, à identifier la photographie à une sorte d'effigie mortuaire, jugeant « peu probable que l'auteur des *Mythologies* ait cru à la fantasmagorie para-scientifique, qui fait de la photographie une émanation directe du corps exposé »²⁸⁴. Qu'il y ait cru ou non, il est certain, dans tous les cas, que la version forte de la thèse indicielle défendue par Barthes lui permet comme on l'a mentionné de rapporter l'expérience affective du *punctum* au contact sans médiation, c'est-à-dire sans le détour par le *studium*, qui s'établirait entre le spectateur de l'image et le corps du sujet photographié. Mais l'hétérogénéité nette, indialectisable, posée par Barthes entre le *studium* et le *punctum* est peut-être moins assurée qu'il n'y paraît. C'est ce qu'a cherché à montrer Rancière qui, dans l'un des commentaires qu'il a proposé de *La chambre claire*²⁸⁵, a relevé quelques occurrences où l'identification du *punctum* se soutient subrepticement d'informations extérieures au contenu visuel de l'image considérée. On doit par exemple noter qu'à propos du portrait réalisé par Alexander Gardner de Lewis Payne menotté dans sa cellule, Barthes opère un partage déconcertant entre le *punctum* de l'image et les éléments qui relèveraient de son *studium*. Il écrit :

La photo est belle, le garçon aussi : c'est le *studium*. Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera et cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu²⁸⁶.

²⁸⁴ *Le destin des images*, op. cit., p. 18. Rancière voit dans la conversion tardive du sémiologue iconoclaste des *Mythologies* à un discours essentialiste d'inspiration (vaguement) phénoménologique, une tentative pour « expier le péché [...] d'avoir voulu ôter au monde visible ses prestiges, d'avoir transformé ses spectacles et ses plaisirs en un grand tissu de symptômes et un louche commerce des signes » (*Le destin des images*, op. cit., p. 18). C'est là une hypothèse qu'il est évidemment difficile de vérifier, mais on peut tout de même noter que, dès l'époque des *Mythologies*, Barthes regrettait avec quelque mauvaise conscience que son entreprise de démystification lui interdise de « poser un réel finalement impénétrable, irréductible » et de se vouer à « la recherche du sens inaliénable des choses » (*Mythologies, Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 868), soit précisément la recherche qu'il s'autorisera finalement à mener dans *La chambre claire*. Pour une explication alternative qui prend au sérieux la circonstance du deuil de la mère et ses effets sur l'attitude théorique de Barthes envers la photographie (et sur celle de Benjamin, qui était aussi en deuil de sa mère au moment d'écrire la *Petite histoire de la photographie*), voir GUNTHER, André, « Le complexe de Gradiva. Théorie de la photographie, deuil et résurrection », *Études photographiques* (en ligne), n° 2, mai 1997, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/289>.

²⁸⁵ Je me référerai ici au texte intitulé « L'image pensive » (*Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 115-140), dans lequel on trouve le commentaire le plus substantiel qu'ait consacré Rancière à l'approche barthésienne de la photographie. *La chambre claire* est également commenté dans « Le destin des images » (*Le destin des images*, op. cit., p. 9-39), que j'ai déjà cité plus haut et auquel j'aurai l'occasion de revenir. L'essai de Barthes est évoqué plus rapidement dans plusieurs autres textes ou entretiens, parmi lesquels je mentionne un article auquel je me référerai plus loin : « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Appareil* [En ligne], n° 1, 2008, URL : <http://appareil.revues.org/135>.

²⁸⁶ *La chambre claire*, op. cit., p. 865.

Rancière remarque à juste titre que « rien sur la photo ne dit que le jeune homme va mourir »²⁸⁷, et que pour s'émouvoir de la mise à mort passée/future de Payne, Barthes doit s'appuyer sur un savoir latéral, sans doute fourni par la légende de l'image, qui lui aura appris l'identité du sujet photographié et les circonstances de son exécution. Rancière en conclut que Barthes ne peut donc « faire coïncider l'effet de la photo avec l'affect de la mort » qu'en opérant « un court-circuit entre le savoir historique du sujet représenté et la texture matérielle de la photographie »²⁸⁸. Je me permets d'ajouter qu'en termes sémiologiques, ce qui est dans ce cas identifié à titre de *punctum* de la photo est en somme assimilable à un effet de connotation, puisque le « *il va mourir* » constitue bien un sens second, en lui-même extrinsèque à l'information visuelle contenue dans l'image et « imposé » au spectateur par un renseignement textuel. L'ironie est évidemment que c'est à Barthes qu'on doit le repérage de ce type de glissement de sens qu'induit dans la lecture d'une photographie la légende qu'on lui accole. Dans un article de 1961 où il proposait quelques éléments d'analyse sur la question, il relevait par exemple le cas où :

le texte produit (invente) un signifié entièrement nouveau et qui est en quelque sorte projeté rétroactivement dans l'image, au point d'y paraître dénoté : « Ils ont frôlé la mort, leur visage le prouve », dit le gros titre d'une photographie où l'on voit Elisabeth et Philip descendre d'avion ; cependant, au moment de la photographie, ces deux personnages ignoraient encore tout de l'accident aérien auquel ils venaient d'échapper²⁸⁹.

Si, contrairement à l'exemple donné ici, le commentaire que propose Barthes du portrait de Payne ne comporte aucune méprise quant à la séquence chronologique des événements, puisqu'au moment où fut prise cette photographie le jeune homme se savait bel et bien condamné à mort, la projection dans la photo d'un « signifié » qui n'y figure pas relève néanmoins du même procédé de connotation de l'image par le texte.

C'est donc au prix de tels « courts-circuits », soutient Rancière, que l'expérience spectatorielle de la photographie a pu être ramenée par Barthes au mode de réception éthique des images. Pour arracher la photographie à la sphère de l'appréciation esthétique et en faire l'objet

²⁸⁷ *Le spectateur émancipé, op. cit.*, p. 121.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ BARTHES, R., « Le message photographique », *Œuvres complètes, op.cit.*, t. 1, p.1129-1130.

d'une expérience purement affective, l'auteur de *La chambre claire* doit non seulement refuser arbitrairement tout principe de liaison entre le *punctum* et le *studium*²⁹⁰, mais doit aussi, et c'est là le principal reproche que lui adresse Rancière, effacer la généalogie *esthétique* des deux modes de lecture de l'image qu'il distingue. Comme j'aurai l'occasion d'y revenir plus loin, c'est en effet la thèse défendue par Rancière que la réception de la photographie comme surface de signes sociaux ou de traces d'histoire à déchiffrer (*studium*) ou comme monstration d'une présence brute résistant à toute assignation de sens (*punctum*) s'originent l'une et l'autre dans l'histoire du régime esthétique de l'art, à laquelle le discours de Barthes demeurerait donc redevable malgré son effort déclaré pour soustraire à toute médiation culturelle son élucidation de l'essence de la photographie.

4.3. Le régime représentatif des arts

L'émergence du deuxième régime de l'art que distingue Rancière correspond *grosso modo* au moment où se constitue à l'âge classique le système des « beaux-arts ». Ce qui émerge alors est une première forme d'autonomisation du champ artistique, dont les productions ne sont plus soumises « à la vérification ordinaire des arts par leur usage et à la législation de la vérité sur les discours et les images »²⁹¹. La rupture avec le régime éthique aurait été rendue possible, d'abord, par l'élaboration d'une classification générale des savoir-faire au sein de laquelle les « beaux-arts » seront distingués en tant que leurs productions répondent aux principes de la représentation (*mimesis*). Seulement, la notion de *mimesis* n'est plus alors pensée comme simple ressemblance d'une copie à son modèle, mais renvoie plutôt à un système de normes, souvent tirées plus ou moins librement de la *Poétique* d'Aristote, qui permettent de soumettre l'évaluation des imitations ou représentations à des critères spécifiques au domaine de la production artistique. L'insigne mérite du concept aristotélicien de *mimesis*, originellement élaboré comme on sait pour rendre compte de la « poésie », serait ainsi d'avoir permis que soit mis à l'avant plan « le *fait* du poème, la *fabrication* d'une intrigue agençant des actions [...] au détriment de l'*être* de l'image »²⁹².

²⁹⁰ « Il n'est pas possible de poser une règle de liaison entre le *studium* et le *punctum* (quand il se trouve là). Il s'agit d'une co-présence, c'est tout ce qu'on peut dire » (*La chambre claire*, op. cit., p. 822).

²⁹¹ *Le partage du sensible*, op. cit., p. 29.

²⁹² *Ibid.*

Ce déplacement conceptuel aurait donc permis l'émergence de ce que Rancière appellera le régime représentatif des arts, dont la présentation la plus détaillée se trouve dans le premier chapitre de *La parole muette*, consacré à la reconstruction du réseau de principes sur lesquels s'est édifié le système normatif des belles-lettres, tel que l'ont formalisé ses principaux théoriciens du XVIII^e siècle. Précisons que si Rancière a pu trouver dans les traités de Batteux, de La Harpe et d'autres²⁹³, les principes d'un régime général d'identification des arts, dont le champ d'application excède donc le seul cas de la « littérature », c'est que, comme il le souligne lui-même, la poétique fonctionne d'emblée, au sein de ce régime, « comme norme des arts en général »²⁹⁴. Ce qui fait modèle pour les autres arts, et pour la peinture en particulier, est en réalité moins l'art d'écrire lui-même que les normes rhétoriques de la parole oratoire, sur lesquelles est censée se régler la « fabrication » du poème et, à son image, l'art du peintre, de sorte que le fameux principe de l'*Ut pictura poesis* couvre en réalité un *Ut rhetorica pictura*²⁹⁵. Et si l'art d'écrire comme l'art pictural ont ainsi pu se voir appliquer les règles rhétoriques communes de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio*, c'est que, comme je l'ai indiqué d'entrée de jeu, ils étaient tous les deux conçus comme des savoir-faire (*poiesis*) destinés à produire des imitations (*mimesis*), et plus particulièrement des « histoires » ou des « fables », disons des représentations fictionnées d'actions, conformément à la définition générale du « poème » proposée par Aristote²⁹⁶. Tel est le premier principe du régime représentatif, que Rancière nomme le « principe de fiction » : l'œuvre d'art y est essentiellement identifiée à une représentation, dont la valeur ou le défaut tient autant à l'ingéniosité de sa conception qu'à la probité de son exécution. Sous la simplicité de ce principe, il importe de percevoir le déploiement de ce qu'on pourrait appeler une métaphysique intellectualiste de la pratique artistique : tel que le comprend Rancière, le concept d'imitation ou de représentation, en

²⁹³ Les sources principales citées par Rancière sont plus précisément : *Le cours de belles-lettres ou Principes de littérature* (dans l'édition de 1861) de Charles Batteux ; *Lycée ou cours de littérature* (1799) de Jean-François de La Harpe ; les *Commentaires sur Corneille* (1764) de Voltaire. On trouvera plusieurs autres références, moins centrales, dans les notes de *La parole muette*, *op. cit.*

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁹⁵ Sur tout ceci, voir aussi « La peinture dans le texte » (*Le destin des images*, *op. cit.*, 81-102). Sur l'*Ut pictura poesis* et bien d'autres aspects du système classique des beaux-arts, on peut comparer l'analyse de Rancière à celle contenue dans l'ouvrage de référence de Jacqueline Lichtenstein (dans lequel j'ai trouvé la locution latine « *Ut rhetorica poesis* ») : *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* (1989), Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2013.

²⁹⁶ « Il est donc clair [...] que le poète doit être artisan de fables plutôt qu'artisan de vers, vu qu'il est poète à raison de l'imitation et qu'il imite les actions » (ARISTOTE. *Poétique*, 1451b, trad. Philippe Beck, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 95).

effet, place la réalisation de l'œuvre d'art sous la contrainte d'un concept à réaliser ou d'un *disegno*, c'est-à-dire d'une forme intentionnelle à imposer à une matière passive²⁹⁷. Le primat de la forme intellectuelle sur la matière sensible, qui fonde en même temps la souveraineté de la volonté de l'artiste sur le matériau qu'il façonne, est censé assurer l'« unité organique » de son œuvre, à l'intérieur de laquelle chaque élément doit posséder une fonction logique ou symbolique définie, de façon à concourir à l'intelligibilité de l'ensemble.

Mais les critères d'unité formelle et de perfection technique ne sont pas les seules normes auxquelles le régime représentatif soumet l'activité artistique. Après bien d'autres, Rancière a rappelé l'importance du « principe de généricité » que les théoriciens du système des beaux-arts n'ont cessé d'invoquer dans leurs traités. Toute représentation doit être conforme à un genre déterminé, lequel, selon un principe qu'avait posé l'auteur de la *Poétique*, se spécifie d'abord par la *nature* du sujet représenté. On se souvient qu'Aristote réservait en effet le genre tragique à la représentation de sujets « élevés », c'est-à-dire d'actions mémorables commises par des hommes de haute valeur, des héros ou des dieux, et reléguait aux genres bas de la comédie et de la satire la représentation des histoires mettant en scène le comportement médiocre d'hommes de qualité inférieure²⁹⁸. C'est donc la dignité morale reconnue au sujet de la représentation qui définit le genre dont elle ressortit. Et il ne fait pas de doute pour Rancière que cette mise en corrélation du sujet et du genre d'une représentation, en fonction de la « noblesse » du premier, forme encore, nonobstant leurs spécificités, le soubassement des différents systèmes génériques élaborés à l'âge classique pour hiérarchiser les productions de la peinture académique ou celles de l'art littéraire.

La fonction du principe de généricité dans l'économie générale du régime représentatif n'est toutefois pas que de classement : déterminer le genre dont relève une représentation artistique,

²⁹⁷ Sur ce dernier point, que n'aborde pas très explicitement Rancière dans *La parole muette*, voir « La forme et son esprit », dans *La Forme en jeu*, dir. Pierre Sorlin *et al.*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1998, 131-149. Sur l'origine aristotélicienne de cette dualité de la forme et de la matière et son influence déterminante sur la conception de l'œuvre d'art à la Renaissance, à travers sa reprise-transformation par la pensée néoplatonicienne, on peut aussi consulter l'étude classique d'Erwin Panofsky : *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], trad. Henri Joly, Paris, Gallimard, 1983, p. 35-42.

²⁹⁸ Sur la dignité comparée des sujets de la tragédie et de la comédie, voir entre autres passages : *Poétique*, 1449b, *op. cit.*, p. 85-86. On peut rappeler avec Rancière que le critère moral qui organise chez Aristote la hiérarchie des genres se prolonge dans une distinction relative à la qualité morale des poètes eux-mêmes, qui entraîne ensuite une différence dans le mode de traitement de leurs sujets respectifs : « La poésie se divisa suivant le caractère propre des auteurs : les auteurs à l'âme élevée imitaient les belles actions et les actions des hommes de mérite ; les auteurs vulgaires imitaient les actions des hommes vils, composant d'abord des "blâmes" comme d'autres composaient des hymnes ou des éloges » (*ibid.*, 1449a, p. 83).

c'est non seulement situer sur une échelle de valeurs la dignité de son sujet, mais c'est aussi définir les normes spécifiques auxquelles doit se plier sa représentation, puisqu'on ne représente pas de la même façon l'action élevée d'un caractère noble et les agissements moralement douteux d'un fripon ou les histoires de cœur d'une bourgeoise. La représentation de chacun de ces sujets doit ainsi répondre de ce que Rancière appelle un « principe de convenance » qui commande de prêter aux actions et aux caractères représentés les qualités qui leur siéent en fonction de critères de vraisemblance, de décence et de bon goût, mais aussi en tenant compte de la logique dramatique propre à un genre déterminé²⁹⁹. C'est sur cet ensemble de normes, soutient Rancière, « bien plus que sur les trop célèbres “trois unités” ou la trop fameuse *catharsis* que l'âge classique français a construit sa poétique et construit ses critères »³⁰⁰. Et il faudrait voir dans ces critères bien autre chose qu'une simple contrainte académique, puisque ce que leur mise en application devait en réalité assurer est l'adéquation des modes de la représentation avec la distribution hiérarchique des identités et des occupations au sein de l'ordre politico-social existant. Citant à l'appui de son analyse un passage du *Cours de belles-lettres* (1753) de Batteux, Rancière écrit ainsi que :

L'édifice de la représentation est « une espèce de république où chacun doit figurer selon son état ». Il est un édifice hiérarchisé où le langage doit se soumettre à la fiction, le genre au sujet et le style aux personnages et situations représentés. Une république où le commandement de l'invention du sujet sur la disposition des parties et l'appropriation des expressions mime l'ordre des parties de l'âme ou de la cité platonicienne³⁰¹.

L'analogie entre les hiérarchies internes au système classique de la représentation et celles qui structurent l'ordre social qui lui est contemporain définit la « politique » propre au régime représentatif, laquelle assume essentiellement, dans l'ordre de la représentation artistique, les fonctions attribuées à la « police » dans *La méfiance*. Cette analogie trouve son prolongement le plus concret, et comme sa confirmation, dans le principe, postulé par certains théoriciens des beaux-arts, d'une destination différenciée des divers genres de représentations, lesquels auraient leurs spectateurs naturels, définis par leurs affinités avec les situations représentées et les mœurs

²⁹⁹ Je résume ici rapidement, parce qu'il ne serait pas utile de m'y étendre, les quatre critères de convenance distingués par Rancière dans *La parole muette*, op. cit., p. 23.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 25.

ou la sensibilité des personnages mis en scène. Aux genres supérieurs de la tragédie ou de la peinture d'histoire conviendra donc un public noble, qui saura d'autant mieux estimer la valeur de l'œuvre considérée qu'il partage de plus près la condition élevée des caractères agissants qui y sont donnés à voir ou à entendre. Rancière rappelle sur ce point les remarques formulées par Voltaire qui, dans ses *Commentaires sur Corneille* (1764), regrettait de voir à son époque se substituer un public indifférencié, composé de jeunes gens sans qualité, aux premiers spectateurs illustres du dramaturge, parmi lesquels figuraient des hommes d'État, des prédicateurs et des magistrats qui venaient à la tragédie pour s'instruire dans l'art de bien parler puisque c'était là « leur affaire propre »³⁰². Cette description rêvée du public idéal de la tragédie classique permet de faire apparaître la portée réelle du primat accordée à la rhétorique au sein du régime représentatif : l'art de l'orateur n'y fournit pas seulement le modèle formel et archétypal sur lequel doit se régler l'exercice des beaux-arts ; il est aussi l'art suréminent, qui trône au sommet de la hiérarchie politique des occupations et des compétences, *en vue* duquel le poète ou le peintre exerce son savoir-faire. Il y aurait ainsi, soutient Rancière, une « double économie »³⁰³ du régime représentatif, qui définit d'un côté un ordre autonome de la représentation, avec ses divisions internes et ses normes spécifiques, mais qui, en même temps, place tout ce système de la *mimesis* sous la dépendance d'« une scène “réelle” »³⁰⁴, soit la scène oratoire où il ne s'agit pas seulement de plaire à une audience, mais d'agir efficacement sur elle par le déploiement d'une parole persuasive capable aussi bien d'influencer les décisions du roi que d'instruire le peuple ou d'éveiller son indignation en mobilisant ses sentiments et ses énergies.

Les analyses conduites dans *La parole muette*, que je me suis ici contenté de restituer, fournissent une description du régime représentatif dans sa forme « originelle », c'est-à-dire tel qu'il s'est progressivement constitué à partir de l'âge classique, et peuvent sembler pour cette raison ne présenter qu'un intérêt purement historique. Il faut pourtant bien voir que c'est en grande partie ce travail historique mené autour du système classique des beaux-arts qui aura permis à Rancière de réfuter ou de relativiser certaines interprétations jugées simplificatrices, sinon fallacieuses, de la « rupture moderne », à commencer par celle élaborée par Greenberg pour rendre

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 26.

compte de l'émancipation de la peinture moderniste à l'égard des normes anciennes de la figuration. On trouve ainsi dans *Le destin des images* plusieurs passages où Rancière, s'appuyant sur son analyse du régime représentatif, oppose au schéma greenbergien de la rupture anti-mimétique une idée plus complexe de ce qu'impliquait la notion classique de *mimesis* :

Qui ne voit dans la *mimesis* que l'impératif de la ressemblance, peut constituer une idée simple de la « modernité » artistique comme émancipation du propre de l'art par rapport à la contrainte de l'imitation : règne des plages colorées à la place des femmes nues et des chevaux de combats. Il manque ainsi l'essentiel : la *mimesis* n'est pas la ressemblance mais un certain régime de la ressemblance. [...] Elle est une manière de faire fonctionner les ressemblances au sein d'un ensemble de rapports entre des manières de faire, des modes de la parole, des formes de visibilité et des protocoles d'intelligibilité³⁰⁵.

Selon l'analyse proposée par Rancière, dans le détail de laquelle je n'entre pas ici, c'est le desserrement généralisé de ce réseau complexe de rapports, par l'abandon progressif des hiérarchies et des convenances propres au régime représentatif, et non le seul rejet de l'impératif de figuration, qui aurait rendu possible l'émergence de l'abstraction picturale et la découverte des valeurs de la planéité, tout autant d'ailleurs qu'elle aura permis la réhabilitation de la peinture de genre ou, plus généralement, le développement d'un art figuratif délié des normes de la *mimesis*. Il n'y a donc pas, soutient Rancière, de nécessité historique qui conduise de l'effondrement du régime représentatif à l'abstraction ou, plus largement, au repli de chaque art sur les propriétés irréductibles de son médium. Ce que cette thèse empêche de percevoir et d'analyser est l'avènement, dans la foulée de la ruine du système classique des beaux-arts, d'un nouveau régime à l'intérieur duquel, comme j'aurai bientôt l'occasion d'y revenir, apparaissent d'autres manières de voir et de penser ce que sont et ce que font les images de l'art.

Le régime représentatif n'est toutefois pas qu'une formation historique. Comme j'y ai insisté plus haut, il définit aussi ce que Rancière appelle une « logique », c'est-à-dire un ensemble de modes de conceptualisation et de problématisation des enjeux esthétiques actualisables bien au-delà de l'époque classique. De même qu'on a pu identifier dans la phénoménologie de la photographie proposée par le dernier Barthes une réactivation d'un mode de théorisation de l'image

³⁰⁵ *Le destin des images*, op. cit., p. 85.

caractéristique du régime éthique, il est également possible d’observer la persistance de la logique représentative chez d’autres penseurs contemporains de la photographie. Évidemment, ce n’est pas l’ensemble cohérent des principes constitutifs du régime représentatif qui est dans ces cas repris, mais seulement certains concepts ou critères par lesquels, au contact d’un objet pourtant éminemment « moderne », se trouve comme réactivé dans le présent l’esprit du classicisme.

La photographie, un art de la représentation ? (R. Scruton)

Penser la photographie dans les limites définies par la logique représentative, cela peut vouloir dire, par exemple, chercher à fonder le statut artistique éventuel du médium sur sa capacité à répondre au critère définitoire de l’œuvre d’art au sein du régime représentatif. La question qui se posera alors est celle de savoir si une photographie peut s’établir comme représentation, au sens défini plus haut : pas une simple copie de son objet, mais une image dans laquelle il serait possible de voir la mise en œuvre maîtrisée et cohérente d’une forme intentionnelle. C’est précisément à partir d’une telle interrogation que Roger Scruton, dans un article de 1981 qui a fait couler beaucoup d’encre, a été conduit à refuser à la photographie le statut de médium artistique. Bien qu’on ne trouve pas la moindre allusion à cet article chez Rancière, il me paraît néanmoins pertinent de le prendre ici pour exemple tant les critères et analyses sur lesquels s’appuie la démonstration de Scruton constituent une illustration parfaite, quoique restreinte à un enjeu limité, du « mode de conceptualisation » des pratiques artistiques caractéristiques du régime représentatif.

Scruton est généralement considéré comme l’un des principaux représentants de ce qu’on a pu appeler les « théories orthodoxes » de la photographie³⁰⁶, qui ont toutes en commun d’insister, comme le faisait déjà Bazin³⁰⁷, sur le caractère *automatique* du processus d’enregistrement photographique, en vertu duquel il faudrait accorder que l’image produite est constitutivement, c’est-à-dire depuis l’instant de sa genèse, le fruit d’un déterminisme mécanique aveugle plutôt que le résultat d’une sélection raisonnée ou d’une intervention créatrice humaine. Si cette description

³⁰⁶ C’est l’appellation sous laquelle Diarmuid Costello a proposé de regrouper ce qu’on peut aussi appeler les théories indicielles de la photographie, le qualificatif « orthodoxe » servant ici à construire une opposition avec la « *new theory of photography* » dont il sera brièvement question plus loin. Voir COSTELLO, Diarmuid, « What’s So New About the “New” Theory of Photography ? », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 75, n° 4, Fall 2017, p. 439-452.

³⁰⁷ BAZIN, André, « Ontologie de l’image photographique », *Qu’est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 13.

du fonctionnement de l'appareil photographique se retrouve chez de nombreux théoriciens du XX^e siècle, dont plusieurs parmi ceux qui ont déjà été évoqués dans cette thèse, incluant l'auteur de *La chambre claire*, tous n'en ont pas tiré, comme Scruton, un argument sceptique à l'égard des possibilités pour la photographie de s'instituer comme médium artistique³⁰⁸.

L'argument en question se déploie à partir d'une opposition de la photographie à la peinture, chacune étant considérée par Scruton du point de vue de sa « forme idéale », c'est-à-dire dans une version d'elle-même qui exemplifie au maximum ses spécificités, et qui permet donc de faire apparaître au mieux les différences entre ces deux médiums. Lorsqu'il évoque dans son article l'art pictural, Scruton pense ainsi à la peinture figurative dans la forme classique du tableau, qu'il met en regard d'une photographie documentaire *straight*, dans la composition de laquelle l'intervention du photographe serait restreinte au minimum. Leur comparaison permet de faire apparaître que l'image photographique se distingue essentiellement du tableau peint par le mode de relation qu'elle entretient avec son sujet. Dans le cas d'une œuvre picturale « idéale », soutient Scruton, la relation de l'image à son sujet est de part en part intentionnelle, au sens où la disposition et les propriétés des objets sur la toile, jusque dans leurs moindres détails, sont nécessairement appréhendées par le regardeur comme le résultat de choix artistiques, qui traduisent donc l'intention du peintre, sans avoir à correspondre à un état de choses existant en dehors de l'espace de l'image. Comprendre une peinture, c'est donc, dans l'indifférence à la vérité littérale de son sujet, comprendre ce qu'elle exprime des intentions, c'est-à-dire des pensées ou des attitudes de l'artiste à l'égard de ce qu'il a peint.

L'œuvre picturale est en de ce point de vue une *représentation*, pas simplement au sens large où elle tient lieu des objets qui figurent sur la toile, mais au sens particulier que donne Scruton à ce concept, qui désigne chez lui l'expression idéalement complète d'une intention, manifestée dans le traitement, c'est-à-dire les modalités plastiques ou compositionnelles de présentation d'un sujet donné. Si la peinture est de surcroît un *art* de la représentation, c'est dans la mesure où l'œuvre du peintre est destinée à éveiller l'intérêt esthétique de son spectateur, intérêt qui n'est proprement esthétique que s'il a précisément pour objet les propriétés représentationnelles du tableau, soit, encore une fois, la manière dont l'artiste a choisi de dépeindre son sujet, plutôt que le sujet

³⁰⁸ Pour un exemple d'argument non-sceptique fondé sur une description analogue du médium, voir WALTON, Kendall L., « Transparent Pictures : On the Nature of Photographic Realism », art. cit.

représenté lui-même. Ce réquisit d'un détachement du spectateur à l'égard des propriétés réelles du sujet représenté fonde pour Scruton le privilège esthétique du régime fictionnel de la représentation :

La représentation dans l'art a une signification particulière précisément en raison de la possibilité qu'elle nous offre de la comprendre – c'est-à-dire de comprendre son contenu – tout en étant indifférents à sa vérité littérale. C'est pourquoi la représentation fictionnelle n'est pas simplement une forme importante de l'art figuratif, mais en fait sa forme première, la forme à travers laquelle la compréhension esthétique trouve son principal mode d'expression³⁰⁹.

C'est donc à l'aune du paradigme de la représentation fictionnelle que Scruton propose de juger de la prétention de la photographie à s'établir comme art, au même titre que la peinture. La question est en somme de savoir si l'image photographique peut susciter un intérêt esthétique comparable à celui qu'éveille la représentation picturale, c'est-à-dire un intérêt non pour ce qu'elle représente, mais pour la façon dont elle le représente et pour ce qui s'y exprime des intentions du photographe. Si, selon Scruton, la photographie échoue à répondre à cette exigence, c'est fondamentalement en raison du type de relation qu'elle entretient avec son sujet, laquelle n'est pas de nature intentionnelle, comme dans le cas de la peinture, mais strictement *causale*. Ce que donne à voir une photographie est en effet un état de choses nécessairement existant, au moins au moment de la prise de vue, et dont l'image propose une description visuelle réaliste contrainte par le fonctionnement de l'appareil, de sorte qu'« en décrivant la relation entre la photographie idéale à son sujet, on décrit non pas une intention mais un processus causal, et bien qu'il y ait, en règle générale, un acte intentionnel impliqué, celui-ci ne constitue pas une partie essentielle du processus photographique »³¹⁰. Ce qui permet de vérifier le caractère inessentiel de l'intentionnalité du photographe à l'origine de la prise de vue, c'est, entre autres choses, le peu de poids qui lui est accordé selon Scruton dans l'appréciation de l'image produite, laquelle serait, en vertu de sa transparence, spontanément et correctement tenue par le regardeur pour un substitut fidèle (« *a surrogate* ») de la scène photographiée, de sorte que l'intérêt pris à la photographie se confond avec l'intérêt pour les propriétés naturelles de son sujet. C'est par conséquent ce dernier, plutôt que

³⁰⁹ SCRUTON, Roger, « Photography and Representation », *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 3, 1981, p. 589 (je traduis).

³¹⁰ *Ibid.*, p. 579.

le médium ou l'image comme telle qui, contrairement à ce qui se passe dans le cas de la peinture, tend à devenir l'objet de l'appréciation esthétique, Scruton allant même jusqu'à soutenir qu'une photographie, pour peu qu'elle soit « pure » de toute intervention non proprement photographique, n'est jamais jugée belle qu'en raison de la beauté reconnue à ce qu'elle montre³¹¹.

De tout ceci il découle que la photographie serait, du fait même de sa transparence à son sujet (qui n'est donc jamais qu'un *objet*), affectée d'une sorte d'infirmité représentationnelle : *ce* qu'elle montre éclipse la *manière* dont elle le montre, et efface du même coup au regard du spectateur de l'image ce que celle-ci pouvait éventuellement exprimer des intentions du photographe à l'égard de son sujet. Pour faire passer celles-ci à l'avant-plan, il ne servirait à rien de recourir à quelque stratagème de mise en scène, en substituant par exemple à la description d'un état de choses réel un tableau vivant savamment composé, par quoi on pensera peut-être que la photographie, fictionnant son sujet, atteint finalement la condition d'un art représentationnel. Évoquant cette hypothèse³¹², Scruton la rejette aussitôt en faisant valoir que, dans un tel cas, l'activité représentationnelle a lieu en amont de la prise de vue : l'intentionnalité artistique est tout entière contenue dans la mise en scène du sujet fictif, « la photographie ne faisant alors rien d'autre que de disséminer à d'autres regards son aspect visuel »³¹³. En elle-même, soutient Scruton, en tant que dispositif d'enregistrement contraint à attester d'une existence réelle, la photographie est affectée d'une « incompétence fictionnelle »³¹⁴ qui limite d'emblée sérieusement, étant donnée le primat évoqué plus haut de la fiction pour tout art de la représentation, sa capacité à devenir objet d'un intérêt esthétique.

On pourrait néanmoins penser qu'il y a, en mettant de côté les contraintes évoquées, quelque bénéfice, ne serait-ce qu'heuristique, à adopter face à une photographie la même attitude attentionnelle que celle qu'induit la peinture. Ne peut-on pas, autrement dit, regarder une photographie *comme si* ce qui s'y donne à voir était l'expression cohérente d'une intentionnalité représentationnelle ? Si la composition générale de l'image peut, à la limite, donner un semblant de satisfaction à cette attitude feinte, celle-ci se trouvera néanmoins contrariée, estime Scruton, par

³¹¹ *A contrario*, la photographie d'un supplice (*martyrdom*), demande Scruton (*ibid.*, p. 591), pourrait-elle éveiller autre chose qu'un sentiment horrifié ?

³¹² *Ibid.*, p. 595.

³¹³ *Ibid.*, p. 588.

³¹⁴ *Ibid.*

la profusion de détails visuels contingents que comporte inévitablement toute photographie, et qui témoignent de l'impuissance du photographe à contrôler intégralement le contenu de son image. Or, une œuvre représentationnelle, sous la définition qu'en propose Scruton, n'est telle qu'à condition que chacun des éléments qui entre dans sa composition puisse *en principe* être rapporté à une visée intentionnelle, de façon à ce qu'il y ait toujours une réponse possible à la question : pourquoi ceci plutôt que cela ? S'agissant des menus détails involontairement inclus dans une photographie, cette question n'a évidemment de sens qu'à condition de renvoyer à une causalité objective, c'est-à-dire extérieure à l'intention du photographe. C'est évidemment là une caractéristique de la photographie sur laquelle insistait aussi Barthes qui, dans *La chambre claire*, relevait la façon dont le détail photographique vient contrarier l'attitude esthétique du regardeur en introduisant une trouée de réel dans l'unité compositionnelle de l'image. Chez Scruton toutefois, le détail ne devient pas pour autant l'objet d'une appropriation subjective et pathétique ; le type d'attitude qu'il éveille serait plutôt de l'ordre de la *curiosité*, en quoi il faudrait voir un indice supplémentaire que « la photographie s'adresse à notre désir de connaissance du monde »³¹⁵ bien davantage qu'à notre désir de satisfaction esthétique.

Scruton ne nie évidemment pas que, depuis l'invention de la photographie, de très nombreux photographes se soient employés à surmonter les limites inhérentes à leur médium pour satisfaire les exigences de l'art représentationnel. Mais les techniques déployées à cette fin, qu'on pense à la pratique de la retouche ou au recours à des lentilles *soft-focus*, chères aux pictorialistes, ou encore aux procédés de montage employés par les surréalistes, sont autant de moyens *non proprement photographiques* de contraindre un médium récalcitrant à se plier au contrôle de son opérateur. Autrement dit, à mesure que s'accroît, par l'adjonction de telles techniques, la maîtrise intentionnelle du photographe sur son image, celle-ci, s'éloignant de la « forme idéale » définie par Scruton, tend à devenir le simple support d'une activité qui ne relève plus de la photographie à proprement parler, et dont la valeur artistique n'est plus dès lors essentiellement liée aux propriétés spécifiques du médium. Ce dont témoignerait ainsi l'histoire de la photographie, estime Scruton

³¹⁵ *Ibid.*, p. 590.

avec une pointe de provocation, est en somme que le photographe n'atteint véritablement à l'art que dans la mesure où il consent à devenir peintre³¹⁶.

Dans le champ des théories de la photographie, la plupart des thèses défendues par Scruton appartiennent au passé. Cible privilégiée de ce qu'on a appelé, dans le monde anglo-saxon, la « *new theory of photography* », son article a fait au cours des dernières décennies l'objet d'une multitude de critiques, la plupart se focalisant sur la conception générale du médium sur laquelle s'appuie l'ensemble de son propos. Des auteurs comme Patrick Maynard ou Dawn Philipps³¹⁷, pour ne citer qu'eux deux, ont ainsi, chacun à leur manière, mis en cause le geste théorique par lequel Scruton réduit le processus photographique à un seul de ses moments constitutifs, celui de l'enregistrement automatique d'une impression lumineuse sur un support sensible, qu'il isole donc de toutes les opérations, décrétées extérieures au procédé photographique, conduites en amont ou en aval de l'enregistrement comme tel. C'est évidemment cette conception réductrice du médium qui permet ensuite à Scruton de définir la photographie par le lien de causalité qui unirait l'image à son référent. Or, a-t-on fait valoir, cette définition impose des limitations arbitraires au dispositif photographique, lequel gagnerait à être pensé comme un processus à plusieurs temps, dont le déploiement engage une variété de techniques et de pratiques qui, pour ne pas participer du moment

³¹⁶ On peut se demander si Scruton pourrait être amené à réviser son analyse face aux évolutions de l'art photographique depuis la publication de son article. Je pense en particulier aux œuvres issues de l'école de Düsseldorf ou à celles d'un Jeff Wall, dans lesquelles Michael Fried a vu l'émergence d'un « nouveau régime photographique », dont le principal mérite serait justement d'avoir tenté d'établir le statut d'art représentationnel de la photographie, à peu près au sens de Scruton (mais avec la problématique de l'anti-théâtralité en plus), par des moyens qu'il estime strictement photographiques. Selon Fried, c'est précisément parce que, contrairement à la peinture, la photographie n'est pas d'emblée ou de façon évidente un art de la représentation, capable d'assurer la transparence de ses images aux intentions du photographe, qu'elle a pu devenir le médium à travers lequel, à partir des années 1980, s'est posée à neuf la question des conditions de possibilité de la représentation artistique en général. Voir FRIED, Michael, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, 2008. Voir aussi, sur cette question, l'article de Walter Benn Michaels, que commente Fried dans la conclusion de son livre (p. 335-347) : MICHAELS, Walter B., « Photography and Fossils », dans *Photography Theory*, ed. James Elkins, New York, Routledge, 2007, p. 431-450.

³¹⁷ PHILLIPS, Dawn M., « Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism », *British Journal of Aesthetics*, vol. 49, n° 4, October 2009, p. 327-340. Maynard s'attaque spécifiquement à l'article de Scruton dans MAYNARD, Patrick, « Scales of Space and Time in Photography: "Perception Points two Ways" », dans *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, op. cit., p. 187-209. Voir aussi son grand ouvrage, qui donne en quelque sorte son premier élan à la « *new theory* » : *The Engine of Visualization: Thinking through Photography*, Ithaca, Cornell University Press, 1997. Il faut aussi signaler ici l'article important d'un autre critique de Scruton : LOPES, Dominic McIver, « The Aesthetics of Photographic Transparency », *Mind*, vol. 112, n° 447, July 2003, p. 433-448. Ce paragraphe emprunte aussi beaucoup à la présentation de ces théories par Diarmuid Costello, dans son article cité plus haut et dans son ouvrage *On Photography. A Philosophical Inquiry*, London and New York, Routledge, 2018, p. 52-101.

très circonscrit de l'enregistrement, ne concourent pas moins que ce dernier à la production finale de l'image photographique. C'est qu'en effet, l'enregistrement d'une impression lumineuse, même dans le régime des technologies argentiques, ne suffit jamais à elle seule à générer une photographie standard, dont le développement requiert typiquement, par exemple, toute une série d'opérations manuelles conduites en chambre noire, comme la correction des effets de sur- ou de sous-exposition par l'ajustement de l'intensité lumineuse³¹⁸. Phillips a ainsi soutenu que, dans la mesure où on ne peut guère envisager le plein développement d'une image photographique sans qu'y interviennent des opérations de ce type, il n'y a pas lieu de les tenir pour accessoires au dispositif photographique.

Aussi convaincantes et salutaires qu'aient été les critiques formulées à l'encontre des thèses de Scruton, sur lesquelles je ne m'attarderai pas ici davantage, il est remarquable qu'elles se soient le plus souvent limitées à remettre en cause sa définition assurément très restrictive du médium, sans interroger le concept normatif d'art représentationnel auquel il soumet son évaluation des potentialités esthétiques de la photographie, et qui joue pourtant, dans la logique de sa démonstration, un rôle tout aussi déterminant. Car la question que pose l'article de Scruton n'est pas seulement celle de savoir quelles sont les propriétés intrinsèques de la photographie, sur lesquelles elle peut ou non fonder sa prétention à s'établir comme médium artistique ; ce qu'il nous invite aussi à interroger, bien qu'il ne problématise pas lui-même la question, est le concept d'art auquel on choisit de confronter les spécificités et les performances de la photographie. C'est à mon avis l'un des mérites des travaux de Rancière que de nous permettre de référer le concept d'art représentationnel sur lequel s'appuie Scruton à un régime d'identification de l'art particulier, et d'ainsi faire apparaître son caractère contingent. Davantage que des limites esthétiques de la photographie elle-même, ce dont témoigne l'article de Scruton est bien plutôt de la résistance qu'oppose la logique représentative à l'identification de la photographie comme art. Si la photographie a néanmoins pu s'établir comme tel au cours du XX^e siècle, ce n'est pas parce qu'elle aurait surmonté ce que John Berger appelait sa pauvreté intentionnelle (« *weak intentionality* »)³¹⁹ et fait la démonstration qu'elle peut devenir l'instrument malléable d'un *disegno* souverain ; c'est

³¹⁸ J'emprunte cet exemple à D. Costello dans « What's So New about the "New" Theory of Photography ? », art. cit., p. 442.

³¹⁹ BERGER, John, *Understanding a Photograph*, London, Pinguin, 2013, p. 65.

au contraire, suivant Rancière, parce que l'avènement d'un régime esthétique de l'art aura permis que soit porté à son crédit plutôt qu'à son démérite ce qui en elle échappe inévitablement à la maîtrise intentionnelle et aux normes classiques de la représentation. C'est à la description du régime de l'art qui aurait rendu possible ce retournement que nous allons maintenant pouvoir nous consacrer.

4.4. Le régime esthétique de l'Art

Je me contenterai ici d'offrir une présentation générale du régime esthétique, dont je déclinerai les grands principes constitutifs, en signalant au passage quelques-uns des moments forts qui auraient contribué à son émergence historique. Les prochains chapitres me donneront l'occasion de revenir plus en détail sur certains éléments, notamment sur ceux qui s'avèreront importants pour comprendre ce que l'artification « moderne » de la photographie doit à la constitution de ce régime de l'art particulier. Dérogeant au mode d'exposition que j'ai adopté pour les régimes de l'art précédent, je ne commencerai pas par énoncer de façon abstraite les principes généraux sur lesquels se règle l'identification esthétique de l'œuvre artistique, préférant d'abord décrire l'avènement du nouveau régime à partir de ce que Rancière considère comme son moment inaugural dans le champ littéraire, où allait se manifester avec une particulière netteté la rupture avec la logique représentative.

4.4.1. La subversion littéraire du régime représentatif

Le régime esthétique, c'est d'abord la ruine des normes et hiérarchies internes au système de la *mimesis*, à l'intérieur duquel, comme mentionné plus haut, la poétique se voyait accordée un rôle paradigmatique. Il n'est par conséquent pas surprenant que la rupture avec le régime représentatif soit passée par l'avènement d'une poétique nouvelle, antagonique de celle qui donnait son fondement et ses principes aux belles-lettres. Ce moment où l'art d'écrire allait s'émanciper des normes consignées dans les traités de Batteux et d'autres, pour se mettre à repenser ses procédés et à redéfinir la nature même du fait littéraire, coïncide chez Rancière avec le développement, sous l'influence d'idées préalablement élaborées par les romantiques allemands et français, de ce qu'il

a parfois appelé le « réalisme » romanesque, les guillemets signalant que cette catégorie descriptive est ici employée dans un sens très large qui, outrepassant les distinctions traditionnelles d'écoles, dessine un arc qui s'étend *grosso modo* de Hugo et Balzac à Proust, et dont l'œuvre de Flaubert, et singulièrement *Madame Bovary*, constituerait l'acmé³²⁰.

Les excès du roman³²¹

Dans ses analyses, fort nombreuses, de ce moment « réaliste » de l'histoire du roman français, Rancière s'est plus d'une fois appuyé sur les textes de la critique littéraire réactionnaire³²² du XIX^e siècle, laquelle aurait souvent correctement perçu, évidemment pour ensuite la condamner, la nouveauté qu'introduisaient alors dans le monde des lettres les romans de Balzac ou, plus radicalement encore, ceux de Flaubert. Si ces textes sont précieux, c'est plus précisément parce qu'en eux s'opère la rencontre polémique entre un régime inédit de l'art d'écrire et les normes de la vieille poétique représentative, à l'aune desquelles la critique de l'époque s'acharne à mesurer la valeur et les défauts du roman nouveau. Les reproches sévères que formulera par exemple Barbey d'Aurevilly à l'encontre de *L'éducation sentimentale*, auquel manquerait, estime-t-il, un plan nettement dessiné, « organisé et développé, et marchand à son dénouement »³²³, auraient ainsi pour arrière-plan plus ou moins explicite l'idéal représentatif de la belle œuvre qui, conformément aux règles poético-rhétoriques d'élaboration du récit que j'ai évoquées plus haut, soumet le travail du style (*elocutio*) à la loi de la composition des parties (*dispositio*), et celle-ci à l'invention de l'histoire (*inventio*). Ce que le respect de ces principes était idéalement chargé d'assurer, c'est

³²⁰ Dans *La parole muette*, l'analyse du paradigme nouveau institué au XIX^e siècle par le roman français débute ainsi avec l'évocation des réactions critiques à la publication par Hugo de *Notre-Dame de Paris* (*La parole muette*, *op. cit.*, 18-19) et se termine avec une étude consacrée à l'œuvre de Proust (*ibid.*, p. 141-166). Si Rancière a par la suite étendu son enquête sur la littérature au-delà du domaine français et de ce long XIX^e siècle, ses analyses ultérieures se sont néanmoins toujours appuyées sur les acquis de ses premiers travaux.

³²¹ La présentation qui suit constitue une synthèse originale d'éléments d'analyse contenus dans trois des principaux ouvrages que Rancière a consacrés à la littérature : *La parole muette*, *op. cit.* ; *Politique de la littérature*, *op. cit.* ; et *Le fil perdu du roman. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.

³²² Cette critique peut à juste titre être qualifiée de « réactionnaire » parce que sa condamnation du roman nouveau enveloppe souvent une critique politique de la société démocratique, jugée décadente, et dont les romans de Flaubert ou de Zola, entre autres, seraient l'expression. Sur l'intrication, souvent analysée par Rancière, des motifs littéraires et politiques chez les pourfendeurs du « réalisme » romanesque, voir entre autres « La mise à mort d'Emma Bovary. Littérature, démocratie et médecine », *ibid.*, p. 63-66.

³²³ Cité dans *Le fil perdu du roman*, *op. cit.*, p. 7. On trouvera la référence bibliographique exacte des textes cités par Rancière en note, à la page indiquée.

d'abord l'élaboration d'une intrigue logiquement construite, qui rend facilement perceptible l'articulation causale de ses différents moments ; c'est ensuite un usage contrôlé de la valeur expressive des mots, qui se limite à assurer la communication des sentiments et des pensées des personnages, sans entraver l'intelligibilité générale du récit.

Aux yeux des premiers critiques du « réalisme » romanesque, ceux du moins que convoque Rancière à l'appui de ses analyses, les manquements du genre vis-à-vis de ce système de prescriptions se signalent par un triple excès :

Excès des mots, d'abord, sur leur fonction prescrite. L'excès se mesure essentiellement ici à la part, jugée exorbitante, que prend la description sur la narration. C'est exemplairement le cas dans le roman balzacien, dans lequel les mots sortent du lit du récit, dont ils se mettent, estime-t-on, à ralentir et à entraver la progression par l'introduction de longues stases descriptives, le romancier délaissant régulièrement le fil de l'intrigue pour s'absorber, tel un notaire, dans de fastidieux inventaires, qui composent autant de « tableaux » (relativement) autonomes, malgré les joints interstitiels disposés ici et là. Au romancier réaliste est en somme reproché d'employer ses mots à *peindre* plutôt qu'à raconter, le primat classique de la « poésie » sur la peinture tendant ainsi à s'inverser à l'intérieur même de l'œuvre littéraire, avec pour conséquence l'écrasement du plan narratif sous celui de la description, le risque étant alors qu'à la composition d'ensemble de l'œuvre vienne se substituer une simple juxtaposition de « tableaux » sans unité.

Excès des choses, ensuite, qui va évidemment de pair avec la prolifération des descriptions dans le roman. Ce qui est ici mis en cause est plus précisément le double caractère matériel et analytique des descriptions, qui tranche avec la préférence du roman classique pour les descriptions « morales ». Aux œuvres d'Hugo, de Balzac, de Flaubert ou de Zola, la critique contemporaine fait un même reproche, celui d'intégrer à leurs descriptions une foule hétéroclite d'objets prosaïques et de menus détails matériels, jugés superfétatoires eu égard à la bonne conduite du récit. La foison des détails aurait pour effet de brouiller la juste hiérarchie des êtres, c'est-à-dire des choses et des personnages, qui peuplent le roman, et d'ainsi mettre à égalité tous les éléments qui entrent dans l'univers du récit, jusqu'aux plus modestes, au risque de donner au lecteur l'impression d'un empiétement du décor matériel sur les individualités humaines qui devraient pourtant occuper le premier plan. C'est ce que reprochent par exemple les Goncourt à l'auteur de *Madame Bovary*,

roman dans lequel, regrettent-ils, « les robes marchent sur les visages, les paysages sur les sentiments »³²⁴.

Cette littérature dans laquelle tout n'est que détails, et qui rend par conséquent « tous les épisodes du roman également importants ou également insignifiants »³²⁵, pêche aussi par l'*excès de visibilité* qu'il accorde à une humanité sans qualité. C'est le reproche qu'adresse Armand de Pontmartin au roman flaubertien, et à *Madame Bovary* en particulier, dans lequel, déplore le critique, « tous les personnages sont égaux » :

Le valet de ferme, le palefrenier, le mendiant, la fille de cuisine, le garçon apothicaire, le fossoyeur, le vagabond, la laveuse de vaisselle prennent une place énorme ; naturellement les choses qui les entourent deviennent aussi importantes qu'eux-mêmes ; ils ne pourraient s'en distinguer que par l'âme, et dans cette littérature, l'âme n'existe pas³²⁶.

L'empiètement de la description sur la narration, et son corolaire, l'attention disproportionnée accordée aux choses par rapport à celle que devraient recevoir les mouvements de l'« âme » humaine, vont ainsi de pair avec le passage au premier plan de ces personnages appartenant aux couches sociales inférieures, dont la présence dans la littérature classique était limitée à des rôles secondaires ou aux genres mineurs. Aux yeux de Pontmartin, cette évolution du roman consacre l'avènement de « la démocratie en littérature », le mot infâmant de « démocratie » résumant à lui seul, comme l'explique Rancière, tous les excès du « réalisme ».

Cette démocratie, c'est d'abord le privilège donné à la vision matérielle, et c'est, du même coup, l'égalité de tous les êtres, de toutes les choses et de toutes les situations offerts à la vue. Mais si les détails de la description sont également insignifiants, c'est qu'ils concernent des gens dont la vie est elle-même insignifiante. La démocratie littéraire, cela veut dire trop de monde, trop de personnages semblables à tous autres, indignes donc d'être distingués par la fiction³²⁷.

Le dédain aristocratique de la critique à l'égard des personnages « quelconques » auxquels s'intéresse de préférence le roman « moderne » témoigne selon Rancière du trouble qu'introduit

³²⁴ C'est un texte que n'a pas retenu Rancière, et qui se trouve cité et commenté dans VOUILLOUX, Bernard, « Les tableaux de Flaubert », *Poétique*, n° 135, 2003/3, p. 267.

³²⁵ *Le fil perdu*, op. cit., p. 23.

³²⁶ Cité *ibid.*, p. 24.

³²⁷ *Ibid.*, p. 23.

celui-ci dans le partage fictionnel classique des identités et des capacités, que cautionnait au sein du régime représentatif le critère de vraisemblance. Celui-ci ne faisait pas que normer l'enchaînement et la proportionnalité des causes et des effets déployés dans une intrigue, mais imposait aussi d'attribuer aux personnages d'une fiction des affects, des désirs ou des pensées correspondant à leur condition. Or, avec l'avènement du roman « réaliste », n'importe qui peut désormais devenir sujet des grandes passions jadis réservées aux individualités supérieures ; et n'importe quelle existence peut également devenir le foyer des sensations les plus intenses ou les plus délicates, le travail descriptif du romancier permettant de mettre au jour la richesse sensible que recèle n'importe quel univers social, sans considération pour la distinction des individualités qui le peuplent.

La théorie romantique du symbole ou l'égalité poétique de toute chose

Cette promotion des sujets les plus humbles par le roman nouveau, qu'on prétend par ailleurs, comme l'a explicitement revendiqué Flaubert, élevé au rang du grand Art, implique évidemment une remise en cause radicale de l'ancienne hiérarchie des genres et, plus généralement, de tout principe qui prétend apparier la forme ou le mode d'expression d'une œuvre à la dignité de son sujet³²⁸. C'est le sens de la célèbre déclaration de Flaubert à Louise Colet, souvent citée par Rancière, selon laquelle, du point de vue de l'Art pur, « Yvetot vaut bien Constantinople »³²⁹. En suivant l'analyse généalogique proposée dans *La parole muette*, il faudrait voir dans cette égalité proclamée des sujets de l'art l'effet à distance du renversement de l'ancienne conception dramatique de la « poésie » opérée au temps du romantisme, et plus particulièrement par les poètes et critiques réunis autour de la revue de l'*Athenaeum*³³⁰. Rancière attribue plus précisément à

³²⁸ Rancière soutient plus précisément, on peut y insister, que le roman « moderne » ruine *tout* principe de genericité. Il faudrait autrement dit se garder de considérer que les œuvres romanesques de Balzac, Flaubert et d'autres s'inscrivent dans un système générique nouveau qui se serait substitué à celui de l'âge classique. Le roman, écrit Rancière, est un « faux genre », le « genre de ce qui est sans genre » (*La parole muette, op. cit.*, p. 29), puisque, encore une fois, le choix de ses sujets et de leur traitement ne serait réglé par aucun principe d'appropriation spécifiable. Pour un point de vue contraire, qui affirme, de façon assez convaincante, la persistance et la pertinence des distinctions génériques dans le champ littéraire moderne, voir SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

³²⁹ Extrait d'une lettre à Louise Colet du 25 juin 1853, cité dans *La parole muette, op. cit.*, p. 29.

³³⁰ Il faut signaler qu'en amont du groupe de l'*Athenaeum*, Rancière trouve la source première de la transformation dont il sera question ici dans la *Science nouvelle* (1725) de Giambattista Vico. Dans cet ouvrage, et particulièrement dans les passages consacrés à l'interprétation de la poésie homérique, Rancière voit pour la première fois formulée une conception nouvelle de la poésie comme réactualisation d'un langage originaire, dans lequel se confondent encore le propre et le figuré, le mot et l'image, l'expression prosaïque et le trope poétique. Dans l'œuvre du « véritable Homère »

Novalis et à August Schlegel le mérite d'avoir déplacé l'idée même de « poésie », qui ne signifie plus chez eux l'activité productrice des œuvres littéraires, mais désigne désormais une certaine qualité « poétique » ou symbolique immanente au langage autant qu'aux choses elles-mêmes. Cette idée nouvelle de la poésie comme mise au jour de la « poéticité » inscrite à même toute existence ou tout objet, Rancière le trouve entre autres exprimée dans les *Leçons sur l'Art et la littérature* de Schlegel, pour qui « la poéticité est cette propriété par laquelle un objet quelconque peut se dédoubler, être pris non seulement comme un ensemble de propriétés mais comme la manifestation de son essence ; non seulement comme l'effet de certaines causes mais comme la métaphore ou la métonymie de la puissance qui l'a produite »³³¹. Toute chose serait autrement dit susceptible d'être perçue dans une différence à soi, c'est-à-dire dans l'écart à ses propriétés « objectives », de sorte qu'elle puisse fonctionner comme *symbole* d'elle-même, de la puissance dont elle s'origine ou encore du monde dans lequel elle s'inscrit³³². C'est cette puissance symbolique latente, cette parole muette inscrite, pour qui sait la déchiffrer, sur la face visible des choses que la littérature aurait charge de porter au langage. La redéfinition romantique de la « poésie » engage ainsi une conception inédite du régime de signification propre à l'écriture littéraire, qui rompt avec le modèle rhétorique du régime représentatif, le contraste entre l'un et l'autre étant ainsi résumé par Rancière :

L'univers représentatif classique liait la signification à la volonté de signifier. Il en faisait fondamentalement une relation d'adresse, le rapport d'une volonté agissante sur une autre volonté sur laquelle la première voulait agir. [...] La littérature, elle, met en œuvre un autre régime de signification. La signification n'y est plus une relation de volonté à volonté. Elle est une relation de

que prétend redécouvrir Vico, la poésie est moins l'art qui met en fiction des péripéties et des personnages, que l'expression symbolique de l'esprit d'un peuple, la « manifestation particulière de la poéticité d'un monde, c'est-à-dire de la manière dont une vérité se donne à une conscience collective » (*La parole muette, op. cit.*, p. 40).

³³¹ *La parole muette, op. cit.*, p. 40. Rancière se réfère entre autres texte à ce passage des *Leçons...* d'A.W. Schlegel : « Car chaque chose se présente tout d'abord elle-même, c'est-à-dire révèle son intérieur par son extérieur, son essence par la manifestation (elle est donc symbole pour elle-même) ; ensuite, elle présente ce avec quoi elle a les rapports les plus étroits, et qui agit sur elle ; enfin, elle est un miroir de l'univers » (*Leçons sur l'art et la littérature*, dans LACOUE-LABARTHE, P. et NANCY, J.-L., *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 345).

³³² On a depuis longtemps relevé le caractère pseudo-sémiologique de cette théorie, dont je ne discute pas ici l'arrière-plan métaphysique. Dans son étude très riche du concept de symbole élaboré par les romantiques allemands, Nicolas Halmi, résumant une critique préalablement formulée par Umberto Eco, rappelait que : « *by universalizing the application of the term symbol, [the romantics] deprive it of any specificity, making it meaningless from the perspective of semiotics, according to which (as Eco reminds us) not everything can be a symbol* » (HALMI, Nicholas, *The Genealogy of the Romantic Symbol*, Oxford University Press, 2007, p. 14). On peut noter que Rancière lui-même ne soumet pas cette théorie du symbole à une évaluation critique, se contentant de souligner son rôle déterminant dans l'avènement de l'idée « moderne » de littérature.

signe à signe, une relation inscrite sur les choses muettes et sur le corps même du langage. La littérature est le déploiement et le déchiffrement de ces signes qui sont écrits à même les choses³³³.

Cette idée particulière de la littérature est précisément celle, estime Rancière, que mettra en œuvre le roman « réaliste » français³³⁴. Il faudrait ainsi voir dans les « excès » caractéristiques de ce dernier la manifestation d'une croyance intériorisée dans la puissance symbolique inhérente à tout objet du monde. Si, à l'intérieur du roman, les descriptions se mettent à proliférer et à changer de fonction, cessent d'être l'expression codifiée des caractères et des sentiments pour investir l'analyse de la réalité prosaïque, c'est que celle-ci est désormais pensée comme un vaste réservoir de signes, plus propres que tout discours prononcé à révéler la vérité des êtres et des mondes sociaux qu'ils habitent.

Rancière distingue plus précisément deux modalités dominantes selon lesquelles la poétique romantique du symbole aurait été interprétée et mise en œuvre dans le roman. Le premier modèle est exemplifié par l'œuvre de Balzac, dans laquelle les choses, indifféremment nobles ou viles, se présentent souvent comme les fossiles d'une histoire ou les hiéroglyphes d'une civilisation offerts au déchiffrement du romancier ou de son lecteur. Le travail de la description se confond alors avec l'effort pour extraire les choses de leur mutisme, pour délivrer les significations inscrites à leur surface, de sorte qu'on puisse découvrir dans les plis d'un vêtement, les traits d'un visage ou des lézardes d'une maison, l'expression d'une époque ou d'une condition sociale.

Le second modèle que distingue Rancière retourne en quelque sorte cette approche en identifiant la puissance symbolique des êtres et des choses à leur mutisme même, c'est-à-dire à la façon dont ils font signe précisément par la résistance qu'ils opposent à toute tentative pour leur assigner une signification déterminée. L'œuvre qui sert dans ce cas d'exemple est celle de Flaubert, dont les descriptions s'emploient, entre autres par le recours à un mode de focalisation rapproché et par un travail de soustraction du sens, à restituer la présence brute des choses, sans chercher à

³³³ *Politique de la littérature, op. cit.*, p. 23-24.

³³⁴ À la délicate question des médiations à travers lesquelles la théorie romantique du symbole se serait transmise, non sans quelques altérations, jusqu'aux écrivains français du XIX^e siècle, Rancière n'apporte pas de réponse très précise, se contentant d'évoquer rapidement quelques pistes dans la première partie de *La parole muette*. On peut trouver des indications plus précises chez Todorov qui, dans son livre *Théories du symbole* (Paris, Seuil, coll. « Points », 1977), trouve trace de l'influence des romantiques allemands chez des poètes comme Baudelaire et Mallarmé, mais aussi chez un poéticien du XX^e siècle comme Roman Jakobson, et jusque chez Freud.

sonder les « profondeurs d'expression »³³⁵ qu'elles recèlent. L'écriture flaubertienne, telle que l'analyse Rancière, redéfinit ainsi l'idée même de cette parole muette des choses, qu'elle soustrait « au bavardage herméneutique de l'universel déchiffrement des signes » pour l'identifier à « la pure intensité des choses sans raison »³³⁶.

Chacun de ces modes descriptifs met différemment en œuvre un même principe d'identité du poétique et du prosaïque, dont se justifient selon Rancière tous les « excès » du roman que nous avons précédemment évoqués. C'est ce principe qui donne aussi son sens profond à cette « démocratie littéraire » décriée par les critiques du réalisme romanesque. Au-delà de la disponibilité des mots à l'appropriation de tout lecteur, au-delà même de l'égalité des sujets, la littérature réalise, par le déploiement des procédures poétiques qu'elle invente, une autre forme d'égalité, en un sens plus fondamentale, et qui consiste en cette « démocratie des choses muettes »³³⁷, dont le mérite serait d'avoir retiré ses privilèges à la parole de l'orateur ou du héros de tragédie, pour attribuer également à tout être, dans sa capacité à signifier ou à se taire, une même éloquence.

*

Je n'ai restitué ici que quelques-unes des analyses que contiennent les études riches et nombreuses consacrées par Rancière à l'histoire du roman au fil du XIX^e siècle, à travers laquelle, selon le philosophe, se laisseraient le mieux observer les mutations qui allaient conduire à l'émergence du régime esthétique des arts. Entre autres manifestations de la rupture avec le paradigme représentatif, on retiendra des quelques pages qui précèdent l'émancipation de la fonction descriptive sur la fonction narrative, qui signe l'abandon du modèle organiciste de l'œuvre bien construite et des règles poético-rhétoriques d'élaboration du récit qui le sous-tendait ; la révocation de la hiérarchie des genres et la visibilité nouvelle accordée à des sujets jadis jugés indignes des registres sérieux de la fiction ; l'intérêt nouveau pour l'univers de la réalité prosaïque,

³³⁵ La formule, souvent citée par Rancière, est celle de Flaubert lui-même, au début de *Madame Bovary*, lorsqu'il écrit, à propos de la casquette de Charles enfant, qu'elle était « une de ces pauvres choses [...] dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile » (*Madame Bovary*, éd. Thierry Laget, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 24).

³³⁶ *Politique de la littérature*, op. cit., p. 35.

³³⁷ *Ibid.*

à la faveur du développement d'une poétique nouvelle, indirectement inspirée de la théorie romantique du symbole. Selon Rancière, cette série de transformations n'annonce pas seulement le développement d'un nouveau régime de l'art d'écrire, mais anticipe aussi à bien des égards le « destin », au sein du régime esthétique, des arts du visible en général et de la photographie en particulier. Comme j'aurai l'occasion d'y revenir par la suite, l'art photographique est en effet pensé par Rancière comme ce qui vient « après la littérature »³³⁸, non seulement au sens où il lui serait chronologiquement postérieur, ce qui va de soi, mais aussi au sens où il aurait bénéficié de la révocation littéraire des normes et hiérarchies constitutives du régime représentatif. Plus profondément encore, la photographie aurait construit la visibilité de ses images, comme images d'art, en mettant ses ressources propres au service d'une poétique visuelle largement tributaire des modes de description et de focalisation déployés dans les romans de Balzac ou de Flaubert. On ne saurait toutefois évidemment rapporter aux seules innovations du roman réaliste les conditions qui ont rendu possible l'intégration de la photographie au régime esthétique de l'art. Pour comprendre comment celui-ci a pu contribuer à l'avènement d'une conception nouvelle du médium et de sa valeur artistique, il faut encore remonter aux sources proprement philosophiques du régime et décrire la façon dont le passage de la logique représentative à la logique esthétique a entraîné, à un niveau plus général, une transformation des modalités d'identification de l'œuvre d'art.

4.4.2. L'Art comme « mode d'être sensible » spécifique

Si ce que Rancière appelle la « révolution esthétique »³³⁹ a entraîné un certain nombre de transformations dans la pratique des arts canoniques, comme la littérature ou la peinture, elle a aussi eu pour effet d'élargir considérablement le domaine des arts légitimes, que le régime représentatif, reprenant comme on l'a vu une opposition ancienne, limitait aux seuls beaux-arts, à l'exclusion des arts dits mécaniques. Ce qu'entraîne l'avènement du régime esthétique n'est à vrai dire pas tant une extension du domaine *des arts* que la constitution progressive d'une sphère d'expérience de l'*Art*, au singulier et sans complément de nom, à l'intérieur de laquelle pourront

³³⁸ Cette formule sert d'intitulé à la première section du recueil *Les écarts du cinéma*, qui rassemble des essais sur Hitchcock et sur Bresson. Comme on a commencé de l'apercevoir, et comme on s'en convaincra encore davantage au prochain chapitre, la formule peut aussi, dans une perspective rancérienne, légitimement s'appliquer au cas de la photographie.

³³⁹ *Les temps modernes*, op. cit., p. 52.

être accueillis non seulement les arts mécaniques et les formes traditionnellement méprisées du divertissement populaire, mais aussi des pratiques et des objets inédits, comme ceux qui peuplent depuis un demi-siècle les galeries d'art contemporain. Refusant de rapporter cette évolution à une rupture postmoderne récente, Rancière fait remonter à la fin du XVIII^e siècle le moment où commencent à se mettre en place les conditions de possibilité de cet élargissement du champ artistique, à la faveur d'un nouveau mode d'identification de l'art, dont le singulier tend donc désormais à se substituer au pluriel des beaux-arts, cette modification lexicale témoignant à elle seule du changement de régime en cours.

Si Rancière a choisi d'appeler « esthétique » le régime de l'art nouveau qui apparaît alors, c'est, écrit-il, parce que « l'identification de l'art ne s'y fait plus par une distinction au sein des manières de faire, mais par la distinction d'un mode d'être sensible propre aux produits de l'art »³⁴⁰. Ce qu'indique cette opposition des « manières de faire » au « mode d'être sensible » est d'abord que les critères d'identification de l'art passent du côté de la production des œuvres à celui de leur réception. Au sein du régime esthétique, en effet, l'art n'est plus pensé comme l'exercice d'un savoir-faire (*poiesis*) mettant en œuvre une idée ou une visée représentationnelle sous la contrainte de normes préétablies. Ce qui spécifie l'œuvre de l'Art est plutôt son « assignation à une certaine forme d'appréhension sensible »³⁴¹, caractérisée par la mise en suspens des critères de perfection technique ou d'adéquation de la représentation à son modèle, au profit d'une concentration de l'expérience spectatorielle sur le pouvoir d'affectation proprement esthétique de l'œuvre considérée. Autrement dit, l'œuvre d'art est identifiée comme telle sous condition que ses propriétés sensibles puissent être appréhendées « pour elles-mêmes », sans être univoquement référées à une causalité artistique.

Le caractère paradoxal de cette exigence traduit une contradiction interne au « mode d'être sensible » de l'œuvre artistique elle-même, telle qu'auraient été amenés à le concevoir les premiers penseurs du régime esthétique. Rancière relève en effet chez Kant et Schiller, comme chez les autres principaux esthéticiens de l'idéalisme allemand, une commune insistance sur la présence, dans l'œuvre d'art, de déterminations contradictoires qui la font apparaître à la fois comme l'expression d'une activité intentionnelle et, indissolublement, comme le résultat d'une « puissance

³⁴⁰ *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 31.

³⁴¹ *Malaise dans l'esthétique, op. cit.*, p. 44.

hétérogène »³⁴² échappant à l'intentionnalité de l'artiste. C'est cette différence, cet écart de l'œuvre d'art à elle-même, qui lui permet de valoir à la fois comme produit d'un *faire* artistique et comme forme sensible autonome, offerte à l'appropriation libre du spectateur. Cette conception de l'œuvre d'art, pour étrange qu'elle puisse paraître de prime abord, constitue bien selon Rancière « le noyau invariable des identifications de l'art qui configurent originellement la pensée esthétique »³⁴³, et il en donne pour « preuve » une longue énumération de théories « modernes », présentées comme autant de variations de la conception esthétique de l'œuvre d'art, qui vont de la « définition schellingienne de l'art comme identité d'un processus conscient et d'un processus inconscient » à l'« idée proustienne du livre entièrement calculé et absolument soustrait à la volonté », jusqu'à « la pratique surréaliste de l'œuvre exprimant l'inconscient de l'artiste »³⁴⁴. Dans cette série, Rancière mentionne encore la théorie kantienne du génie, souvent évoquée dans la suite de ses travaux, et qu'il peut être utile de rappeler ici.

Le modèle du génie kantien

J'ai résumé plus haut les différentes caractéristiques du jugement esthétique retenues par Kant dans son *Analytique du beau*. On se rappellera qu'entre autres déterminations l'objet d'un tel jugement, la forme *belle*, doit selon le philosophe plaire sans concept et sans que n'entre dans son appréciation la représentation d'un usage ou d'une destination déterminée, l'expérience du beau étant celle d'une forme finalisée mais à laquelle n'est assignable aucune fin spécifique. Si cette caractérisation du jugement esthétique semblait pouvoir rendre compte de l'appréciation du beau naturel, à laquelle se réfère de façon privilégiée Kant dans la première partie de la troisième *Critique*, il n'était en revanche pas évident qu'elle puisse permettre de penser l'expérience esthétique de l'art. Comment en effet penser sans contradiction une production artistique sans finalité objective, dès lors qu'on admet que l'art, au sens large, met nécessairement en œuvre un savoir-faire technique, lequel engage par définition une intention, et donc une fin déterminée ? Pour qu'une œuvre d'art puisse être appelée belle, il faudrait en somme que, sans cesser de nous apparaître comme la réalisation d'une technique humaine, s'efface néanmoins dans l'appréhension

³⁴² *Le partage du sensible*, op. cit., p. 31.

³⁴³ *Ibid.*, p. 31-32.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

de sa forme l'intentionnalité de l'artiste et, plus largement, toute régulation conceptuelle déterminée, de sorte qu'elle puisse nous sembler « aussi libre de toute contrainte par des règles arbitraires que s'il s'agissait d'un produit de la simple nature »³⁴⁵. Pour penser cette union des contraires, cette idée de l'œuvre d'art comme forme nécessairement intentionnelle et pourtant soustraite à toute fin intentionnelle déterminable, Kant fait donc intervenir le concept de génie, qu'il propose de redéfinir comme « la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par l'intermédiaire de laquelle la nature donne ses règles à l'art »³⁴⁶. L'imagination géniale, telle que la conçoit Kant, a pour spécificité d'opérer à partir d'une règle indéterminée, qui lui est inspirée par la nature et que le génie met en œuvre sans qu'il soit pourtant en son pouvoir d'en préciser le contenu conceptuel ni, par conséquent, de la traduire en préceptes pratiques que d'autres artistes pourraient mettre en application. Dans l'œuvre du génie, la seule qui remplisse les conditions du bel art, une forme est offerte qui ne peut être réduite à aucune intentionnalité et qu'aucun concept de l'entendement ne peut se soumettre. Ce qui s'y donne à appréhender, ce que le pouvoir du génie met en œuvre, est ce que Kant appelle des Idées esthétiques :

Par une Idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans que toutefois aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun concept, ne puisse lui être adéquate, et que par conséquent aucun langage n'atteint complètement ni ne peut rendre compréhensible³⁴⁷.

L'Idée esthétique, nous dit Kant, procure au concept de l'objet qu'elle représente « un élargissement esthétique sans limite »³⁴⁸ en y associant un ensemble indéterminé de représentations partielles, entre lesquelles se produisent des effets, virtuellement infinis, d'associations signifiantes, de sorte que la loi d'unité de la forme produite ne peut être que ressentie, sans que « nulle expression désignant un concept déterminé ne puisse être trouvée pour elle »³⁴⁹. La production de telles Idées suppose encore une fois que la simple maîtrise technique de l'artiste ait été augmentée, sinon suppléée, par une puissance hétérogène qui l'excède : puissance de la nature,

³⁴⁵ KANT, *Critique de la faculté de juger*, op.cit., p. 292.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 293.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 300.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 301.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 303.

donc, qui traverse l'esprit génial et le dessaisit en quelque sorte de lui-même pour lui permettre de donner libre cours au travail inspiré de l'imagination productrice. C'est au prix d'un tel dessaisissement, d'un devenir étranger de l'artiste à son propre travail, que la forme artistique peut, aux yeux de Kant, être pensée comme forme du bel Art, c'est-à-dire comme forme irréductible à la mise en œuvre d'une intentionnalité artistique et pouvant, pour cette raison même, faire l'objet d'une appropriation esthétique libre de la part du spectateur.

Alors qu'on a souvent voulu associer le concept kantien du génie à la consécration de l'individualité artistique dans ce qu'elle aurait d'unique, Rancière y trouve plutôt formulé le principe d'une destitution de la souveraineté du faire artistique au profit d'une conception nouvelle de l'art qui, comme indiqué plus haut, fait percevoir ses œuvres comme des formes hétérogènes, les produits d'une intentionnalité contrariée, à l'intérieur desquels se mêlent et se neutralisent le volontaire et l'involontaire, l'actif et le passif, la puissance de la technique et celle la nature. Cette « union sans concept des opposés » serait, depuis Kant, la propriété paradoxale qui permet de penser, en dehors de tout critère pragmatique, la singularité de l'œuvre artistique au sein du régime esthétique, avec pour implication, souligne Rancière, qu'« au sein de ce régime l'art est de l'art pour autant qu'il est aussi du non-art, autre chose que de l'art »³⁵⁰. La logique esthétique, autrement dit, place l'art sous l'injonction de s'accomplir en se *désidentifiant*. C'est ce que traduit à sa façon Kant lorsqu'il pose comme condition à l'expérience esthétique de l'œuvre d'art que celle-ci prenne l'apparence d'un produit de la nature. C'est, selon Rancière, à la même injonction que, sur un tout autre plan, répond Flaubert lorsque, cherchant à réaliser par les moyens du roman une œuvre d'art absolue, il se donne pour sujet non pas, justement, un « grand » sujet d'art, mais la vie prosaïque d'une fille de paysan.

La contradiction constitutive du régime esthétique

Ce ne sont là que deux exemples, souvent convoqués par Rancière, pour illustrer une tendance générale du régime esthétique à brouiller les frontières qui délimitaient traditionnellement le domaine de l'art et permettaient de départager ses œuvres des produits de la nature ou des objets de la vie ordinaire. Cette instabilité des frontières du champ artistique est évidemment ce qui rendra

³⁵⁰ *Malaise dans l'esthétique, op. cit.*, p. 53.

possible qu'y soient accueillis au fil du temps des pratiques, des procédures, des objets ou des médiums nouveaux, dont les propriétés ou l'usage ne répondent pas aux critères d'identification des arts fixés par le régime représentatif. Mais cette ouverture introduit en même temps une ambivalence, ou plutôt témoigne d'une tension au sein même de la logique esthétique qui, en voulant identifier l'art au singulier comme sphère d'expérience autonome, déliée de tout système de normes imposé, se prive de critères ou de règles spécifiques qui permettraient de distinguer nettement les formes de l'art de celles de la « vie », au risque de dissoudre la singularité de l'œuvre artistique.

On touche ici à ce que Rancière considère comme la « contradiction constitutive du régime esthétique »³⁵¹, qui en fait un espace logique instable, polarisé entre, d'un côté, l'affirmation de l'absolue singularité de l'art et, de l'autre, une tendance à l'indifférenciation de ses formes avec celles de la vie sociale. Cette contradiction, Rancière la trouve déjà logée au cœur des conceptions kantienne et surtout schillerienne de l'expérience esthétique dont il a été question au chapitre précédent. On se rappellera que chez Schiller, la forme esthétique était décrite comme objet d'une expérience autonome, radicalement séparée des modes de l'expérience ordinaire, mais cette séparation contenait elle-même la promesse de son abolition, dans la mesure où elle n'était que le moyen d'assurer l'éducation esthétique d'une humanité nouvelle, appelée à réaliser « la plus parfaite de toutes les œuvres de l'art, l'édification d'une vraie liberté politique »³⁵². La contemplation désintéressée de l'œuvre d'art autonome n'était ainsi pensée par Schiller que comme la préparation à un accomplissement de l'art dans la vie, sous la forme d'une reconfiguration du monde social et politique. En posant ainsi « en même temps l'autonomie de l'art et son identification à un moment dans un processus d'auto-formation de la vie »³⁵³, l'auteur des *Lettres...* donnait sa formule inaugurale à la double exigence contradictoire du régime esthétique.

Cette contradiction, on le comprend, n'est pas pensée par Rancière comme une impasse logique appelant une résolution dialectique, un dépassement du régime esthétique vers un mode supérieur d'identification de l'art. Il faudrait au contraire considérer que la contradiction joue ici un rôle productif, qui donne sa dynamique particulière à l'histoire de la « modernité artistique »

³⁵¹ *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 37.

³⁵² SCHILLER, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [1795], trad. Robert Leroux, Paris, Aubier, 1992, p. 87.

³⁵³ *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 37.

comme histoire divisée entre différents modes d'articulations de la double exigence du régime esthétique³⁵⁴. Celle-ci travaillerait de l'intérieur des orientations artistiques que l'on oppose traditionnellement et que Rancière analyse donc comme des modifications d'une même contradiction fondamentale. Ainsi de toutes les variations de l'opposition canonique entre partisans de *l'art pour l'art* et ceux d'un art engagé dans la transformation directe de la sensibilité collective ou des cadres de la vie sociale, dans la tradition des avant-gardes surréaliste ou constructiviste par exemple. Les œuvres emblématiques de l'un ou l'autre de ces programmes ont ainsi été analysés par Rancière comme des mises en forme singulières de la contradiction interne au régime esthétique. Dans l'œuvre d'art la plus abstraite ou la plus hermétique, en apparence la plus jalouse de son autonomie, se laisserait ainsi toujours déceler une identification plus ou moins secrète à quelque forme du non-art, un lien maintenu au monde vécu, dans sa configuration actuelle ou projetée³⁵⁵. Et, à l'inverse, l'impératif d'autonomie continuerait de travailler le projet constructiviste d'un art devenu forme de vie, les tentatives menées en ce sens attestant que l'art ne peut, *in fine*, effacer sa différence au non-art sans symboliser ou faire œuvre de cet effacement, et par-là réaffirmer sa séparation vis-à-vis des formes de l'expérience commune³⁵⁶.

Ce résumé trop schématique des analyses riches et variées conduites par Rancière permet de voir ce qui constitue l'originalité de sa lecture de l'histoire de l'art entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. Celle-ci se démarque de toutes les interprétations de cette période construites sur la thèse d'une opposition tranchée entre tendances artistiques autonomistes et courants d'avant-garde tentés par différentes formes d'instrumentalisation politique ou sociale de l'art. Dans son influente *Théorie de l'avant-garde* (1974), Peter Bürger opposait ainsi ces deux tendances, qu'il identifiait à deux phases historiques distinctes et antagoniques dans l'évolution de la modernité artistique. Celle-ci était décrite par Bürger comme un processus d'autonomisation croissant de l'art, lequel, avec l'avènement de ce qu'il appelait l'« esthétisme » à la fin du XIX^e

³⁵⁴ Rancière a explicité dans un entretien son refus de la dialectique (au sens hégélien du terme), en insistant sur le rôle productif que jouent selon lui les contradictions internes à un système de pratiques ou à une forme de rationalité : « J'ai essayé de dire que les systèmes ne meurent pas de leur contradiction, qu'ils en vivent au contraire. [...] La contradiction fait vivre des énoncés, des apparences, des manières de produire des œuvres et même des actions » (*Le travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderon*, Paris, Les presses du réel, 2019, p. 59).

³⁵⁵ C'est par exemple ce qu'a cherché à démontrer Rancière dans son étude de l'œuvre de Mallarmé : *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996.

³⁵⁶ C'est le sens des analyses conduites dans un texte relativement récent, consacré au constructivisme soviétique : « Y a-t-il un art communiste ? », *Les voyages de l'art*, Paris, Seuil, 2023, p. 105-126.

siècle, se serait entièrement replié sur lui-même jusqu'à n'avoir plus pour contenu que l'affirmation de sa propre autonomie. L'émergence historique des avant-gardes au XX^e siècle serait alors venu interrompre, voire inverser cette tendance, en substituant à l'impératif d'autonomie celui d'une reconnexion de l'art avec la vie collective. Bürger déployait ainsi dans le temps historique, dans la succession des mouvements artistiques, une contradiction que Rancière trouve pour sa part inscrite à l'origine même du régime esthétique et qu'il juge, encore une fois, constitutive de sa logique profonde³⁵⁷.

4.4.3. La « loi du médium » comme figure de la contradiction esthétique (retour croisé sur Benjamin et la doctrine moderniste)

Nous verrons au prochain chapitre que la photographie, dans le moment de son accession à la condition d'art proprement « moderne » de l'image, a exemplairement joué selon Rancière de la contradiction du régime esthétique, trouvant dans l'identification de ses images aux formes non-artistiques du photoreportage ou du documentaire la condition paradoxale de son assomption artistique. D'où l'instabilité constitutive du statut de la photographie, dont les images se présentent à la fois comme relevant de l'art et d'autre chose que de l'art, ou plutôt comme produit d'un art qui n'est tel que dans la mesure où il est aussi du non-art. Or, cette ambiguïté est précisément ce que les approches de la photographie présentées dans les deux premiers chapitres de cette thèse ont, chacune à leur manière, cherché à neutraliser. Dans une perspective ranciérienne, les théorisations moderniste et benjaminienne de la photographie doivent plus précisément être interprétées comme deux tentatives antagonistes de réduire, à l'un ou l'autre de ses pôles opposés, la contradiction inhérente au régime esthétique, de façon à pouvoir déterminer de façon univoque l'appartenance ou l'extranéité de la photographie au champ institutionnel de l'art. Dans les deux cas, la réduction

³⁵⁷ Je signale que dans la postface à la seconde édition allemande de son livre, Bürger évoquait rapidement, pour la rejeter, l'hypothèse très ranciérienne d'une connexion originaire, inscrite dans les textes mêmes de Schiller, entre l'affirmation de l'autonomie de l'œuvre artistique et le projet d'abolir cette autonomie, au profit d'une dissolution de l'art dans la praxis politique ou dans l'édification d'une forme de vie collective nouvelle. De ce point de vue, les avant-gardes aussi bien que les courants autonomistes de l'art s'inscriraient, comme le soutient Rancière, dans une même filiation schillerienne. Bürger refuse pourtant cette lecture, estimant pour sa part que, chez Schiller, l'autonomie de l'œuvre d'art sert essentiellement à justifier une renonciation à l'action politique, l'éducation esthétique censée y préparer n'étant qu'un prétexte pour repousser aux calendes grecques le moment où l'art pourra enfin sortir de sa sphère propre. L'auteur des *Lettres...* serait ainsi un penseur de la séparation des sphères plutôt que de leur interpénétration. Voir BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 99.

s'appuie sur la présupposition selon laquelle le régime « moderne » de la photographie serait sous la loi d'une fidélité du photographe aux propriétés de son médium, dont les conséquences sont analysées contradictoirement par Benjamin et les tenants de la doctrine moderniste. J'aimerais revenir ici sur l'une et l'autre de ces analyses et sur la façon dont leur opposition se laisse interpréter à la lumière de la contradiction du régime esthétique. Je m'appuierai pour ce faire principalement sur quelques passages d'un article que Rancière a précisément consacré au concept de « fidélité au médium » dans les théories de la photographie, en m'autorisant d'y ajouter quelques remarques complémentaires inspirées de propositions et d'analyses trouvées dans d'autres textes.

Dans son article de 2008 intitulé « Ce que "médium" peut vouloir dire », Rancière a sans doute poussé plus loin qu'ailleurs l'analyse logique du dogme fondamental de la doctrine moderniste contre lequel s'est largement construit sa propre théorisation du régime esthétique. Comme son titre l'indique, le texte vise à clarifier le sens même du concept de médium artistique, tel qu'il fonctionne notamment, mais pas seulement, à l'intérieur de la thèse greenbergienne d'une concentration des arts « modernes » sur les propriétés de leurs médiums respectifs. Rancière attire d'abord l'attention de son lecteur sur l'écart qui sépare la définition greenbergienne du médium de ce que la même notion signifie ordinairement. En dehors de toute élaboration théorique particulière, le terme de « médium » renvoie communément à l'idée d'un intermédiaire, d'un moyen ou d'un instrument mis au service d'une fin, artistique ou autre. Or, c'est précisément cette conception instrumentale du médium que retourne la théorisation greenbergienne de l'art moderniste. À l'intérieur de celle-ci, le médium n'est plus considéré comme un moyen neutre, l'instrument technique dont dispose un artiste pour réaliser son œuvre ; il devient plutôt ce par quoi se définit la substance propre de son art, ce qui en délimite le domaine spécifique et commande les effets qu'il doit chercher à produire, dans l'indifférence aux normes classiques de la *mimesis*. Comme le résume Rancière, l'injonction moderniste à la « fidélité au médium » fait signifier à ce dernier concept non plus « le moyen d'une fin », mais proprement « ce qui prescrit cette fin »³⁵⁸. Cette interprétation particulière du médium comme norme et essence d'un art est toutefois équivoque ; elle se laisse comprendre, soutient Rancière, en deux sens logiquement contradictoires :

³⁵⁸ « Ce que "médium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », art. cit., p. 1.

D'un côté, – elle dit : l'art est de l'art quand il est délivré des tâches de la *mimesis*, quand il devient seulement l'exécution dans son matériau propre de sa propre idée. C'est cet énoncé qu'on retient d'ordinaire. Mais la thèse se lit aussi à l'envers : l'art est de l'art quand la contrainte du matériau et de l'instrument le délivre de lui-même, le délivre de la volonté de faire de l'art. La séparation de l'art avec la *mimesis* est alors aussi une séparation de la *tekhnè* avec elle-même : séparation entre la *tekhnè* comme exécution d'une idée, mise en œuvre d'un savoir, et la *tekhnè* comme loi de la matière et de l'instrument, loi de ce qui n'est pas de l'art.

La thèse du médium dit ainsi deux choses à la fois : premièrement l'art est de l'art quand il n'est que de l'art ; deuxièmement l'art est de l'art quand il n'est pas que de l'art³⁵⁹.

Cette antinomie, dans laquelle, comme on s'en sera aperçu, se retrouve sous une forme concentrée la contradiction constitutive du régime esthétique, explique que l'idée de spécificité du médium ait pu être appropriée par des théoriciens aux orientations divergentes. Nous avons ainsi vu que, dans le cas de la photographie, l'appel au respect des propriétés du médium se retrouve tant chez les théoriciens modernistes que chez un penseur comme Benjamin qui, contrairement aux premiers, voit dans ce principe non pas la condition d'autonomisation de l'art photographique, mais plutôt la voie par laquelle la photographie peut devenir l'instrument d'une destruction de l'aura et d'une sortie du paradigme de l'art autonome, au profit d'une affirmation de la valeur d'usage politique ou scientifique des images. L'« artiste » photographe fidèle à son médium est dans ce cas celui qui, comme Atget ou Sander, consent à s'en remettre aux seuls pouvoirs descriptifs de l'appareil, sans y adjoindre nulle intention d'art, quitte à produire, plutôt que des œuvres destinées à une consommation esthétique, des documents utilitaires, propres exercer le regard du public moderne au déchiffrement des signes sociaux. La photographie serait ainsi le médium qui, pour paraphraser la formule de Rancière, délivre l'art de lui-même, lui permet de s'accomplir dans l'effacement de la distance qui le séparait traditionnellement du non-art, jusqu'à identifier ses « œuvres » à de simples documents. L'approche benjaminienne de la photographie serait de ce point de vue représentative d'une tendance, typique des *théories* élaborées par les avant-gardes les plus politisées de l'époque, à disjoindre les deux exigences constitutives du régime esthétique, pour ne retenir que celle qui enjoint l'art à renoncer à son autonomie pour mieux épouser la condition des objets utilitaires ou pour se faire instrument d'une *praxis* sociale révolutionnaire.

³⁵⁹ *Ibid.*

Dans l'article de 2008, cette conception n'est pas soumise à une analyse critique, Rancière se contentant de situer le propos de Benjamin dans l'espace des théories de la photographie s'étant revendiquées de ce qu'il appelle la « thèse du médium ». On trouve toutefois dans la section du *Partage du sensible* consacrée à la question des arts mécaniques, quelques brèves remarques qui permettent de comprendre en quoi les thèses benjaminienne sur la photographie, dans leur refus de penser celle-ci comme objet d'une expérience esthétique, s'avèrent problématiques. Rancière pointe d'abord le caractère selon lui douteux de la thèse, défendue par l'auteur de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, selon laquelle « les arts mécaniques induiraient en tant qu'arts *mécaniques* un changement de paradigme artistique et un rapport nouveau de l'art à ses sujets »³⁶⁰. Ce qui est ici visé est ce qu'on pourrait appeler le réductionnisme technologique de Benjamin, qui le conduit, dans l'oubli des médiations, à prétendre déduire directement des propriétés techniques de la photographie ou du cinéma leur mode de fonctionnement en tant qu'« arts » et le type d'effets « politiques » qu'ils sont susceptibles de produire. Rancière évoque de façon plus ou moins précise ces passages où Benjamin attribue par exemple aux arts mécaniques de l'image le mérite d'avoir donné une visibilité nouvelle aux masses ou d'avoir permis que l'on puisse désormais voir dans les portraits d'individus anonymes l'incarnation de types sociaux, au profit du développement d'un savoir physiognomonique devenu, selon lui, politiquement indispensable. Mais de tels effets ne se déduisent pas des propriétés « ontologiques » de l'appareil photographique. Ni l'enregistrement mécanique des sujets, ni la reproductibilité des images, n'induisent par eux-mêmes une désinvisibilisation des masses ou un rapport nouveau des corps photographiés à leur signification sociale. Il faut plutôt, suggère Rancière, « prendre les choses à l'envers » :

Pour que les arts mécaniques puissent donner visibilité aux masses, ou plutôt à l'individu anonyme, ils doivent d'abord être reconnus comme arts. C'est-à-dire qu'ils doivent d'abord être pratiqués et perçus comme autre chose que des techniques de reproduction ou de diffusion. C'est alors le même principe qui donne visibilité à n'importe qui et fait que la photographie et le cinéma peuvent être des arts³⁶¹.

³⁶⁰ *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 46.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 47-48.

Ce passage suggère que, pour que les photographies d'Atget ou de Sander puissent être perçues par Benjamin comme porteuses d'une visibilité nouvelle du monde social, il faut que leurs images lui apparaissent autrement que comme les témoignages littéraux d'un état de fait contingent ; il faut qu'elles soient, sinon reconnues comme œuvres d'art de plein statut, du moins investies par lui d'une fonction proprement *esthétique* de refiguration du sensible, au sens que donne Rancière à cette formule. Et ce n'est pas la photographie elle-même qui a rendu possible que soit perçu comme esthétiquement significatif, voire comme relevant de l'art, l'enregistrement mécanique de sujets anonymes. Le mérite en revient évidemment pour Rancière à la révolution opérée par le régime esthétique, lequel n'a pas seulement rendu possible l'avènement des arts mécaniques comme médiums artistiques de plein statut, mais a aussi permis l'entrée des individualités quelconques dans le champ de la représentation légitime. Il faudrait ainsi considérer que non seulement « la révolution technique vient après la révolution esthétique »³⁶², mais aussi que c'est proprement cette dernière qui a rendu possible cette visibilité nouvelle des masses, dont l'analyse benjaminienne attribue le mérite aux arts mécaniques de l'image. Les propositions de Rancière suggèrent plus précisément encore que, si Benjamin peut penser le photographe « moderne » comme indifférent à l'art de ses images, seulement préoccupé de saisir la réalité sociale dans la plus stricte fidélité à son médium, c'est parce que l'art, tel que redéfini par le régime esthétique, a préalablement délivré son instrument de sa condition de simple appareil technique, et parce qu'il a déjà institué ses images et ses sujets comme objets d'un regard esthétique.

Si Benjamin a cherché à tirer l'art photographique « moderne » du côté de son identification au non-art, pour mieux affirmer la libération de ses fonctions instrumentales, la doctrine moderniste est quant à elle représentative d'une tendance inverse, qui a voulu placer la photographie sous la « loi du médium » pour mieux affirmer son statut d'art pleinement autonome. Comme on vient de le voir, cette « loi du médium » comporte toutefois une antinomie, ou du moins une ambiguïté, que le statut artistique précaire de la photographie, jusque relativement tard au XX^e siècle, rendait particulièrement vive. Cette ambiguïté, on peut la formuler en paraphrasant la question soulevée par Lugon, et que j'ai déjà rappelée dans le premier chapitre de cette thèse : comment le modernisme szarkowskien peut-il ériger en norme de l'art photographique « moderne » le respect

³⁶² *Ibid.*, p. 50.

de la spécificité du médium, et qui plus est identifier cette spécificité aux usages documentaires de la photographie, sans du même coup rendre indiscernables les pratiques qui relèvent de l'art de celles qui répondent à des impératifs utilitaires d'information ou de connaissance ? Qu'est-ce qui empêche, autrement dit, que la fidélité de l'artiste photographe aux propriétés techniques de son médium ne devienne, comme chez Benjamin, le principe d'une dissolution de l'art, d'un effacement de sa différence au non-art ?

Pour barrer cette interprétation possible de « loi du médium », pour lever l'ambiguïté qu'elle comporte, la théorie moderniste doit articuler son appel au respect de la spécificité du médium à une conception de l'autonomie de l'art qui doit davantage à la logique représentative qu'à celle du régime esthétique³⁶³. Dans les termes de la doctrine greenbergienne, en effet, l'autonomie de l'art n'est pas un attribut du mode d'expérience de ses œuvres, en tant que celles-ci se laisseraient appréhender comme formes « libres », au sens kantien du terme. Il n'y a au contraire pour Greenberg d'autonomie que *des arts*, considérés comme des pratiques spécifiques, engagées dans un processus réflexif d'auto-définition de leurs médiums respectifs. L'autonomie de l'art se trouve ainsi identifiée à une forme supérieure d'intentionnalité ou, pourrait-on dire, de conscience de soi de l'artiste, qui se soumet ascétiquement aux contraintes immanentes à son instrument autant qu'il se les soumet dans l'exécution de son œuvre. Pensée depuis cette conception particulière de l'autonomie artistique, qui renoue avec l'idéal représentatif d'une maîtrise intentionnelle de l'artiste sur son matériau, l'appel à la fidélité au médium peut effectivement être compris sans ambiguïté comme une injonction à réaliser un art intact du non-art, un art « pur » qui ne serait, pour reprendre la formule de Rancière, que « l'exécution dans son matériau propre de sa propre idée ».

On comprend dès lors pourquoi une certaine photographie documentaire, celle d'Atget, d'Evans et d'autres, a pu être célébrée par le modernisme à la fois comme forme réalisant l'exhibition la plus stricte et, pourrait-on dire, la plus sèche des propriétés essentielles du médium,

³⁶³ L'analyse qui suit n'est pas comme telle contenue dans l'article de 2008 précédemment cité. Elle constitue une extrapolation qui prend appui sur une brève remarque formulée par Rancière dans un entretien consacré au concept de médium, et qui fait largement écho à l'article de 2008 précédemment cité. Dans cet entretien, la « spécificité du médium » invoquée par le modernisme est présentée comme moyen de restaurer l'identification de l'autonomie de l'art à l'artisanat de l'artiste. Voir McNAMARA, Andrew et ROSS, Toni, « An Interview with Jacques Rancière: On Medium-Specificity and Discipline Crossovers in Modern Art », *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 8, n° 1, 2007, p. 103.

et comme expression d'un art d'« auteur ». Comme on l'a vu précédemment, c'est cette double appréciation que cherche à traduire le concept evansien de « style documentaire », ou celui du « document comme forme » forgé par Szarkowski. L'un et l'autre de ces concepts permet d'affirmer, à l'intérieur d'un médium et d'un genre où cette distinction risque toujours de se brouiller, la différence maintenue de l'art au non-art, c'est-à-dire, en l'occurrence, la différence qui sépare la forme du documentaire de sa fonction, au prix de minorer ce que les photographies épousant cette forme, même sur le mode le plus réflexif, doivent à leur ancrage référentiel et à ce qui se maintient en elles, malgré tout, d'une fonction de témoignage ou de documentation.

Il faudrait encore une fois voir dans cette approche de la photographie une façon non pas tant de résoudre, que de neutraliser la contradiction constitutive du régime esthétique, qui travaille de l'intérieur l'idée de spécificité du médium et la rend disponible, comme j'ai essayé de le montrer, à des appropriations théoriques opposées. Que la « thèse du médium » ait ainsi pu servir des interprétations antagonistes du rapport de la photographie à l'art, ne fait que démontrer selon Rancière « que la photographie n'est pas sous la loi d'une consistance ontologique propre liée à la spécificité de son dispositif technique, qu'elle se prête donc à accomplir des idées de l'art qui s'inscrivent dans une histoire qui la déborde »³⁶⁴. Réinscrire la photographie dans cette histoire, celle du régime esthétique des arts, c'est aussi restituer le rôle productif joué par la contradiction interne à ce régime dans l'avènement d'un art photographique « moderne », sans chercher à la réduire à l'un ou l'autre de ses pôles. C'est là, dans un double écart à la doctrine moderniste et aux thèses de Benjamin, ce qui me semble le mieux définir l'ambition générale qui traverse les quelques textes que Rancière a consacrés à la photographie et dont l'analyse occupera le prochain chapitre.

Cette présentation des régimes de l'art aura permis non seulement de clarifier leur définition respective, mais aussi, dans le cas des régimes éthique et représentatif, de montrer la façon dont chacun conduit à problématiser la prétention à l'art de la photographie. Sans prétendre que les textes de Barthes et de Scruton analysés à cette fin constituent l'unique expression possible des

³⁶⁴ « Ce que “médium” peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », art. cit., p. 8.

régimes de l'art dont relèvent leurs discours respectifs, il m'a néanmoins semblé que chacun de ces deux auteurs exemplifie avec une clarté particulière les résistances théoriques que suscite inévitablement le concept même d'art photographique lorsque celui-ci est pensé en dehors du cadre défini par le régime esthétique.

La présentation de ce dernier régime visait quant à elle à en dégager les grands principes constitutifs, tout en mettant en exergue quelques analyses plus spécifiques de Rancière qui permettront d'éclairer certains développements contenus dans le prochain chapitre. On aura remarqué que plusieurs des idées et analyses présentées dans les pages qui précèdent font écho de manière évidente aux développements consacrés plus haut à la politique de l'esthétique (chapitre 3, section 3.4.). Ce que j'ai restitué de l'interprétation ranciérienne de la révolution réaliste en littérature constitue ainsi une illustration exemplaire de ces opérations de redescription dissensuelle du monde commun qui confèrent sa signification politique à la pratique artistique. Quant à ce que Rancière pense comme la politique inhérente à l'expérience esthétique comme telle, elle trouve bien entendu son soubassement et sa condition de possibilité dans l'identification de l'œuvre d'art comme forme sensible hétérogène. En résumant les choses trop brutalement, on peut dire que c'est précisément en vertu de son hétérogénéité, au sens défini plus haut, que l'art peut se constituer comme sphère d'expérience singulière depuis laquelle un autre partage du sensible devient pensable. La dernière section du prochain chapitre me donnera encore l'occasion de revenir sur ce rapport d'inhérence de la politique à l'art et à l'expérience esthétique.

Dans les pages qui précèdent, le lecteur aura aussi déjà relevé, sans que j'y insiste, quels sont les aspects du régime esthétique qui peuvent contribuer à définir les conditions de possibilité du passage à l'art de la photographie : l'élaboration d'un mode d'identification de l'œuvre d'art qui la soustrait, au moins partiellement, à sa détermination par une intentionnalité artistique, l'indétermination relative des frontières du domaine de l'art qui en résulte, et les échanges entre art et non-art que cette ouverture autorise, sont autant de paramètres du régime esthétique ayant rendu pensable, selon Rancière, qu'un art mécanique comme la photographie puisse prétendre au statut et à la reconnaissance jadis réservés aux arts libéraux. Reste évidemment à déterminer plus précisément comment s'est opérée la rencontre entre ces principes très généraux et les formes et procédures caractéristiques de l'art photographique « moderne ». C'est ce que l'étude des écrits de Rancière sur la photographie devrait nous permettre de clarifier.

La dernière section du présent chapitre a été l'occasion de faire une première incursion dans ce corpus. De l'article de 2008 cité plus haut, j'ai essentiellement retenu l'analyse proposée par Rancière de la « thèse du médium », dans laquelle il retrouve comme on l'a vu la contradiction inhérente à la logique esthétique. J'ai essayé de montrer comment cette analyse lui permet d'inscrire aux pôles opposés d'un même espace logique les approches moderniste et benjaminienne de la photographie, comprises comme deux variantes de la « thèse du médium ». Chacune de ces approches fait en réalité l'objet chez Rancière d'une interprétation à deux niveaux : il s'agit d'abord pour lui de les intégrer à l'espace du régime esthétique, en faisant de chacun le représentant, dans l'élément de la théorie, d'une des deux exigences constitutives de ce régime. Mais ce geste d'inclusion se double d'un geste critique, qui consiste à montrer comment l'un ou l'autre discours est différemment conduit à tordre la logique esthétique, jusqu'à la « trahir », pour mieux neutraliser sa contradiction constitutive, au prix d'interprétations jugées réductrices de ce qu'implique le concept même de « médium » artistique appliqué à la photographie. Les approches benjaminienne et moderniste de la photographie sont ainsi, chacune à leur manière, dans un rapport ambigu au régime esthétique, dans lequel ils s'inscrivent en partie, mais dont ils contribuent aussi à brouiller l'intelligence.

CHAPITRE 5. LA PHOTOGRAPHIE COMME ART DU RÉGIME ESTHÉTIQUE

Comment se laisse donc penser l'inscription de la photographie au sein du régime esthétique ? Peut-on identifier les modalités spécifiques selon lesquelles elle s'y rattache ? Ce que Rancière appelle la logique esthétique permet-elle d'éclairer de façon originale, et sans en rester à la généralité des principes qui la définissent, que la photographie, notamment dans sa forme documentaire, ait pu trouver dans son rapport privilégié au non-art la condition paradoxale de son assomption artistique ? À quelle distance des schémas d'interprétation moderniste et postmoderniste se tient la conceptualisation de la photographie comme art esthétique ? Et comment, enfin, peut-elle contribuer à renouveler l'analyse des pratiques et des œuvres ?

C'est évidemment dans les écrits qu'a consacrés Rancière à la photographie que je chercherai ici réponse à ces questions. Les analyses conduites dans le présent chapitre portent plus spécifiquement sur une sélection de textes, consacrés en tout ou en partie à la photographie ou, plus largement, aux arts mécaniques de l'image, et dans lesquels sont contenus des développements susceptibles d'éclairer la question du rapport de la photographie à l'art et au régime esthétique. N'ont pas été retenus dans cette sélection les nombreux textes de Rancière dans lesquels la photographie n'est évoquée qu'en passant, ni ceux, en l'occurrence surtout des entretiens, où le philosophe ne fait que reformuler, sans ajout substantiel, des propositions et analyses plus amplement développées ailleurs, soit précisément dans les textes dont il sera ici question.

Il convient aussi de préciser que la succession des textes analysés dans ce chapitre ne correspond pas, ou en tout cas pas toujours, à l'ordre chronologique de leurs publications. Ce qui est ici proposé n'est pas une étude visant à reconstruire la genèse et le développement de la pensée de Rancière sur la photographie, même si je serai amené à donner plusieurs indications sur l'évolution de celle-ci. Il ne s'agit pas non plus pour moi d'étudier les menues variations de cette pensée à travers une étude comparative des textes, même si je prendrai évidemment soin de relever la façon dont, d'un texte à l'autre, se modifie le cadre à l'intérieur duquel est abordée la question

de la photographie et se renouvellent les concepts employés pour la penser. Sans donc négliger ce travail de contextualisation, j'adopterai ici une approche résolument synthétique, m'employant souvent à tisser ensemble des propositions et des analyses dispersées dans différents textes, et qui se complètent ou s'éclairent l'une l'autre, de manière à en tirer une interprétation générale de la photographie comme art du régime esthétique. C'est à l'aune de cette interprétation que je proposerai, dans la dernière partie du chapitre, un parcours à travers quelques textes qu'a consacrés Rancière à des œuvres photographiques particulières, et dans lesquels se révèle le mieux, selon moi, l'intérêt et l'originalité de son approche.

La première partie de ce chapitre est toutefois un peu en marge de ce programme. J'ai en effet cru bon de faire précéder les développements qui viennent d'être annoncés par la présentation d'une « scène » tirée d'*Aisthesis*, et qui constitue l'unique excursion de Rancière sur le terrain de l'histoire de la photographie proprement dite. Ne serait-ce que pour cette raison, ce texte un peu à part est un incontournable dans le corpus des écrits sur la photographie du philosophe, bien qu'il ne soit pas celui où sa pensée générale du médium soit le plus complètement ni le plus clairement développée. On considérera donc que la présentation ici proposée de cette « scène » constitue une sorte de prélude historique aux analyses qui seront conduites plus loin, et qui permettront de déployer de façon plus systématique les principales thèses et propositions de Rancière sur la photographie.

5.1. Le moment *Camera Work*

Peut-on déterminer le moment où, dans l'histoire de la photographie, celle-ci s'est mise à être pratiquée, pensée et perçue comme art proprement esthétique, au sens précis que donne Rancière à ce qualificatif ? À cette question, les textes du philosophe apportent une réponse relativement précise, et en même temps tout à fait convenue ou, du moins, strictement homogène à ce qu'enseigne l'historiographie la plus classique. L'entrée de la photographie dans le régime esthétique de l'art coïnciderait *grosso modo* avec le moment où, au début du XX^e siècle, s'est progressivement opéré le passage de l'esthétique pictorialiste à une pratique *straight* du médium, c'est-à-dire le moment où les photographes auraient renoncé à mimer les manières du peintre et les

effets de son art pour chercher plutôt leur inspiration du côté des usages documentaires, entendus en un sens très large, de la photographie. Dans un court texte de 2001, auquel j'aurai à revenir plus loin, Rancière affirmait ainsi que la photographie « a manqué son entrée dans le royaume de l'art tant qu'elle a voulu "imiter l'art", assembler ses sujets selon les lois de la composition picturale ou les envelopper d'un flou artistique », ajoutant qu'« elle l'a gagnée en plantant son objectif devant les spectacles quelconques et les gens ordinaires »³⁶⁵. Et lorsque, dans *Le partage du sensible*, il soutenait de même que « ce ne sont pas les sujets éthérés et les flous artistiques du pictorialisme qui ont assuré le statut de l'art photographique », il citait, à titre d'œuvres emblématiques du passage de la photographie au régime esthétique de l'art, *L'entrepont* de Stieglitz, les portraits frontaux de Paul Strand et l'œuvre de Walker Evans³⁶⁶, soit les jalons canoniques de l'histoire « moderne », voire moderniste, de la photographie, telle que le récit en fut établi par Beaumont Newhall.

Si l'élaboration conceptuelle du régime esthétique ne conduit donc pas Rancière à proposer un séquençage original de l'histoire de la photographie, elle lui permet en revanche de réinterpréter le sens même de la rupture qui divise cette histoire et marque le début de l'assomption artistique « moderne » du médium. C'est à ce travail de réinterprétation que s'est employé le philosophe dans l'unique chapitre d'*Aisthesis* qu'il consacre à la photographie³⁶⁷, et plus précisément aux tentatives déployées, dans les toutes premières décennies du XX^e siècle, par des photographes et critiques américains pour légitimer les prétentions artistiques de la pratique photographique. Les textes retenus par Rancière sont principalement ceux de la célèbre revue *Camera Work*, fondée par Stieglitz en 1903, auxquels s'ajoutent plusieurs références à des essais ou des ouvrages de la même époque ou un peu plus anciens, à l'exception d'un livre de Helmut Gernsheim (*Creative Photography, Aesthetic Trends 1839-1960*), publié en 1962 et dans lequel l'auteur d'*Aisthesis* a manifestement beaucoup puisé pour constituer le matériau de son chapitre.

³⁶⁵ « L'œil esthétique », *Art Press*, n° 273, nov. 2001, p. 19-22. Je cite la version électronique du texte (<https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/1900.pdf>), qui n'est pas paginée.

³⁶⁶ *Le partage du sensible*, op. cit., p. 50.

³⁶⁷ Rappelons que le tout dernier chapitre d'*Aisthesis*, consacré au livre *Let Us Now Praise Famous Men*, s'intéresse uniquement au texte de James Agee et ne contient aucun commentaire des photographies de Walker Evans.

Comme tous les chapitres du même ouvrage, celui-ci est composé selon ce que Rancière a appelé la « méthode de la scène »³⁶⁸, dont il décrit ainsi le procédé général :

[Une scène] présente donc un événement singulier et explore, autour d'un texte emblématique, le réseau interprétatif qui lui donne sa signification. [...] Le réseau construit autour de lui montre comment une performance ou un objet est ressenti et pensé comme art, mais aussi comme une proposition d'art et une source d'émotion artistique singulières, comme une nouveauté ou une révolution dans l'art, voire comme une manière pour l'art de sortir de lui-même. Il les inscrit ainsi dans la constellation en mouvement où se forment les modes de perception, les affects et les formes d'interprétation définissant un paradigme de l'art³⁶⁹.

Conformément à cette méthode, Rancière construit chacune de ses « scènes » autour de l'association initiale d'une « émergence artistique » (une œuvre, une performance, voire un art nouveau) et d'un texte qui l'interprète, ce dernier se trouvant reproduit en ouverture de chapitre. Autour de ce noyau premier viennent ensuite s'enrouler une série d'autres textes, qui éclairent, contredisent ou compliquent l'interprétation de l'œuvre, laquelle tend parfois à disparaître sous le réseau complexe de significations que tisse Rancière. D'autant plus que celui-ci ne cherche pas toujours à mesurer l'adéquation des discours qu'il convoque aux propriétés de l'œuvre qui donne son prétexte à la scène. Comme indiqué dans le passage cité, Rancière s'emploie plutôt à relever, au fil des textes qu'il relie entre eux, la façon dont, au contact d'une figure artistique nouvelle, se modifient les concepts et les percepts, et s'opère peu à peu le passage d'un mode d'identification de l'art à un autre. Le dispositif de la scène constitue ainsi une « petite machine optique »³⁷⁰ qui doit permettre d'observer au plus près l'émergence de la logique esthétique, dans le moment précis où, autour d'un art particulier, elle se constitue dans sa différence à la logique représentative.

La scène qui nous intéresse ici s'ouvre quant à elle sur un long extrait d'un article laudatif que le critique américain Paul Rosenfeld a consacré en 1921 à une exposition des photographies d'Alfred Stieglitz³⁷¹. Le passage de l'article isolé par Rancière constitue une évocation enthousiaste

³⁶⁸ La genèse et les présupposés philosophiques de cette méthode ont été exposés en détail par Rancière dans plusieurs entretiens, notamment *La méthode de la scène*, *op. cit.*, p. 11-32, et *La méthode de l'égalité*, *op. cit.*, p. 122-131.

³⁶⁹ *Aisthesis*, *op. cit.*, p. 11-12.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ Il s'agit de la rétrospective de Stieglitz qui s'est tenue en 1921 aux Anderson Galleries de New York. Y étaient exposées cent quarante-cinq œuvres du photographe, s'étendant de 1886 à 1920. Le texte de Rosenfeld cité par Rancière a d'abord paru dans la revue *The Dial* (vol. 70, n° 4, avril 1921) avant d'être reproduit, près de soixante ans

de l'œuvre du photographe, dont l'un des principaux mérites est dit résider dans l'« extrême importance » que s'y voient accorder les « plus humbles objets » de la vie quotidienne, Stieglitz ne dédaignant pas diriger son objectif sur le carreau sali d'une fenêtre, un pan de mur en brique ou une paire de mains étrangement contorsionnées, sur un visage féminin traversé d'une expression énigmatique aussi bien que sur « les châles usés des immigrantes ». Chacun de ces objets, estime Rosenfeld, est pour Stieglitz le prétexte à une même « affirmation de la majesté du moment », tout l'art du photographe consistant à saisir l'instant exact où les jeux de l'ombre et de la lumière mettent en gloire, dans sa fugacité même, un moment quelconque de la vie. Certes, les peintres impressionnistes, bien avant Stieglitz, s'étaient eux aussi efforcés de transmettre ce sentiment du *hic et nunc*, mais le photographe avait sur eux l'avantage de disposer d'un instrument capable d'enregistrer les « effets instantanés de lumière » que la technique picturale ne pouvait que reconstruire après coup, par un travail laborieux de superposition des touches. « Et pourtant », s'étonne Rosenfeld, « à l'exception de Stieglitz, pas un seul photographe n'a utilisé l'appareil photographique pour faire ce que seul le photographe peut faire, fixer les moments visuels, enregistrer ce qui se tient entre lui et l'objet qui est devant son objectif à un moment donné du temps »³⁷². Stieglitz serait en somme le premier photographe à avoir trouvé les voies de son art dans les possibilités spécifiques offertes par l'appareil photographique, sans chercher à sublimer son caractère mécanique par l'adjonction de stratégies de mise en scène ou de techniques de tirage destinées à reproduire les effets propres à l'art pictural. Ce que résume Rancière en disant, qu'aux yeux de Rosenfeld, l'insigne mérite de Stieglitz est d'avoir été, parmi les photographes, « le premier qui accepte d'être seulement photographe »³⁷³.

Ce n'est pas le bien-fondé de ce jugement, assurément discutable, qui intéresse Rancière, mais plutôt le critère sur lequel il s'appuie. Que signifie précisément « être seulement photographe » ? Et en quoi cette restriction a-t-elle pu servir à fonder la supériorité d'une démarche artistique ? À ces questions, le dogme moderniste fournit évidemment une réponse toute prête : « être seulement photographe », c'est limiter l'exercice de l'art photographique à l'exploitation des propriétés matérielles de son médium et à la recherche des effets qui lui sont exclusifs, dans

plus tard, dans la fameuse anthologie de Beaumont Newhall, *Photography. Essays and Images : Illustrated Readings in the History of Photography* (Museum of Modern Art, New York, 1980, p. 209-218).

³⁷² Cité dans *Aisthesis*, op. cit., p. 246.

³⁷³ *Ibid.*, p. 247.

l'indifférence aux sujets qu'il représente et sans concession pour quelque norme esthétique extrinsèque que ce soit. Mais se contenter d'affirmer ainsi que le photographe doit, dans une attitude consciente d'autolimitation, s'en tenir aux spécificités techniques de son médium, c'est laisser en suspens la question de savoir ce qui permet d'établir le statut artistique de ce dernier. Or, cette question, à l'époque où Rosenfeld publie son apologie de Stieglitz, n'est pas triviale. Et le défi qu'elle pose à ceux qui s'y affrontent, notamment dans les pages de *Camera Work*, est justement, selon Rancière, celui de définir la photographie comme autre chose qu'une technique spécifique, c'est-à-dire d'établir sa capacité « à faire ce que font les arts reconnus comme tels : nier la spécificité technique qui les voue au service d'usages particuliers »³⁷⁴. De sorte que, pour que l'injonction à « être seulement photographe » puisse définir le principe d'une démarche artistique, il fallait qu'elle s'articule à une idée plus générale de ce qui fait de la photographie un art, au sens « moderne » du terme, plutôt qu'un simple instrument technique au service d'une fin extérieure. Et cette idée générale de l'art, que le photographe était censé pouvoir réaliser en étant « seulement photographe », n'était évidemment pas elle-même inscrite dans le dispositif photographique. Elle se serait plutôt élaborée au fil des discussions et débats qui ont animé le petit milieu new-yorkais de la photo-session au début du XX^e siècle, et auxquels Rancière consacre donc l'essentiel de ses analyses.

Passant en revue les arguments divergents, voire contradictoires, que font valoir Stieglitz et ses contemporains pour justifier la dignité artistique de la photographie, l'auteur d'*Aisthesis* relève néanmoins un certain nombre de convictions d'arrière-plan partagées par les uns et les autres. Il semble en effet acquis pour tous que le statut artistique de la photographie, comme de tout autre art, ne peut plus désormais reposer sur la dignité de ses sujets ni sur celle de son instrument. Le rejet de ces critères, et des hiérarchies qu'ils servaient traditionnellement à fonder, entre genres élevés et bas ou entre arts libéraux et arts mécaniques, signale déjà pour Rancière que le devenir-art de la photographie est pensé par les critiques de l'époque à l'intérieur du cadre défini par la logique esthétique. Mais il ne suffit évidemment pas de révoquer les hiérarchies anciennes pour fonder le statut d'un art nouveau. Il faut encore proposer un critère de substitution, indiquer précisément où se loge l'opération artistique, une fois qu'on a affirmé qu'elle peut en principe

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 248.

s'emparer de tout sujet et trouver à se réaliser aussi bien dans le matériau du peintre que dans celui du photographe. Sur ce point les défenseurs de l'art photographique cités par Rancière soutiennent une même thèse générale : « ce qui fait l'artiste, c'est la capacité à transcrire une vision »³⁷⁵. Ce primat affirmé de la vision est bien entendu une façon de mettre à égalité toutes les techniques, en les subordonnant à une même opération « spirituelle » qui transcende leurs spécificités respectives. Mais, s'agissant de la photographie, la nature exacte de cette opération se laisse interpréter de différentes façons : transcrire une « vision » se résume-t-il, pour le photographe, à enregistrer une chose vue, à restituer les formes visibles déjà données dans lesquelles s'offre au regard, à quelque instant privilégié, le « spectacle du monde » ? Ou s'agit-il plutôt pour le photographe de traduire en image sa saisie subjective, son interprétation personnelle, des scènes visuelles sur lesquelles il dirige son objectif ? Ces deux acceptions possibles du concept de vision ne sont pas nécessairement exclusives l'une de l'autre, et Rancière note en tout cas que les photographes et critiques de l'époque tendent généralement à les articuler ensemble. C'est plus précisément la notion alors très en vogue de « suggestion » qui aurait permis d'unir en une même opération artistique les deux visions, le raisonnement implicite des uns et des autres, tel que le reconstruit Rancière, étant en somme que « le spectacle du monde ne touche l'artiste que sous la forme d'une suggestion, dont l'expression est en même temps la libération d'une vision personnelle »³⁷⁶.

Qu'il y ait nécessité pour l'artiste photographe d'intégrer à ses images une interprétation subjective de ce qu'elles donnent à voir, c'est évidemment ce que soutenaient déjà les différentes écoles pictorialistes. Entre celles-ci et la photographie « moderne » qui est en train de naître, la différence se situerait dans la façon de déterminer les modalités du travail d'interprétation. Commentant un long extrait du livre de Demachy et Puyo (*Les procédés d'art en photographie*, 1906), Rancière rappelle que, pour les pictorialistes, « l'art commence où cesse la technique »³⁷⁷, l'image brute fournie par l'appareil photographique ne servant que de support à l'intervention créative de l'artiste, laquelle consiste précisément à effacer après coup le « caractère photographique »³⁷⁸, c'est-à-dire mécanique, de l'image pour lui imprimer la marque d'un *disegno*

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 251.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 251-252.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 253.

³⁷⁸ « Peut-être nous accusera-t-on d'effacer ainsi le caractère photographique ? C'est bien notre intention, car nous savons par l'expérience ce que ce terme consacré éveille à coup sûr dans l'esprit des artistes » (DEMACHY, Robert et PUYO, Constant, *Les procédés d'Art en photographie*, 1906, cité *ibid.*).

souverain. On connaît les divers procédés employés à cette fin, à commencer par le tirage à la gomme bichromaté, et les opérations qu'ils rendent possible : atténuer la précision des contours, retrancher les détails superflus, adoucir la rigueur des angles, etc. C'est, estime-t-on, au prix de telles interventions que le photographe rachète la mécanicité froide et in-artistique de son instrument, dont il cesse d'être le simple opérateur pour devenir l'artiste-interprète de ses images. Sans que Rancière n'ait besoin d'y insister, le lecteur d'*Aisthesis* comprend que la description proposée de l'approche pictorialiste l'assimile à la mise en œuvre d'une idée de l'art qui relève fondamentalement de la logique représentative : en identifiant l'opération artistique du photographe à l'intervention calculée de celui-ci sur l'image que lui fournit l'appareil, qu'il s'agit donc d'arracher à ses déterminations passives, en la refaçonant dans le détail pour en faire la traduction libre d'une vision personnelle, le pictorialisme ne fait en effet qu'appliquer à la photographie la conception poétique et intentionnaliste de l'art propre au régime représentatif.

Pour que s'opère la rupture avec cette conception, il fallait, suggère Rancière, que soit pensé sous une autre forme, et situer à un autre stade du processus photographique, l'acte d'interprétation du photographe qui, pour tous les auteurs de l'époque, conditionne le statut artistique du médium. Le pas décisif aurait été franchi par Stieglitz et quelques autres lorsque, déclarant leur hostilité aux procédés caractéristiques du pictorialisme, ils ont identifié l'organe de la vision-interprétation du photographe non plus à la main qui manipule les tirages, mais à l'œil de l'artiste lui-même. On conçoit plus précisément désormais que c'est le privilège du photographe, et ce qui fait sa supériorité sur le peintre, que de disposer d'un instrument qui lui permet de donner un équivalent immédiat de sa vision intérieure, sans en passer par la médiation d'un travail de traduction manuel. C'est ce renversement que résume Rancière lorsqu'il écrit que, du point de vue de Stieglitz et des critiques qui partagent avec lui cette idée nouvelle de l'art photographique, « la prétendue mécanicité de la photographie libère [...] la puissance de voir des servitudes mécaniques de la main », de sorte qu'« elle permet de faire coïncider directement la suggestion des choses offertes au regard et la vision intérieure subjective de l'artiste »³⁷⁹. Cette coïncidence recherchée entre ce

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 254-255. Ce passage à une pratique de la photographie qui s'appuie sur la puissance esthétique de l'œil plutôt que sur le travail artistique de la main, Rancière aurait pu l'illustrer par une analyse comparée des deux versions de *The Hand of Man*, célèbres photographies de Stieglitz, publiées toutes les deux dans *Camera Work* à huit années d'intervalle (1903, 1911). Tandis que la première version de la photographie, fidèle à la recherche pictorialiste des effets d'atmosphère, noyait dans la fumée noire son sujet, une locomotive quittant la gare, la seconde version prenait le parti de la clarté et de la lisibilité, le photographe osant confier au seul jeu des formes visuelles, et à la puissance

qu'enregistre l'appareil et la vision personnelle du photographe suppose que le travail d'interprétation de ce dernier soit désormais situé en amont du moment de l'enregistrement, qu'il se réduise à choisir soigneusement l'objet ou la scène sur laquelle il dirigera son objectif et à déterminer l'instant propice pour actionner le déclencheur. D'où l'importance nouvelle accordée, dans les textes qu'analyse Rancière, non seulement à l'étude préliminaire du décor et du cadre de la scène photographiée, mais aussi à la patience dont doit faire preuve le photographe, le succès de son image dépendant désormais plus que jamais de sa capacité à attendre l'émergence singulière (un certain état de la lumière, l'agencement des corps dans l'espace, l'apparition fugace d'une expression sur un visage, etc.) qui donnera « vie » à sa photo. Cette conception nouvelle de l'art du photographe, Rancière la résume ainsi :

La photographie est un art en propre – et un art proprement moderne – parce qu'elle affirme le privilège du regard sur la main. Ce n'est pas dans le brouillage des contours qu'elle peut affirmer son immatérialité, mais en prenant pour objet et matière propres le temps. Son travail s'identifie à la maîtrise du temps qui aménage le cadre au sein duquel la singularité pourra surgir [...]. L'art de la photographie est un art de la forme-temps...³⁸⁰.

Et Rancière de préciser aussitôt que cette forme-temps, malgré ce que suggère le singulier, est faite de l'entrecroisement de temporalités hétérogènes, puisqu'en effet :

L'acte photographique se définit dans la concordance de trois temps : il y a le temps de l'attente qui découpe le cadre d'une possible émergence et celui où cette émergence s'individualise en expression d'une figure dans la lumière ; mais il y a aussi le temps du monde et des hommes dont la figure présente la cristallisation³⁸¹.

Ce qui récompense l'attente du photographe, et ce qui permet en même de racheter l'exactitude mécanique de son instrument, c'est la saisie d'un objet ou d'une figure singulière dans laquelle, l'espace d'un instant, se condense un univers de pensées et de sentiments, l'histoire d'une vie ou

d'évocation de son sujet lui-même, l'effet esthétique de son image. Comme l'a relevé Michel Poivert avec beaucoup de finesse, cette seconde version de la photographie tend à modifier le sens métaphorique de son titre, qui « signale peut-être de façon parodique que dorénavant la main de l'homme doit quitter le territoire de la photographie » (POIVERT, Michel, *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015, p. 129).

³⁸⁰ *Aisthesis*, op. cit., p. 259.

³⁸¹ *Ibid.*

d'une société, ce que Rancière appelle « le temps du monde et des hommes ». Exploiter cette puissance de suggestion de l'image photographique, sa capacité à conférer aux corps *réels* qu'elle montre une densité de significations muettes, à en faire les symboles concrets d'un temps, exige évidemment un renoncement aux sujets trop apprêtés, trop « artistiques », des pictorialistes. Le photographe « moderne » ira chercher ses sujets du côté des spectacles « indifférents » de la ville, où le temps qui passe imprime plus rapidement et plus sensiblement qu'ailleurs sa marque aux paysages en constante mutation et aux corps anonymes pris dans les rythmes hétérogènes de l'activité urbaine. Si la ville moderne s'annonce ainsi, dans les premières décennies du XX^e siècle, comme l'espace privilégié de cet art du regard qu'est en voie de devenir la photographie, c'est qu'elle constitue le milieu sensible le plus propice à l'accomplissement de la coïncidence rêvée entre l'œil du photographe, l'instantanéité de l'enregistrement photographique et le temps du monde.

Le nouage de ces trois éléments définit ce que Rancière a appelé ailleurs une « médialité », soit l'articulation d'une idée générale de l'art, d'une délimitation des propriétés d'un médium pouvant servir l'accomplissement de cette idée, et d'une identification du milieu sensible que l'usage artistique du médium doit permettre d'explorer ou auquel il s'agit de donner visibilité³⁸². L'élaboration de ce concept visait explicitement à relativiser l'idée de spécificité du médium, et plus précisément à contester l'idée selon laquelle les propriétés artistiquement pertinentes d'un dispositif technique comme la photographie seraient en quelques sorte données d'avance, comme le suggérait Szarkowski en énumérant les « données constitutives » de l'art photographique en général. Sous le concept de médialité, il s'agit plutôt de montrer qu'un médium artistique est toujours constitué par ce qui l'excède, soit, encore une fois, par l'idée normative de l'art qu'il sert et par celle du sensorium auquel il donne accès ou qu'il doit contribuer à construire. C'est bien là le schéma qui semble informer l'interprétation proposée par Rancière de la photographie « moderne » dans le moment de son émergence américaine. L'auteur d'*Aisthesis* cherche au fond à établir que, si les propriétés « mécaniques » du dispositif (l'instantanéité de l'enregistrement, l'exactitude visuelle de l'image produite, etc.) se mettent alors à être esthétiquement valorisées, ce n'est pas par fidélité du photographe aux spécificités de son médium, mais plutôt parce que ce sont

³⁸² Voir « Ce que “médium” peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », art. cit., p. 3.

là les propriétés par lesquelles la photographie semble permettre l'accomplissement d'un idéal artistique qui la dépasse, celui d'une rencontre immédiate entre le regard de l'artiste et ce « lieu du temps » qu'est la ville moderne. On est alors tenté de résumer les analyses conduites dans ce chapitre à cette idée paradoxale, mais qui n'est qu'une déclinaison particulière du paradoxe constitutif du régime esthétique, qu'« être seulement photographe », ce fut pour Stieglitz, du moins pour le « Stieglitz » dont Rosenfeld fit l'éloge, le meilleur moyen d'être plus ou autre chose qu'un photographe.

Rancière ne dissimule pas que l'interprétation qu'il propose s'écarte en partie des formulations contenues dans les textes qu'il étudie, et qu'il doit, pour la construire, sélectionner et recouper des énoncés dispersés dans différents écrits, ou parfois même s'autoriser à « corriger » les déclarations de Stieglitz ou d'autres à la lumière des photographies qu'ils citent eux-mêmes en exemple et dont les propriétés semblent contredire le classicisme de certains de leurs préceptes³⁸³. Il concède aussi volontiers, à l'inverse, que l'idée nouvelle de l'art photographique qu'il voit s'élaborer dans les textes de l'époque dessine un « avenir de la photographie [qui] est, à vrai dire, encore indistinct dans les photographies de Stieglitz que publie *Camera Work* »³⁸⁴. Même *The Steerage*, de loin la photographie la plus célèbre de Stieglitz, celle que les historiens ont souvent présenté comme l'image-manifeste de la photographie « moderne », ne parvient pas véritablement à opérer le passage vers cette nouvelle époque de la photographie et du regard que son auteur appelait de ses vœux. La publication en 1911 de cet instantané, dépourvue de toute retouche apparente, montrant un sujet « social », soit une foule d'immigrants entassés dans l'espace à deux niveaux d'un navire, encadré par un grand mat incliné et par un escalier, et que traverse une passerelle blanche au bord de laquelle s'est arrêté le photographe, signalait assurément une volonté de rompre avec l'esthétique pictorialiste, jusqu'alors dominante dans les pages de *Camera Work*. Rancière note toutefois que, sur cette photographie, « les châles des immigrants y sont plus visibles

³⁸³ Par exemple : à la façon dont Stieglitz, dans un texte de 1905 (« *Simplicity in Composition* »), traite de la composition en photographie, qu'il conçoit « dans les termes classiques de l'unité dans la diversité », Rancière oppose l'œuvre étonnante qui est prise par lui pour modèle : *Gossip-Katwyk* (1894), qui se signale « non par l'architecture centrée de la scène, mais au contraire par le vide qu'elle ménage » (*Aisthesis, op. cit.*, p. 257). La suite du passage indique que, pour Rancière, cette photographie dit mieux que la lettre des préceptes formulés par Stieglitz à quelle idée de la composition photographique celui-ci aspire réellement.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 261.

que leur histoire »³⁸⁵, le sujet encore enfermé dans les limites du motif quasi cubiste que dessine le rapport des lignes qui encadrent et traversent l'espace de l'image.

Sans doute Rancière aurait-il pu faire le même reproche aux photographies de Paul Strand publiées dans le dernier numéro de *Camera Work* et dans lesquelles, à l'exception des portraits clandestins pris dans les rues de New York, la composition graphique de l'image tend en quelque sorte à absorber la réalité photographiée dans un agencement très pictural des lignes et des textures. Ces photographies sont néanmoins celles que Stieglitz lui-même désignera à son lectorat comme l'exemple artistiquement le plus accompli d'un usage *straight* du médium. C'est cette affirmation de la *straightness*, dans laquelle semble finalement se résumer l'orientation artistique longtemps cherchée d'une photographie « moderne », qu'interroge Rancière en conclusion de son chapitre. Telle que la revendique Strand dans le texte-manifeste qui accompagne la publication de ses photographies, l'esthétique *straight* est l'expression de la fidélité du photographe à l'égard de ce qui définit en propre son médium, soit son objectivité absolue. Exploiter artistiquement cette objectivité de l'image photographique exige du photographe à la fois une conscience des limites intrinsèques de son instrument et un authentique respect pour l'intégrité de l'objet qui se tient devant son objectif. « Le plein accomplissement de ceci », ajoute Strand, « est atteint sans truquages et sans manipulation, à travers l'utilisation de méthodes purement photographiques »³⁸⁶.

Cette rhétorique de la spécificité du médium ne peut évidemment apparaître aux yeux de Rancière que comme une réduction essentialisante, et par là très contestable, de la photographie et de l'art dont elle peut prétendre être le nom. En fondant la valeur artistique de la *straightness* sur le seul critère du respect pour l'objectivité photographique, Strand, estime Rancière, contribue à recouvrir ce que l'identification de ses propres images comme produits d'une démarche artistique doit aux transformations complexes qui ont progressivement affecté la façon de penser les rapports de la photographie à l'art et à ses sujets. Or, ignorer ces transformations, c'est, entre autres choses, s'interdire de penser ce qui motive le rapport de cet usage soi-disant « purement photographique » de l'appareil à l'objet sur lequel le photographe choisit de diriger son objectif. Quelle qualité doit posséder celui-ci pour que son enregistrement selon des méthodes *straight*, donc théoriquement

³⁸⁵ *Aistheis*, op. cit., p. 261.

³⁸⁶ Ce texte n'est pas directement cité par Rancière, qui se contente de le paraphraser. Je cite ici la version publiée : STRAND, Paul, « Photography » [1917], dans *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, op. cit., p. 780 (je traduis).

dépouillé de toute adjonction artistique, puisse néanmoins fonctionner comme image d'art ? Évoquant les photographies de Strand, mais plus encore celles de Stieglitz, dont la série des photographies en gros plan consacrée à différentes parties de l'anatomie de sa compagne Georgia O'Keeffe, Rancière répond à cette question en corrélant l'assomption artistique de la *straightness* à l'émergence de ce nouveau régime du regard qui aurait accompagné la naissance de la photographie « moderne », et dont l'un des traits caractéristiques est, comme on l'a vu, une sensibilité inédite à « l'historicité inépuisable contenue dans toute intersection de rue, tout pli d'une peau et tout instant du temps » :

La *straightness* ne définit une démarche d'artiste que si ces longues mains d'artiste et ces pieds déformés se donnent comme condensations des conquêtes et des souffrances d'une civilisation qui a formé les membres des individus selon ses occupations, ses trajets et ses rythmes, comme elle a dressé les gratte-ciels dans les villes et mêlé les nuages de fumée des locomotives et des steamers aux nuées du ciel. [...] L'objectivité de l'appareil ne se lie à l'arbitraire du sujet sur lequel le fixe le photographe qu'en identifiant ce sujet à la métonymie d'un monde, à un moment singulier qui condense ses vitesses et ses lenteurs³⁸⁷.

Rancière ne suggère pas ici qu'une photographie *straight* n'aurait de valeur artistique que par la fonction de témoignage historique qu'elle assume, ce qui serait évidemment accorder, au moins potentiellement, le statut d'œuvre d'art à toute photographie représentant quelque objet du monde. Le passage affirme plus précisément que, dans le cas d'une photographie qui s'en tiendrait à la seule objectivité du médium, pour peu qu'une telle restriction soit même praticable, la différence de l'art au document ne peut que passer par un effet recherché de *condensation symbolique*, la concentration dans un sujet unique de strates temporelles et de significations culturelles complexes. Il faut par ailleurs entendre dans cette évocation finale de l'art photographique comme tentative de condenser en images « les conquêtes et les souffrances d'une civilisation », l'écho du texte de Rosenfeld cité en ouverture de chapitre, et dans lequel le critique américain louait, avec des accents schopenhaueriens, l'art de Stieglitz pour son aptitude à faire « avec le bref et soudain sourire ou fixité d'un regard, avec le jeu incessant des mains [...] quelque chose qui regarde à travers les âges, chargé d'interrogations, de mélancolie et de pitié »³⁸⁸.

³⁸⁷ *Aisthesis, op. cit.*, p. 264.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 245.

Un récit moderniste ?

Parvenu au terme de ce chapitre, le lecteur, surtout s'il était déjà familier des textes qui s'y trouvent cités et des commentaires qui en ont été proposés, se demandera peut-être en quoi consiste précisément l'originalité de l'interprétation que propose Rancière du moment historique qu'il met en scène. Considérant que cette scène, comme toutes celles qui composent *Aisthesis*, se présente comme un exercice d'analyse rapprochée de ce qui constituerait un moment déterminant dans l'histoire de la formation du régime esthétique de l'art, la question pourrait se poser dans ces termes : quelle différence, quel éclairage nouveau, la conceptualisation de ce régime produit-elle dans la façon de raconter et de penser le passage du pictorialisme à la photographie *straight* ? Que cette différence ne soit pas aisément perceptible pour tous, c'est ce dont témoigne la remarque d'un des rares commentateurs de ce chapitre, pour qui la reconstruction proposée par Rancière des débats et discussions entourant le statut artistique de la photographie au temps de la photo-sécession « se rapproche étonnement des interprétations normatives existantes de l'émergence du modernisme en photographie, une interprétation qui s'est diffusée dans les institutions d'éducation et dans d'innombrables ouvrages sur l'histoire de la photographie, depuis les livres canoniques de Gernsheim et de Beaumont Newhall »³⁸⁹.

Si la trame générale du chapitre de Rancière recoupe effectivement, sur bien des points, le récit proposé dans ces ouvrages du moment d'émergence de la photographie « moderne » dans sa version américaine, il n'est toutefois pas difficile de discerner ce qui l'en sépare par ailleurs. Une première différence réside dans l'effort déployé par Rancière, que le dernier passage cité rend particulièrement manifeste, pour raconter cet épisode de l'histoire de la photographie non comme le premier jalon dans la conquête des possibilités « propres » du médium, mais plutôt comme la découverte, encore hésitante, de la puissance « symbolique » latente que recèlent ses *sujets*, c'est-à-dire de l'historicité dont ils sont porteurs. La photographie, sommes-nous alors tenté de dire, se

³⁸⁹ BATE, David, « Jacques Rancière. Aesthetics and Photography », *The Routledge Companion to Photography Theory*, op. cit., p. 48. Selon Bate, si on doit tout de même reconnaître une part d'originalité à l'analyse proposée par Rancière, elle se situe dans la façon dont le philosophe présente la photographie « moderne » non comme un refus du pictorialisme, « mais plutôt comme sa modification » (*ibid.*, p. 49; je traduis). Bate a toutefois du mal à étayer cette proposition qu'il ne développe guère, et qui paraît par ailleurs difficilement compatible avec la thèse de Rancière selon laquelle le passage du pictorialisme à la *straightness* correspond à un changement de régime.

constitue comme art « moderne » non par un mouvement centripète de concentration sur elle-même, mais par un mouvement centrifuge d'exploration d'un milieu sensible nouveau. Mais cette opposition rate encore à vrai dire la subtilité de l'analyse de Rancière. Il faudrait dire plus précisément encore que c'est d'un même mouvement que la photographie se découvre elle-même, comme dispositif d'enregistrement n'ayant pas à renier ou à dissimuler sa mécanicité pour faire art de ses images, et découvre en même temps la puissance d'évocation spécifique des sujets que lui offre le monde moderne.

Ce qui apparaît ainsi déterminant pour Rancière est que la photographie, dans le moment où elle prétend établir son autonomie et sa dignité artistique, se soit employé à inclure dans ses images des sujets prosaïques, porteurs d'une « beauté » qui ne relève pas de l'art, non seulement au sens elle est l'attribut de sujets traditionnellement considérés comme inartistiques, mais aussi au sens où elle apparaît dans l'image comme une propriété « naturelle » de l'objet photographié, autant sinon davantage que comme un effet de l'art du photographe. De ce point de vue, la photographie s'annonce comme l'instrument le mieux doté pour « réaliser l'union de l'art et du non-art », et c'est à ce titre qu'elle s'inscrit dans l'histoire du régime esthétique. C'est ce qu'indiquait Rancière dans le passage conclusif d'un chapitre antérieur d'*Aisthesis*, consacré à Hegel, dont le verdict fameux d'une « fin de l'art » était réfuté en ces termes :

L'art n'est pas condamné à s'épuiser dans la volonté de faire de l'art, dans les jeux de la fantaisie et les démonstrations de la virtuosité. La disjonction de l'art et du beau, nécessaire à la beauté [au sein du régime esthétique], les romanciers de la comédie sociale et les peintres des nouveaux divertissements urbains et des sorties du dimanche sauront la retrouver partout, ouvrant la voie à des artistes nouveaux qui bénéficieront, pour réaliser l'union de l'art et du non-art, d'une arme inédite : l'œil mécanique qui ne sait pas ce que c'est faire de l'art ou du beau³⁹⁰.

Cette évocation rapide de la photographie comme dispositif permettant d'accomplir le programme des romanciers et peintres de la vie moderne, indique bien la volonté qui est celle de Rancière d'inscrire l'émergence artistique de la photographie à l'intérieur d'une histoire générale des arts, elle-même pensée comme déploiement d'un régime d'identification qui transcende les frontières entre médiums. C'est ce qui distingue aussi l'approche de Rancière de celle des historiens

³⁹⁰ *Aisthesis*, op. cit., p. 58-59.

classiques de la photographie, dont l'effort a souvent consisté à donner au médium son histoire propre, situant chacun de ses épisodes marquants sur une trajectoire évolutive qui va, en gros, des découvertes techniques de Daguerre, Talbot et Niépce jusqu'à la photographie d'art contemporaine. Sur cette trajectoire, le « moment Stieglitz-Strand » emblématise le passage à la modernité, l'abandon des codes et procédures du pictorialisme au profit d'une affirmation de la *straightness*, qui prépare elle-même l'émergence de la photographie de « style documentaire ». Si, comme on vient de le voir, Rancière situe à peu près dans la même séquence historique l'œuvre de Stieglitz, on ne peut toutefois pas négliger que le chapitre qui lui est consacré s'inscrit lui-même dans une série de quatorze « scènes » censées s'éclairer l'une l'autre et attester de la circulation, au fil d'une période qui s'étend sur deux siècles, d'un même imaginaire esthétique de l'art entre des médiums hétérogènes (statuaire, peinture, roman, danse, pantomime, poésie, théâtre, cinéma et, bien sûr, photographie). Ainsi, le texte de Rosenfeld qui apparaît en ouverture du chapitre sur Stieglitz semble soigneusement choisi pour faire écho aux citations et analyses contenues dans un chapitre précédent, intitulé « Le poète du nouveau monde », que Rancière consacre à la poétique du symbole élaborée par Emerson et à ce qui serait sa mise en œuvre exemplaire dans les *Leaves of grass* de Walt Whitman. C'est tout le répertoire des sujets de la *straight photography* que semble anticiper la poésie de Whitman, avec ses interminables énumérations d'objets quelconques et de scènes de la vie américaine ordinaire³⁹¹. Et l'appel lancé par Emerson à retrouver dans les choses les plus humbles l'expression symbolique d'un monde spirituel logé à même les plis et les interstices du monde empirique, résonne clairement dans ces passages où Rancière identifie l'art du photographe à sa capacité à faire de ses sujets le « symbole » d'un temps ou, comme il l'écrit, « la métonymie d'un monde ».

³⁹¹ D'autres ont pointé plus précisément cette connexion, que le dispositif d'*Aisthesis* se contente de suggérer. Ainsi, Laurent Jenny, commentant lui aussi l'hommage rendu à Stieglitz par Paul Rosenfeld, a relevé les résonances très whitmaniennes de ce texte, indiquant qu'il semble faire directement écho à ce passage de l'exergue de *Leaves of Grass* : « Je suis convaincu que la majesté et la beauté du monde se trouvent, à l'état latent dans la moindre de ses parcelles... Je suis convaincu qu'il y a aussi dans les choses les plus insignifiantes, les insectes, les gens vulgaires, les esclaves, les nains, les mauvaises herbes, le rebut, beaucoup plus que je ne croyais ». Comme le rappelle Jenny, cette citation figure aussi en exergue d'un recueil de photos de Walker Evans publié par le MoMA. Voir JENNY, Laurent, *La brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique*, Paris, Mimésis, 2019, p. 24. Sur l'imaginaire whitmanien de la photographie américaine, voir aussi SONTAG, Susan, *Sur la photographie* [1977], trad. Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 47-53.

Je ne pointe ici que la connexion la plus évidente, parmi toutes celles qu'il serait possible d'établir entre le chapitre qui nous intéresse et l'ensemble des autres scènes d'*Aisthesis*. La suite de ce chapitre nous donnera l'occasion de revenir à l'idée, souvent suggérée et parfois explicitement affirmée par Rancière, selon laquelle l'art photographique du XX^e siècle serait, à certains égards, l'héritier d'une « poétique » littéraire élaborée au siècle précédent. On retiendra pour l'instant que le récit proposé par Rancière de la naissance de la *straightness* se sépare deux fois de la doctrine moderniste : d'abord par l'insistance à présenter ce moment comme celui d'une ouverture au monde contemporain plutôt que comme un repli réflexif sur le médium, la préférence marquée pour des sujets urbains « indifférents », c'est-à-dire sans dignité artistique particulière, ne devant pas être confondu avec l'indifférence supposée de l'artiste moderniste pour ses sujets ; ensuite, par le refus d'enfermer la photographie dans la clôture d'une histoire autonome du médium, le dispositif d'*Aisthesis* étant conçu, comme on vient de le voir, pour donner aux transformations de chacun des arts abordés des repérages multiples dans l'histoire d'autres arts.

Une répétition du « mythe symboliste » de la photographie ?

Si l'approche de la photographie, dans *Aisthesis*, prend donc sur quelques points essentiels le contre-pied de la *doxa* moderniste, demeure néanmoins l'impression, dont témoigne le désappointement du commentateur cité plus haut, que Rancière ne s'écarte guère par ailleurs de l'historiographie classique. Aux yeux du lecteur en attente d'une approche *critique* de l'histoire de la photographie, le chapitre que nous venons de commenter paraîtra même étrangement complaisant vis-à-vis du mythe d'origine de la photographie moderne et de la vulgate stieglitzéenne dans laquelle il s'est d'abord formulé. La déception viendra plus précisément de ce que Rancière semble souvent se contenter de reconstituer le discours de légitimation élaboré par les photographes et écrivains qu'il convoque, sans problématiser la valeur descriptive des concepts qu'ils emploient ou en interroger la fonction idéologique. Ainsi, lorsqu'il rappelle les termes dans lesquels Stieglitz cherche à établir le statut artistique de l'image photographique, faisant de celle-ci l'expression symbolique d'un « monde » en même que de la vision intérieure de l'artiste, Rancière s'emploie à présenter cette rhétorique romantico-symboliste comme une instanciation particulière du mode de conceptualisation de l'art propre au régime esthétique, sans jamais toutefois en questionner le caractère « mythologique ».

Il y a, de ce point de vue, un net contraste, qui vaut ici la peine d'être exposé, entre la façon dont Rancière, dans *Aisthesis*, approche les textes fondateurs de la modernité photographique américaine et la manière dont s'y est intéressé Allan Sekula dans la toute première publication qu'il a consacrée à la photographie, et qu'on peut par ailleurs considérer comme l'un des textes inauguraux du postmodernisme critique. Intitulé « Sur l'invention du sens dans la photographie » (1974), ce texte organisait une confrontation entre deux œuvres emblématiques de la photographie américaine du début du XX^e siècle, celle de Stieglitz et celle de Lewis Hine, la première incarnant la « photographie d'art » et la seconde la « photographie documentaire », soit les deux pôles de ce que Sekula présentait comme le « discours photographique » dominant. À son niveau le plus général, le propos de Sekula dans cet essai consistait à montrer que l'assignation d'une photographie à l'un ou l'autre de ces genres dépend moins des propriétés intrinsèques de l'image que du « texte », parfois implicite, qui l'accompagne et du cadre matériel et institutionnel dans lequel elle s'inscrit. Le « sens » d'une photographie, sa réception comme image documentaire ou comme œuvre d'art, serait ainsi toujours construit ou « inventé » par le « discours » qui l'identifie.

Pour étayer cette thèse, Sekula proposait de mettre en regard deux photographies quasi contemporaines, l'une prise par Hine (*Immigrants Going Down Gangplank*, 1905) et l'autre par Stieglitz (*The Steerage*, 1907), et ayant pour objet commun un groupe d'immigrants sur le pont d'un navire transatlantique. Analysant la façon dont s'est construite la réception différenciée de ces deux images, pourtant si proches, la première exemplifiant la photographie documentaire classique, destinée à attirer l'attention du public sur le sort difficile des migrants débarquant sur le sol américain, tandis que la seconde serait l'œuvre d'un esthète désintéressé et l'incarnation même de la photographie d'art moderne, Sekula s'emploiera non seulement à démontrer le caractère conventionnel de cette opposition, mais cherchera aussi à faire apparaître les mythes photographiques, à la fois antagoniques et complémentaires, sur lesquels sont fondés chacun de ces genres. La constitution du genre documentaire, emblématisée par l'œuvre de Hine, se serait adossé au « mythe réaliste » de la photographie, qui entretient l'idée fausse selon laquelle le document photographique constituerait une représentation neutre et transparente de son objet, permettant l'intelligence immédiate d'une vérité sociale. La photographie d'art, telle que l'incarne l'œuvre de Stieglitz, se serait quant à elle construite sur le « mythe symboliste », qui fait de la

photographie l'expression de la vision personnelle d'un « auteur » et la constitue ainsi d'emblée comme objet esthétique.

Ce dernier mythe, Sekula en trouve l'expression exemplaire dans le court récit que fit Stieglitz, plus de trente-cinq ans après les faits, des circonstances dans lesquelles il réalisa *The Steerage*. Le photographe y décrivait son face-à-face avec les classes populaires entassées dans l'espace de l'entrepont du navire comme le moment d'une révélation purement esthétique : « je voyais des formes reliées les unes aux autres, écrit-il. Je voyais le tableau de formes et, sous-jacent, celui des sentiments que j'avais sur la vie. [...] Je pensai à Rembrandt et je me demandais s'il aurait ressenti la même chose »³⁹². Pour Sekula, ce texte est caractéristique d'une tendance, déjà repérable dans les textes de *Camera Work*, à minorer le contenu iconique de la photographie au profit des valeurs formelles qu'elle exhibe, de sorte que « toute spécificité, exceptée la spécificité de la forme, est rognée de la photographie jusqu'à ce qu'elle se transforme en abstraction »³⁹³. Cette primauté de la forme va de pair avec une exaltation du photographe-artiste comme sujet d'une *vision* privilégiée, qui transcende la simple représentation visuelle d'un objet donné dans le réel et permet de présenter le photographe dans la figure romantique du génie inspiré. En définissant le cadre de lecture de *The Steerage* dans les termes de cette rhétorique du génie et de l'abstraction, dont Sekula rappelle l'origine philosophico-littéraire au XIX^e siècle, Stieglitz aurait essentiellement cherché à interdire toute réduction de sa photographie à sa valeur documentaire. Plus précisément, l'enjeu était alors de dresser « une frontière claire entre la photographie et son caractère social »³⁹⁴, de façon à ne pas laisser la signification politique latente de l'image compromettre sa réception comme œuvre d'art « symboliste ». La critique de Sekula est en somme que le discours par lequel s'est construit ce mode de réception de *The Steerage* revêt un caractère nettement idéologique, au sens précis où, déniait son propre rôle dans l'élaboration du sens de l'image, il attribue faussement à celle-ci les significations « symboliques » qu'il y projette, entretenant ainsi le mythe d'une autonomie sémantique de la photographie³⁹⁵. La tâche d'une approche authentiquement critique de

³⁹² Cité dans SEKULA, Allan, « Sur l'invention du sens dans la photographie » [1974], *Écrits sur la photographie*, trad. Marie Muracciole, *op.cit.*, p. 83.

³⁹³ *Ibid.*, p. 85.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 87.

³⁹⁵ La critique du mythe de la photographie comme langue transparente et naturelle sera plusieurs fois reprise par Sekula, et notamment dans son texte « Trafics dans la photographie » [1981], *Écrits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 181-220.

la photographie serait de déconstruire ce mythe, et avec lui tout le discours esthétique dont s'est historiquement soutenue la promotion de la photographie au rang de *high art*, pour ainsi libérer la possibilité qu'« émerge un art significatif quel qu'il soit »³⁹⁶.

Il est certain que, comparée à cette analyse agressivement mythoclastique du « discours » porté par *Camera Work*, l'analyse proposée par Rancière de ce même discours paraîtra remarquablement a-critique. Nonobstant les différences dans le choix des textes considérés et dans la façon de les analyser, on ne peut manquer de remarquer que, par exemple, plusieurs passages du chapitre d'*Aisthesis* consacré à Stieglitz font clairement écho à ce que Sekula identifie comme le « mythe symboliste » de la photographie, que Rancière peut sembler simplement relayer, sinon relégitimer en lui prêtant, par son écriture, une force philosophico-littéraire nouvelle. On ne saurait pourtant reprocher à Rancière de simplement reconduire ce « mythe », et par là de contribuer à naturaliser les propriétés symboliques que Stieglitz ou d'autres ont voulu attribuer à l'image photographique. Plus généralement, on ne peut en aucun cas suspecter l'auteur d'*Aisthesis* de méconnaître ce que l'identification comme œuvre d'art de *The Steerage*, ou de la photographie en général, doit à un cadre discursif historiquement déterminé. Comme je l'ai indiqué au début de cette section, chacune des scènes d'*Aisthesis* est précisément construite sur l'hypothèse que les images ou les performances de l'art ne vont jamais seules, qu'elles n'existent pas sans tout un réseau de discours qui les nomment, les interprètent et déterminent leurs significations. Et l'idée même de régime de l'art implique de façon évidente que l'identification d'une œuvre artistique, les modes selon lesquels elle est, à un moment donné, pensée et perçue, sont foncièrement historiques et fonction d'un certain cadrage par le discours.

On peut donc considérer que le constructivisme discursif qui caractérise l'approche de Sekula est en un sens largement partagé par Rancière, qui pourrait même accorder, sans contredire son propos, que le discours de légitimation de la photographie d'art américaine qu'il restitue dans son chapitre constitue bien un « mythe »³⁹⁷, à condition de dégager cette notion de sa redéfinition barthésienne, reprise par Sekula, et qui en fait un quasi-synonyme du concept marxiste

³⁹⁶ SEKULA, Allan « L'invention du sens dans la photographie », *Écrits sur la photographie*, op. cit., p. 87.

³⁹⁷ Je me permets de faire cette hypothèse parce que Rancière a déjà lui-même décrit son approche de certains textes dans les termes d'une analyse du « travail du mythe ». C'est une formule qu'il emploie dans un entretien où il oppose le mythe platonicien, « qui est une manière de dire pourquoi et comment chacun a ce qu'il mérite ou le lot qui lui revient », aux « contre-mythes » qui refont le partage, et dont l'exemple paradigmatique est pour Rancière les récits d'ouvriers autodidactes analysés dans *La nuit des prolétaires*. Voir *La méthode de la scène*, op. cit., p. 16-17.

d'idéologie³⁹⁸. Car la problématisation du discours, photographique ou autre, dans les termes de la critique de l'idéologie, même renouvée en sémiologie critique des mythologies modernes, est précisément ce contre quoi s'est élaborée la « méthode de la scène » déployée par Rancière. Celle-ci substitue au geste critique classique, qui consiste à opposer aux discours ou aux images la réalité qu'ils expriment et recouvrent à la fois, une analyse du travail des mots et des concepts considérés comme opérateurs de redécoupage d'un domaine d'objets particulier, par quoi se trouvent modifiées la carte de ce qui s'y donne à voir, à penser ou à sentir. Autrement dit, ce qu'une scène cherche à mettre en évidence n'est pas l'envers caché d'un discours, la réalité qu'il dissimulerait ou dont il fausserait la compréhension, mais plutôt ce qu'il contribue positivement à rendre visible et pensable, la configuration nouvelle du sensible qu'il produit et par laquelle un déplacement se produit dans le parage hiérarchique des identités et des dignités, des fonctions et des occupations. La méthode de la scène est de ce point de vue une méthode *postcritique*, au sens où elle se fonde sur une revalorisation de tout ce que la tradition critique rejetait du côté de l'apparence, de l'illusion, du mythe. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre ce qui sépare Rancière de Sekula dans la façon dont l'un et l'autre problématisent le « mythe symboliste » de la photographie. Pour l'auteur d'*Aisthesis*, il n'y a pas à déconstruire ou à valider ce mythe, mais à en ressaisir les effets historiques et, plus particulièrement, à analyser ce qu'il a contribué à produire à la fois comme déplacement dans le partage entre arts mécaniques et arts libéraux et comme élargissement de la sphère artistique du représentable.

La polémique anti-esthétique de Sekula l'empêche d'apprécier la signification politique de cet élargissement, que la politique de l'esthétique élaborée par Rancière permet en revanche de définir clairement. Sekula reconnaissait certes à l'œuvre de Stieglitz, de par le choix de prendre pour sujet de sa photographie une foule d'immigrants anonymes, une dimension « implicitement politique »³⁹⁹, recouverte et comme neutralisée par son discours esthétique, auquel il opposait le discours explicitement politique de Hine. Ce que cette analyse manque toutefois d'apercevoir est que la rhétorique misérabiliste et réformiste de Hine inscrit la représentation des migrants dans un

³⁹⁸ Comme l'énonce clairement Barthes dans l'essai publié en deuxième partie des *Mythologies*, le phénomène du mythe et celui de l'idéologie s'identifient sur un point essentiel, à savoir que l'un et l'autre travaillent à transformer l'histoire en nature : « tout comme l'idéologie bourgeoise [...], le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication » (*Mythologies, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 854).

³⁹⁹ SEKULA, Allan, « L'invention du sens dans la photographie », *Écrits sur la photographie, op. cit.*, p. 89.

cadre « social » tout à fait convenu, c'est-à-dire conforme à la distribution normative des sujets et des genres, alors que le discours esthétique de Stieglitz a le mérite, qu'on peut qualifier de « politique » au sens de Rancière, d'inclure les migrants qu'il représente dans un genre artistique où ils n'ont pas leur place, leur conférant du même coup une visibilité nouvelle, en excès sur la part du visible qui leur revient normalement, en vertu du partage qui voue la représentation des miséreux au documentaire et celle des sujets distingués ou pittoresques à l'art. Cette opération de déplacement, dont Stieglitz n'a assurément pas lui-même pensé la portée politique, ne produit évidemment pas par elle-même d'effets pratiques de mobilisation, du type de ceux qu'Hine espérait induire par ses photographies. Mais, comme on y a insisté plus haut, l'affaire d'une politique de l'art n'est pas, du point de vue de Rancière, de programmer des effets dans le monde social, mais de redéfinir les partages et les assignations auxquels s'ordonne notre représentation de ce monde. Autrement dit, la politique de l'art n'est pas celle de l'engagement militant, et c'est sans doute pour avoir confondu ces deux registres que Sekula a pu considérer que toute appropriation esthétique d'un sujet documentaire ou « social », sur le modèle de *The Steerage*, conduisait par elle-même à en neutraliser la portée politique.

*

J'ai voulu, dans les pages qui précèdent, indiquer à quelle distance des paradigmes interprétatifs présentés au début de cette thèse se tenait la restitution proposée par Rancière, dans *Aisthesis*, des conditions d'émergence de la photographie *straight*. S'il était important de rendre justice à l'originalité des analyses conduites dans ce chapitre, il faut aussi maintenant convenir que ce texte, surtout si on l'isole de l'ensemble de l'ouvrage dans lequel il s'inscrit, n'est sans doute pas celui qui permet le mieux de cerner les conditions générales de rattachement de la photographie au régime esthétique de l'art. La focalisation sur un épisode, certes déterminant mais néanmoins limité, de l'histoire de la photographie aura fourni au philosophe l'occasion de « mettre en scène » la rencontre inaugurale du médium avec la logique esthétique, mais selon une méthode d'exposition qui, parce qu'elle recourt abondamment à la paraphrase des textes sources, tend à créer un plan d'indistinction entre le propos des auteurs cités et l'interprétation qu'en propose Rancière, contribuant du même coup à brouiller, ou du moins à laisser à l'arrière-plan, le cadre conceptuel

général à partir duquel le philosophe pense son sujet. Il s'agit là d'un effet inhérent à la méthode de la scène, revendiqué et théorisé par Rancière, qui y voit un moyen de neutraliser la hiérarchie, selon lui problématique, qui s'établit inévitablement entre texte interprétant et texte interprété, dès lors que le premier se propose de dégager et de porter à la clarté du concept une pensée dont le second ne serait que l'expression en quelque sorte passive et encore confuse⁴⁰⁰. Sans remettre en question l'intérêt de cette méthode d'écriture, qui fait la singularité littéraire des livres les plus importants de Rancière depuis *La nuit des prolétaires*, je me détournerai dans ce qui suit des textes qui la mettent en œuvre pour m'intéresser à des écrits de facture plus classique, dans lesquels le philosophe pense moins « par scène » que « par thèse ». C'est dans les textes écrits de cette seconde manière, souvent des articles ou des conférences publiés en recueil, que l'on trouve en effet le plus clairement présenté le cadre général d'interprétation à partir duquel Rancière pense les rapports de la photographie à l'art du régime esthétique. Si, dans ces textes, les références aux œuvres de Stieglitz ou du jeune Strand sont quasiment absentes, Rancière préférant souvent, pour des raisons qui seront explicitées plus loin, convoquer à l'appui de ses analyses des photographies relevant plus nettement du genre documentaire, on constatera néanmoins l'évidente cohérence qui relie le chapitre d'*Aisthesis* qu'on vient de commenter et les écrits un peu plus anciens dont il sera question dans ce qui suit. Cette « cohérence » tient à la fidélité maintenue de Rancière, à travers tout le corpus de ses textes photographiques, à un petit nombre de thèses générales, qui n'ont été jusqu'ici qu'évoquées et auxquelles il est maintenant temps de nous arrêter plus en détail.

5.2. La photographie et l'âge de l'Histoire

*Photographie : écriture de lumière, entrée de toute vie dans la lumière commune d'une écriture du mémorable*⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ Sur le caractère anti-hiérarchique de la méthode de la scène, voir, encore une fois, *La méthode de l'égalité*, op. cit., p. 122-124.

⁴⁰¹ « L'inoubliable » [1997], *Figures de l'histoire*, Paris, PUF, 2019, p. 20.

C'est en 1997, soit quatorze ans avant la parution d'*Aisthesis*, que fut publié, sous le titre « L'inoubliable », ce qu'on peut rétrospectivement considérer comme le texte dans lequel s'est véritablement amorcée la réflexion de Rancière autour de la photographie. Il s'agit d'un texte de commande, écrit pour répondre à la sollicitation des organisateurs de l'exposition « *Face à l'histoire. L'artiste moderne face à l'événement historique* », qui s'est tenue en 1996 au Centre Georges-Pompidou et dans laquelle étaient réunies plus de 450 œuvres réalisées dans des médiums extrêmement variés, allant de la peinture et de la sculpture à la vidéo, au photomontage et à la photographie de presse, sans compter une importante quantité de documents littéraires. Parallèlement à l'exposition elle-même, fut organisée une série de projections de films documentaires, à l'analyse desquels est consacré l'essai de Rancière⁴⁰². Si les œuvres évoquées dans celui-ci sont donc principalement celles de cinéastes ou de vidéastes (Chris Marker, Humphrey Jennings, Straub et Huillet, Claude Lanzmann, Harun Farocki, parmi plusieurs autres), le commentaire des films s'accompagne d'une réflexion plus large et, en un sens, plus fondamentale, sur ce qu'a représenté, dans sa signification à la fois politique et esthétique, la diffusion des techniques d'enregistrement mécanique de la réalité au XX^e siècle. Dans les passages où est menée cette réflexion, c'est donc du dispositif photographique autant que du cinématographe dont il est question, comme en attestent les nombreuses occurrences du nom même de « photographie ». Que ce texte, malgré la référence dominante au cinéma documentaire, mérite d'être inclus dans le petit corpus des écrits photographiques de Rancière, c'est ce dont nous convainc par ailleurs la reprise des principales thèses et analyses qui s'y trouvent formulées dans les textes ultérieurs du philosophe sur la photographie. On peut même avancer que, dans les quelques pages de « L'inoubliable », sont déjà contenues les propositions essentielles de Rancière sur la photographie, auxquelles d'autres textes donneront certes des prolongements, mais sans que ne soit jamais remis en question le cadre général défini par les analyses formulées dans cet essai

⁴⁰² On peut conjecturer qu'en sollicitant Rancière, qui n'était alors pas encore identifié comme un « penseur des images », les organisateurs de l'exposition ne faisaient pas seulement appel à l'auteur de *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, dont quelques-unes des thèses essentielles sont rappelées dans « L'inoubliable », mais aussi au critique de cinéma, contributeur aux *Cahiers du cinéma* dans les années 1970-1980. Sur la participation de Rancière aux *Cahiers*, voir BAECQUE, Antoine de, « Jacques Rancière et les Cahiers du cinéma », *Revue de la BNF*, n° 52, 2016/1, p. 84-88.

matriciel, et auquel les commentateurs de l'œuvre n'ont pourtant jusqu'ici accordé que très peu d'attention⁴⁰³.

On doit donc lire cet essai comme une première tentative d'établir l'appartenance de la photographie et du cinéma à ce que Rancière n'appelait pas encore le régime esthétique. C'est le concept large de « romantisme », développé notamment dans les essais sur la littérature des années 1990 que j'ai commentés plus haut, qui sert ici à désigner la configuration artistique générale née de la rupture avec les normes et préceptes de l'âge classique⁴⁰⁴. Conformément au thème de l'exposition qui lui donne son prétexte, l'essai insiste plus spécifiquement sur ce que l'idée même d'un art de l'image documentaire devrait aux transformations qui, dans la foulée de la révolution romantique du XIX^e siècle, ont affecté conjointement le mode de traitement poétique des sujets de l'art et les modes de représentation de l'Histoire.

Cette généalogie, que, forcément, Rancière se contente d'esquisser à grands traits, lui permet d'abord de signaler que l'« histoire » dont les images documentaires sont le témoignage s'entend en un sens qui s'est progressivement élaboré au XIX^e siècle, sur la ruine de l'histoire aristocratique, conçue comme le recueil des actions dignes d'être mémorialisées. Cette histoire-là aussi avait ses images, celles, précisément, de la peinture d'histoire, qui réservait l'espace de la toile, ou du moins sa meilleure part, à la représentation des grands et de leurs actions, pour que le public puisse tirer leçon de leur exemple. À l'âge démocratique et social qui suit la Révolution française, et qui est aussi celui des grandes philosophies de l'histoire, cette dernière notion change de sens. Ce qu'on appelle désormais « Histoire », c'est une certaine orientation du temps du monde, à l'intérieur duquel sont incluses toutes les vies et toutes les histoires individuelles, celles des petits comme des grands. Ainsi compris à la fois comme médium universel et principe actif du devenir des hommes et des sociétés, le « temps de l'histoire », précise Rancière, « n'est plus seulement le réceptacle indifférent des actions mémorables [...], mais l'étoffe même de l'agir humain en général »⁴⁰⁵. Il n'y a plus lieu, dès lors, de réserver à quelques individualités d'exception le

⁴⁰³ Parmi les rares articles qui accordent une place importante à cet essai, on doit mentionner celui de Maud Hagelstein, remarquable par la finesse avec laquelle elle restitue l'entrelacement des préoccupations esthétiques et politico-historiques de Rancière : « Images et figures. Dispositifs de re-découpage du sensible (Rancière) », dans *Usages de la figure, régimes de figuration*, dir. Laura Marin et Anca Diaconu, Editura universitatii din Bucuresti, 2017, p. 289-300.

⁴⁰⁴ Sur le concept de romantisme chez Rancière, voir « Y a-t-il un concept du romantisme ? », dans *Modernité et romantisme*, textes réunis par Isabelle Bour, Éric Dayre et Patrick Née, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 287-300.

⁴⁰⁵ « L'inoublable », *Figures de l'histoire*, op. cit., p. 18-19.

privilège de « faire l'histoire ». Comme le résume le philosophe, « l'âge de l'histoire est celui où n'importe qui peut la faire parce que tous déjà la font, parce que tous déjà sont faits par elle »⁴⁰⁶. Il fallait, suggère Rancière, que l'idée d'histoire soit ainsi modifiée pour que la peinture d'histoire, qui trônait au sommet de la hiérarchie académique des genres picturaux, perde son privilège et que lui succèdent des images capables de témoigner de l'appartenance commune de toute existence, sans distinction de statut, à un même temps. De sorte qu'on peut affirmer que « l'histoire est le temps où ceux qui n'ont pas le droit d'occuper la même place peuvent occuper la même image »⁴⁰⁷.

Si la photographie a pu s'affirmer comme le médium par excellence de ce nouveau régime démocratique de l'image d'histoire, ce serait en vertu de la mécanicité même du processus d'enregistrement, qui donne à l'image photographique une sorte de qualité d'indifférence à l'égard des distinctions statutaires sur lesquelles était fondée la hiérarchie des genres.

La machine ne fait pas la différence. Elle ne sait pas qu'il y a des peintures de genre et des peintures d'histoire. Elle prend grands et petits pareillement, elle les prend ensemble. Elle ne les rend pas égaux en vertu d'on ne sait qu'elle vocation de la science et de la technique à assurer le rapprochement démocratique des conditions nobles et viles. Elle les rend simplement susceptibles de partager la même image, une image de même teneur ontologique⁴⁰⁸.

Dans l'image d'archive sur lequel s'ouvre le film de Chris Marker (*Le tombeau d'Alexandre*, 1992) que commente Rancière au début de son texte, des sujets appartenant à des univers sociaux séparés partagent ainsi le même plan : en marge du cortège du Tsar et de ses officiers apparaît la foule des badauds venus assister à la procession, et auxquels un général fait signe, d'un geste autoritaire, de se découvrir. « Sur la même plaque photographique », commente Rancière, « s'inscrit l'égalité de tous devant la lumière et l'inégalité des petits au passage des grands [...] ; leur séparation dans la communauté d'une même image »⁴⁰⁹.

Lisant cette dernière phrase, on ne peut s'empêcher de penser à une célèbre photographie de rue de Garry Winogrand (*Los Angeles*, 1969), qui illustre sans doute mieux encore que l'archive tirée du film de Marker, la façon dont, sur une même image photographique, peut s'inscrire le

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 20.

partage des mondes sociaux, en tant qu'il est toujours aussi un certain partage de la lumière. Sur le trottoir d'un grand boulevard californien, la lumière tombante du jour éclaire la marche triomphale de trois jeunes femmes élégantes qui s'avancent vers le photographe, tandis que de larges zones d'ombre occupent les deux bords de l'image, où apparaissent, d'un côté, un pauvre homme effondré dans son fauteuil roulant, et de l'autre, une petite famille qui fait dos à la scène et semble guetter l'arrivée d'un autobus. Dans cette image, où la distribution des zones d'ombre et de lumière coïncide si parfaitement avec celle des figures, il est évidemment tentant de voir une allégorie cruelle des âges de la vie ou de l'inégalité des conditions au sein des grandes villes modernes⁴¹⁰. Mais sans doute Winogrand lui-même n'était-il pas conscient, *au moment* d'enregistrer cette photographie, de la puissance allégorique qu'allait prendre cette configuration visuelle particulière.

Cette inconscience relative du photographe eu égard à la signification de ses images importe à Rancière. Il y insiste à propos de celui qui, avec beaucoup moins d'art que Winogrand, a filmé les images que montre Marker en ouverture de son *Tombeau d'Alexandre*. Pour l'auteur de ces images, sans doute s'agissait-il simplement de fixer pour la mémoire la marche solennelle du Tsar et de sa suite, sans penser qu'aux yeux des spectateurs du futur, elle porterait aussi témoignage, par l'irruption imprévue du geste impérial d'un général, de la structuration inégalitaire d'un monde et de l'arrogance des puissants. Si l'image photographique peut ainsi témoigner au-delà des intentions du photographe, c'est que l'appareil n'est jamais entièrement soumis à la maîtrise de celui qui le manipule. C'est là un point sur lequel insiste fortement Rancière : l'appareil photographique fonctionne à la manière d'un « agent double », fidèle à deux maîtres à la fois : l'opérateur qui, derrière l'objectif, cadre la scène et choisit le moment de déclencher l'obturateur, et son sujet qui, devant l'objectif, « commande passivement la passivité de l'appareil »⁴¹¹, c'est-à-dire introduit dans l'image une foule immaîtrisable d'éléments visuels, parmi lesquels peut toujours s'insinuer quelque accident (un geste, une expression, un détail matériel, un certain mouvement de lumière, une figure anonyme qui passe à l'arrière-plan, etc.), que la visée du photographe n'avait pas anticipé et qui, dans certains cas, peut venir altérer, voire inverser le sens de l'image.

⁴¹⁰ Pour une analyse de cette photographie, largement congruente avec l'approche de Rancière, qui relève la façon dont l'étagement des plans de l'image organise la coexistence de temporalités hétérogènes, voir JENNY, Laurent. *La brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique*, op. cit., p. 88-89.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 13.

Dans « L'inoubliable », Rancière en donne plusieurs exemples tirés des films documentaires qu'il commente, mais auxquels je ne me référerai pas ici, préférant citer le passage d'un texte plus tardif dans lequel la même démonstration est conduite au sujet d'images proprement photographiques. La résistance que le sujet d'une photographie peut opposer au sens qu'on voulait donner à son image, il est en effet arrivé à Rancière d'en trouver l'exemple dans les fameuses photographies produites par Lewis Hine, dans les années 1910, pour documenter le travail des enfants aux États-Unis. Dans ces images destinées à alerter le public sur les excès de l'exploitation capitaliste, les enfants, note Rancière, ne jouent pas tout à fait le rôle que l'action propagandiste de Hine voudrait leur faire jouer.

Ces photographies sont là pour dénoncer les conditions dans lesquelles vivent les enfants et pourtant ces enfants ont le sourire, ils présentent bien, ils sont à l'aise en face de l'objectif. Par conséquent, à ce moment-là, ce que la photographie montre, ce n'est pas tellement que ces enfants sont exploités horriblement mais c'est qu'ils sont capables d'un autre monde que celui dans lequel on les fait vivre⁴¹².

Qu'un sujet photographié puisse, par un sourire ou quelque autre attitude que le photographe n'aura pas commandée, marquer une distance par rapport à sa condition sociale ou à l'identité qu'on veut lui prêter, c'est ce qui permet à Rancière, dès son premier texte sur les arts mécaniques de l'image, de conférer à ceux-ci une sorte de privilège « politique » sur la peinture. Celle-ci, par exemple à travers les œuvres d'un Courbet ou d'un Millet, parmi bien d'autres, a assurément pu contribuer, par le choix de ses sujets et de leur traitement, à donner visibilité aux anonymes et ainsi participer, par ses moyens propres, à l'une des tendances par lesquelles se définit la politique du régime esthétique de l'art. Mais l'avantage qu'ont sur la peinture la photographie et le cinéma, spécialement dans leur usage documentaire, est de permettre aux anonymes, dans certains cas et jusqu'à un certain point, de *jouer* avec leur image⁴¹³ et d'ainsi apparaître autrement que comme les sujets passifs de la représentation d'un autre.

⁴¹² *Le travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderon, op. cit.*, p. 61. Les photographies auxquelles se réfère Rancière, *Franics Lane* (1910) et *Quidnick Mil (A Polish boy)* (1909), sont reproduites en page 62.

⁴¹³ Dans un passage de ses « Notes on the Photographic Image » où il évoque encore, parmi plusieurs autres exemples, les travailleurs-enfants photographiés par Hine, Rancière écrit à propos de l'art du régime esthétique que celui-ci a su tirer profit de « la capacité acquise par ses sujets eux-mêmes à jouer avec l'image de leur être et de leur condition », ajoutant que « les jugements sur la photographie sont aussi des jugements portés sur cette capacité et sur ce qu'elle

On peut toutefois légitimement se demander si ce type d'analyse, qui occupe la première partie de « L'inoubliable », ne tombe pas sous le coup de la critique que formulera Rancière lui-même à l'encontre de Benjamin dans *Le partage du sensible*, où, comme on l'a vu plus haut, l'auteur de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* se voit reprocher d'avoir succombé à une forme de déterminisme technologique, qui l'a conduit à tenter une « déduction des propriétés [...] politiques d'un art à partir de ses propriétés techniques »⁴¹⁴ ? On se souviendra que la thèse de Benjamin contestée par Rancière posait un lien de causalité direct entre, d'un côté, l'apparition de la photographie et du cinéma et, de l'autre, la visibilité nouvelle acquise par les « masses » anonymes dans l'espace des représentations collectives au cours des premières décennies du XX^e siècle. À cette thèse était objecté qu'un dispositif technique est par lui-même impuissant à déplacer les frontières de la représentation légitime, qu'un tel déplacement est à l'inverse ce que suppose, comme sa condition de possibilité, la promotion artistique des arts mécaniques en même temps que celle des anonymes au rang de sujets de l'Histoire.

C'est la raison pour laquelle Rancière, dans « L'inoubliable », insiste dès les premières pages de son texte pour rappeler ce que l'intérêt porté aux photographies d'anonymes comme documents d'histoire doit au développement préalable d'une conception nouvelle du temps historique, à la faveur de laquelle s'est non seulement étendu à toute existence le compte des « faiseurs d'histoire », mais s'est aussi modifié le régime de lecture des images dans lesquelles on cherche témoignage de la vérité d'un temps. Si on est aujourd'hui tenté de considérer que la photographie témoigne mieux d'une époque historique que ne le faisait l'ancienne peinture d'histoire, ce n'est pas seulement parce qu'elle inclut plus volontiers dans ses images ceux qu'on jugeait jadis indignes d'entrer dans la mémoire collective. C'est aussi, soutient Rancière, parce qu'elle se prête mieux à une lecture du document historique qui cherche les signes d'histoire non plus du côté de ce que l'artiste ou le photographe a consciemment voulu transmettre à la postérité, mais plutôt du côté de ce que son image montre involontairement, voire de ce qui en elle témoigne *contre* ce dont elle veut témoigner. Le moment, qu'on peut approximativement dater des années 1920, où les arts mécaniques de l'image prennent pleinement conscience de leur pouvoir et se

signifie pour l'art » (« Notes on the Photographic Image », *Radical Philosophy*, n° 156, July-August 2009, en ligne : <https://www.radicalphilosophy.com/article/notes-on-the-photographic-image#fnref9>, p. 15 (je traduis)).

⁴¹⁴ *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 46.

mettent à assumer une fonction documentaire de plus en plus ambitieuse, est en effet aussi le temps où s'affirme, notamment dans les travaux de l'École des Annales, une nouvelle façon de lire et d'écrire l'histoire. S'appuyant sur ses travaux antérieurs sur le sujet⁴¹⁵, Rancière rappelle, dans « L'inoublable », la révolution à la fois épistémique et littéraire opérée par cette nouvelle historiographie, qui s'est construite en opposition à l'histoire-chronique traditionnelle, centrée sur les grands événements et la vie des hommes illustres.

À cette histoire, faite avec les traces mêmes que les hommes de mémoire avaient choisi de laisser, ils avaient opposé une histoire faite avec des traces que personne n'avait choisies comme telles, avec les témoignages muets de la vie ordinaire. Ils avaient opposé au *document*, au texte de papier intentionnellement rédigé pour officialiser une mémoire, le *monument*, entendu au sens premier du terme : ce qui garde mémoire par son être même, ce qui parle directement, par le fait que cela n'était pas destiné à parler – la disposition d'un territoire qui témoigne de l'activité passée des hommes mieux que toute chronique de leurs entreprises ; un objet ménager, un tissu, une poterie, une stèle, le décor peint d'un coffre [...], qui révèlent une manière d'être du quotidien, une pratique du travail ou du commerce, un sens de l'amour ou de la mort qui s'est inscrit là, de lui-même [...]⁴¹⁶.

L'analogie que cherche ici à établir Rancière entre les méthodes de la « nouvelle histoire » et le mode de lecture de l'image d'histoire institué par les arts mécaniques est claire : l'image photographique, bien qu'elle procède d'une intentionnalité déterminée, et constitue à ce titre un *document*, possède aussi éminemment, notamment dans sa forme « documentaire », la qualité du *monument*. Cette qualité, elle la tient évidemment principalement de sa vocation à restituer une

⁴¹⁵ *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992. Rappelons que ce livre proposait une remontée aux conditions d'émergence de l'histoire savante à prétention scientifique, telle que pouvait à l'époque s'en réclamer l'École des Annales. Cette émergence était analysée à partir de ce qui en constituait, pour Rancière, l'arrière-plan décisif, à savoir la reconfiguration des rapports de la discipline historique à la littérature. Pour assurer la rigueur de leur méthode et l'objectivité de leurs analyses, les historiens avaient effectivement dû émanciper leur discipline de sa condition littéraire ancienne, notamment en congédiant les formes (chronique ou « roman historique ») et les objets (grands événements et personnages illustres) de l'histoire-récit traditionnelle. Toutefois, c'est la thèse forte, généalogique, que soutenait Rancière, les procédures mêmes par lesquelles l'historiographie moderne a voulu se séparer de la littérature pour accomplir sa révolution « scientifique » seraient elles-mêmes l'héritage d'une autre révolution, celle-là proprement littéraire et qui a pour nom « romantisme ». Cette dépendance maintenue de l'histoire à la littérature, dans le moment même où elle prétend s'en affranchir, renverrait ultimement à ceci que, par-delà le raffinement scientifique de ses méthodes et l'outillage technique, notamment statistique, dont elle s'est progressivement dotée, l'histoire, dans la mesure où elle continue de se faire récit, « a accepté de lier le sort de ses démonstrations à celui des procédures par lesquelles la langue commune produit et fait circuler du sens » (p. 165), raison pour laquelle elle demeure toujours passible d'une *poétique*, selon le terme qui figure en sous-titre de l'essai de 1992.

⁴¹⁶ « L'inoublable », *op. cit.*, p. 26.

réalité autonome, en elle-même indifférente à tout souci de « faire l’histoire ». Mais elle la doit aussi à la résistance passive qu’oppose à la maîtrise intentionnelle de l’opérateur le dispositif photographique lui-même, et qui permet l’inclusion dans l’espace de l’image de ces déterminations contingentes ou involontaires auxquelles, comme on vient de le voir, Rancière accorde tant d’importance. La photographie apparaît ainsi comme le médium qui permet par excellence la conversion du document en monument, c’est-à-dire comme celui qui, par sa nature même, autorise à (re)lire l’image qui témoigne à partir de ce qui s’y est inscrit « sans raison », indépendamment de toute volonté de témoigner, et dont la photographie « garde mémoire par son être même ».

En rapprochant ainsi la photographie et l’historiographie des Annales, en établissant une analogie entre le régime de lecture des images documentaires et l’intérêt de l’historien pour les « monuments » qui portent traces de la vie quotidienne des sociétés passées, Rancière ne veut en aucun cas suggérer que l’un et l’autre seraient liés par quelque lien de causalité. C’est un point que le philosophe a cru bon de préciser dans *Le partage du sensible*, où il indique nettement que « ce ne sont pas le cinéma et la photo qui ont déterminé les sujets et les modes de focalisation de la “nouvelle histoire” »⁴¹⁷, pas plus que celle-ci n’a directement conditionné la réception générale des images documentaires. Soucieux de marquer sa distance vis-à-vis des thèses de Benjamin, Rancière ajoutait que l’intérêt partagé des arts documentaires et de l’historiographie moderne pour la vie prosaïque et les sujets anonymes n’est pas non plus l’indice d’un « lien entre l’âge des masses et celui de la science et de la technique »⁴¹⁸. La thèse archéologique de Rancière, déjà clairement énoncée dans « L’inoubliable » et réitérée dans *Le partage du sensible*, est plutôt que les affinités relevées entre la nouvelle histoire et les arts mécaniques tiennent à ce que l’une et l’autre « s’inscrivent dans la même logique de la révolution esthétique »⁴¹⁹, dont la contemporanéité avec ce que nous avons appelé plus haut « l’âge de l’histoire » n’est évidemment pas fortuite. C’est la révolution esthétique, soutient Rancière, qui, en révoquant l’ancienne hiérarchie des genres et des dignités sociales, a permis de redéfinir les cadres qui régissaient jusque-là le partage du visible, et a ainsi rendu possible que soit accordé aux existences anonymes le statut de sujets de l’Histoire. C’est encore à la révolution du régime esthétique qu’il faudrait attribuer le mérite d’avoir institué,

⁴¹⁷ *Le partage du sensible*, op. cit., p. 50.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 50.

cette fois par la révocation du modèle de la parole oratoire au profit de l'élaboration d'une poétique des « choses muettes », un mode de lecture des signes de l'histoire qui cherche ceux-ci non plus dans les documents officiels, mais plutôt du côté de ce qui, dans tel objet ou dans telle image, témoigne involontairement de la vérité d'un temps historique ou d'une condition sociale.

C'est donc de la somme de ces transformations qu'aurait héritée la science historique du XX^e siècle, comme en auraient aussi héritée, à leur manière, le cinéma et la photographie. C'est évidemment la filiation postulée de cette dernière avec le régime esthétique qui nous intéresse ici plus particulièrement. Le temps est venu de préciser plus avant la façon dont la photographie, spécifiquement dans sa forme « documentaire », se serait approprié les ressources du régime esthétique pour se constituer, non seulement comme image d'histoire, mais aussi comme image d'art.

5.3. La photographie comme image esthétique

Amorcée autour d'une réflexion sur la fonction de témoignage historique de la photographie et du cinéma, le propos développé par Rancière dans « L'inoubliable » le conduit donc, pour les raisons qu'on vient d'évoquer et qu'on cherchera ici à développer, à esquisser la généalogie qui relierait les arts mécaniques de l'image à ce qu'il appelait alors la « révolution romantique ». Ce passage de l'histoire à l'art, du document à l'œuvre, se justifie chez Rancière de ce que, comme il l'écrira plus tard dans un court texte publié dans *Artpress*, en photographie « les moyens de "l'art pour l'art" et ceux de l'image qui témoigne sont les mêmes »⁴²⁰, c'est-à-dire empruntés à un fond esthétique commun, d'où l'indétermination relative qui affecte la frontière séparant l'art documentaire de la pratique du documentaire *stricto sensu*. Pour clarifier en quoi consiste exactement l'héritage romantique/esthétique de la photographie, je convoquerai dans ce qui suit plusieurs textes dans lesquels la réflexion initiée dans « L'inoubliable » s'est prolongée et précisée. La lecture croisée de ces textes permet d'identifier trois principaux points de rattachement de la photographie au régime esthétique de l'art, que je présenterai ici l'un à la suite de l'autre.

⁴²⁰ « L'œil esthétique », art. cit., n.p.

En guise de prélude à cette présentation, on peut citer un passage tiré, encore une fois, de l'article publié dans *Artpress* sous le titre « L'œil esthétique », et dans lequel se trouvent formulées, sous une forme extrêmement condensée, les principales thèses que je me propose d'analyser. Après avoir rappelé ce qu'il considère comme l'échec de la tentative pictorialiste pour établir la photographie comme art, c'est-à-dire comme art du régime esthétique, Rancière signale ce que la promotion artistique du médium doit selon lui à la préférence des photographes des premières décennies du XX^e siècle pour l'enregistrement direct des « spectacles quelconques » et des « gens ordinaires ». Après quoi il ajoute :

Ce n'est pas l'appareil photographique qui a fait la gloire artistique de l'anonyme et identifié l'intention artistique avec la saisie brute des choses sans art. Il a d'abord fallu que la littérature et la peinture, en déclarant l'égalité des sujets, fassent de l'image la parole muette des choses : l'histoire écrite en hiéroglyphe sur leurs corps et le témoignage de la splendeur nue de l'être sans raison. C'est pour cela que les corps populaires saisis au hasard de leurs travaux et plaisirs ont pu, mieux que les flous éthérés du pictorialisme ou les effets de composition de la photographie « plasticienne », faire de la photo un art : un art qui est tel parce que ses sujets justement « ne sont pas de l'art »⁴²¹.

Le passage de la photographie au régime esthétique de l'art est ici placé sous une triple condition : 1) celle du choix de ses *sujets* (la vie des anonymes « saisis au hasard de leurs travaux et plaisirs ») ; 2) celle de l'exploitation de certaines *propriétés techniques* de l'appareil, en l'occurrence l'automatisme du processus d'enregistrement et sa dépendance à une réalité extérieure, qui, dans bien des cas, rendent difficilement discernable ce qui, dans l'image, relève d'une « intention artistique » ou d'une « saisie brute des choses » ; 3) celle, enfin, de la *poétique* mise en œuvre, qui consiste à faire « de l'image la parole muette des choses », selon les deux modalités rapidement évoquées ici. C'est la rencontre de ces trois conditions qui aurait donc permis à la photographie de satisfaire à la double exigence contradictoire du régime esthétique, qui comme on l'a vu, pose comme principe à l'identification de l'œuvre artistique que celle-ci, par le choix de ses sujets, de ses procédures ou autrement, se présente comme l'expression d'une « forme » de non-art. On comprend dès lors ce qui fonde, aux yeux de Rancière, la supériorité esthétique de la photographie « documentaire », avec toute la variété d'approches qu'on peut inclure sous cette catégorie

⁴²¹ *Ibid.*

générale : contrairement aux écoles pictorialistes ou aux expérimentations plasticiennes, qui tendent en quelque sorte à laisser l'intention d'art recouvrir entièrement l'espace de l'image, le photographe « documentaire », lui, cherche les ressources de son art dans l'accès privilégié au non-art que lui offre son appareil. Cette recherche elle-même participerait d'une logique que la photographie n'a pas inventée, et qui la rattacherait donc à l'histoire générale du régime esthétique de l'art. Précisons maintenant, en revenant sur chacune des trois conditions qu'on vient d'énumérer, la façon dont Rancière pense les modalités de ce rattachement.

5.3.1. Les sujets anonymes de la photographie

Comme on vient de le voir, Rancière a, dès « L'inoubliable », cherché à inscrire la photographie (et le cinéma) dans un mouvement général de « promotion esthétique et scientifique des anonymes »⁴²², mouvement qui se serait amorcé bien avant la diffusion massive de l'image photographique, mais que celle-ci en serait venu à exemplifier de façon toute particulière. C'est ce que le philosophe, au fil de ses écrits sur la photographie, ne cessera de réaffirmer, comme dans ce passage d'un petit texte d'intervention de 1999, consacré à la question alors très débattue du « droit à l'image » :

Ce qui a fait la double fortune – politique et artistique – de la photographie en notre siècle, c'est qu'elle exemplifiait le lien privilégié que l'art « moderne » a noué avec l'image des anonymes – ces anonymes qui, au XIX^e siècle, s'approprièrent cette image qui avait toujours été réservée aux privilégiés, à ceux qui avaient un nom et faisaient l'histoire. L'objectif des grands reporters attestant les horreurs du siècle et l'objectif des Doisneau ou des Cartier-Bresson, surprenant les enfants de la rue ou les amoureux anonymes, étaient frères. Ils exprimaient ce temps où n'importe qui se révélait susceptible d'être sujet d'histoire et objet d'art⁴²³.

En évoquant ensemble les photographies d'actualité qui ont témoigné des « horreurs du siècle » et les œuvres de deux des représentants les plus emblématiques d'une certaine photographie « humaniste » française, Rancière indique clairement que ce qu'il appelle les « anonymes », ou

⁴²² *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 46.

⁴²³ « Un droit à l'image peut en chasser un autre », *Chronique des temps consensuels, op. cit.*, p. 100.

parfois les « sujets quelconques », ne renvoient à aucune figure nettement définie, et que leur représentation n'est pas non plus réservée à un genre photographique déterminé. Dans cette citation, comme souvent ailleurs, l'« anonyme » n'est défini que négativement : il désigne simplement tous ceux auxquels le régime représentatif déniait le droit à l'image, c'est-à-dire à la « grande image », celle que l'art du peintre ou du poète, conformément à la hiérarchie des genres et des sujets, devait réserver à la représentation des actions ou des individualités « supérieures ». Cette définition négative a toutefois le défaut de suggérer que les « anonymes » dont il est ici question seraient identifiables à une classe sociale déterminée, celle, par exemple, des roturiers, des pauvres ou encore des exclus. Or, rabattre ainsi, comme on le fait parfois, sur des catégories socio-économiques le concept *esthétique* de l'anonyme, ce serait manquer ce qui définit pour Rancière la rupture avec le régime représentatif. Aux yeux du philosophe, ce que la révolution esthétique révoque, c'est, comme on l'a vu plus haut, l'idée même d'un principe de liaison déterminant la dignité des genres artistiques en fonction de celle de leurs sujets, de sorte qu'*aucun* sujet, noble ou bas, n'a plus de titre particulier à entrer dans le champ de la représentation artistique. C'est ce sujet *sans titre* ou *sans-part*, précisément « quelconque », que désigne l'« anonyme », lequel peut dès lors en principe être incarné, comme le sujet de la politique démocratique, par *n'importe qui*. S'il arrive néanmoins à Rancière, comme dans le passage cité ci-haut, d'identifier l'« anonyme » aux figures populaires qui se mettent à peupler les images de la photographie au XX^e siècle, ce privilège n'est dû qu'à ceci que la représentation des « petites gens » emblématise mieux que celle des « grands hommes » l'*indifférence* de l'art esthétique à l'égard de la dignité de ses sujets.

Ce dont la photographie aurait hérité du régime esthétique, c'est donc d'abord de cette « assomption du quelconque »⁴²⁴, dont Rancière a constamment rappelé qu'elle avait été initiée par le roman du XIX^e siècle, selon les modalités que j'ai analysées plus haut, avant d'être portée, au siècle suivant, par les images photographiques et cinématographiques. Les formulations du philosophe laissent clairement entendre que, sur ce point comme sur d'autres, le rapport d'antériorité de la littérature à la photographie n'est pas que chronologique. Lorsqu'il affirme que la photographie et le cinéma viennent « après la littérature »⁴²⁵, c'est fondamentalement au sens où

⁴²⁴ *Le partage du sensible*, op. cit., p. 50.

⁴²⁵ Sur cette formule, voir la note 338 (*supra* p. 154).

celle-ci aurait, jusqu'à un certain point, rendu possible l'identification des sujets anonymes de la photographie comme sujets d'art. Autrement dit, si la photographie a pu faire art de l'enregistrement de figures anonymes, c'est qu'avant les images « humanistes » montrant les quidams des rues parisiennes et les scènes de la vie ordinaire, avant les images « documentaires » de métayers ou de migrants américains, il y a eu toute la grande galerie des personnages « quelconques » de la littérature « réaliste » du siècle précédent, dont les romans de Balzac, de Flaubert ou de Zola ont décrit, avec un sens certain du détail et de l'anecdote, l'univers social et la vie quotidienne.

Mais, peut-on se demander, le rapport d'antériorité de la littérature à la photographie est-il, sur ce point, aussi clair que le prétend Rancière ? Après tout, le lien de la photographie aux « anonymes » remonte aux premiers temps du médium, et pourrait donc sembler ne rien devoir aux évolutions qui ont affecté l'art d'écrire au fil du XIX^e siècle. Une photographie comme celle de Charles Nègre montrant trois enfants de profil en habits de travail sur un quai de Seine (*Les ramoneurs*, 1851), n'illustre-t-elle pas de façon éloquente que les photographes n'ont pas attendu Flaubert ou Zola pour découvrir la beauté propre aux anonymes ? Dans un livre remarquable, Jean-Christophe Bailly a d'ailleurs fait de cette image l'illustration d'une propension, qu'il estime inscrite dans la photographie elle-même, à opérer une « destitution de la grandeur et de la hiérarchie des genres »⁴²⁶ au profit d'une affirmation de l'égalité des sujets. À cela, Rancière pourrait sans doute répondre qu'il s'agit évidemment là d'un jugement rétrospectif, qui fait mine d'ignorer que la photographie, du temps où fut prise l'image de Charles Nègre, n'avait évidemment pas le statut d'un art et ne pouvait donc en aucun cas se faire l'agent d'une « destitution » de la hiérarchie des genres. La rupture avec le régime représentatif ne pouvait se produire qu'à l'intérieur des arts

⁴²⁶ BAILLY, Jean-Christophe, *L'instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008, p.75. Il faut indiquer que la photographie de Charles Nègre sert plus précisément à illustrer une remarque de H.W. Talbot qui, dans son *Pencil of Nature* (1844), notait que « l'instrument rapporte tout ce qu'il voit : sans doute décrirait-il avec la même impartialité un tuyau de cheminée ou un ramoneur que l'Appolon du Belvédère » (p. 74-75). Notons par ailleurs que, si le propos de Bailly relève d'une sorte d'ontologie de l'image photographique, qui cherche à rendre compte de ses ressources esthétiques autonomes, notamment à travers une investigation du rapport au temps qu'elle institue, il ne peut néanmoins s'empêcher d'emprunter souvent à la littérature les termes qui lui servent à qualifier le travail et les effets de la photographie. Il en est ainsi dans son commentaire de la photographie de Nègre, qui, selon lui, « illustre à bon droit le travail de *prose* de la photographie » (p. 76), dont il souligne immédiatement la proximité avec les poèmes en prose de Baudelaire. D'un point de vue ranciérien, on pourrait sans doute être tenté de soutenir que c'est aussi à travers ce genre de rapprochement (dont je ne juge pas ici de la pertinence) que s'indique l'ascendance généalogique de la littérature sur la photographie.

reconnus et bénéficiant d'une légitimité suffisamment bien établie pour que les transgressions vis-à-vis des normes et hiérarchies classiques n'entraînent pas une remise en cause de leur statut artistique. Si, selon Rancière, cette rupture s'est d'abord produite dans le champ de la littérature, c'est, comme on l'a vu plus haut, en raison du rôle paradigmatique qui lui était dévolu au sein du régime représentatif, et qui conférait à son évolution en direction de la logique esthétique une portée générale. C'est en ce sens que le philosophe peut affirmer qu'il a *d'abord* fallu que la littérature fasse de la représentation des anonymes non seulement un sujet d'art, mais la matière même d'une certaine « modernité artistique », pour que leur enregistrement puisse prétendre à l'art à son tour⁴²⁷.

Que la montée en visibilité des anonymes dans l'art du régime esthétique se soit d'abord amorcée en littérature implique que c'est aussi vers elle qu'il faut prioritairement se tourner pour comprendre le *sens* du phénomène. C'est la raison pour laquelle Rancière rappelle si fréquemment ses travaux sur la littérature, et notamment son analyse de *Madame Bovary*, lorsqu'il s'intéresse aux représentations photographiques ou cinématographiques de sujets « quelconques ». Dans bien des cas, ces digressions littéraires visent à éclairer la nature ou plutôt la signification de ce « lien privilégié » qui, depuis le XIX^e siècle, unirait l'art à la figure de l'anonyme sous toutes ses formes.

La question est en somme de savoir ce que cette figure a offert et continue éventuellement d'offrir, sur le plan esthétique, aux artistes qui s'en emparent. On connaît la réponse qu'apporte la doctrine moderniste à cette question : la prédilection des artistes modernes pour les individus quelconques, les objets prosaïques ou les scènes de la vie quotidienne tiendrait à ce que ceux-ci, du fait même de leur banalité, sont l'occasion pour le peintre, l'écrivain ou la photographe d'affirmer son indifférence à l'égard du sujet qu'il représente. Cette déclaration d'indifférence aurait été une façon de gager la valeur de l'œuvre d'art, non plus sur le contenu de la représentation produite, mais sur sa *forme*, celle-ci étant comprise comme l'expression de la confrontation créative de l'artiste avec les contraintes propres à son médium. C'est là la thèse qui me semble sous-tendre l'interprétation szarkowskienne de la photographie documentaire des années 1930, telle que je l'ai restituée dans le premier chapitre de cette thèse. On se souviendra que Szarkowski, à rebours des interprétations « sociales » du genre, présentait l'émergence de ce courant photographique comme le fruit d'une « évolution formelle », tendue, comme dans le cas exemplaire d'Evans, vers la

⁴²⁷ C'est le raisonnement qui sous-tend le propos de Rancière dans *Le partage du sensible*, op. cit., 48.

recherche d'un « style » fondé sur l'exploitation exclusive des propriétés « essentielles » de l'image photographique. Dans cette interprétation, le choix d'Evans de diriger son objectif sur quelques familles de métayers du sud, victimes anonymes parmi d'autres de la crise économique, pouvait apparaître comme une donnée quasiment contingente, en elle-même extérieure à la visée artistique du photographe. À cette interprétation formaliste du « style documentaire », certains n'ont pas manqué d'objecter qu'elle conduisait à dissocier arbitrairement l'intention esthétique des photographes de leur volonté de témoigner des conditions de vie des sujets photographiés. Frédéric Pouillaude, dont j'ai présenté la position plus haut, a ainsi fait valoir que, loin d'être indifférent, le choix de donner visibilité à des sujets et des mondes sociaux généralement exclus de l'espace de la représentation artistique, est en elle-même constitutive de l'art documentaire des photographes de la FSA.

Sans doute cette dernière position, dans son refus de disjoindre le travail de l'art des préoccupations sociales ou des parti pris politiques des artistes, rejoint-elle en bonne partie la critique ranciérienne de la doctrine moderniste. Il convient toutefois de souligner que Rancière a, pour sa part, toujours refusé d'attribuer à une œuvre d'art, photographique ou autre, la qualité de ses sujets⁴²⁸, une tentation à laquelle l'argument développé par Pouillaude peut sembler ouvrir la porte. Du point de vue de notre philosophe, la représentation des « anonymes », aussi marginalisés soient-ils, n'implique ni n'exclut par elle-même le caractère « social » ou « politique » de l'art qui la produit, sinon au sens où elle suppose l'égalité des sujets, par quoi se définit la politique propre à tout un régime général de l'art. Or, considérée à ce niveau, la politique du régime esthétique est, comme j'y ai insisté, indépendante des intentions, éventuellement « sociales » ou « politiques », des artistes. C'est pourquoi, dans une perspective ranciérienne, la question de savoir si le choix, par exemple chez un artiste comme Evans, de faire figurer dans une image tel sujet sans dignité artistique reconnue relève d'une position d'indifférence ou d'un parti pris « social » est en réalité secondaire, sinon mal posée. Face à ce type d'opposition, à travers laquelle se rejoue au fond la vieille querelle de l'art *pour l'art* et de l'art engagé, le geste caractéristique de Rancière consiste, comme je viens de le rappeler, à prendre un pas de recul en rappelant la façon dont se serait

⁴²⁸ Ce refus a été explicitement formulé dans un texte publié dans les *Cahiers du cinéma*, et dans lequel Rancière pointait la tendance problématique de certains critiques à apposer l'étiquette de « cinéma social » à tout film prenant pour sujet la « France d'en-bas ». Voir « Le bruit du peuple, l'image de l'art (À propos de *Rosetta* et de *L'humanité*) » [1999], dans *Théories du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 214.

originellement noué, dans le roman du XIX^e siècle, le lien de l'art du régime esthétique aux anonymes. Dans le cas des écrits sur la photographie, ce que cette remontée aux sources est généralement chargée d'établir est que, suivant la thèse déjà énoncée plus haut, l'image qui témoigne de la réalité sociale et celle qui s'affirme comme œuvre d'art autonome procèdent au fond d'une même « poétique », que la photographie aurait donc indirectement héritée du roman, et à la faveur de laquelle « l'anonyme » a pu être institué comme figure proprement *esthétique*, disponible à des appropriations artistiques variées, voire contradictoires.

5.3.2. La double poétique de l'image photographique

Dès « L'inoubliable », Rancière a avancé la thèse d'une continuité « poétique » entre une certaine littérature, qu'il qualifiait alors de « romantique », et la photographie⁴²⁹. Reprise depuis dans la plupart des écrits sur la photographie du philosophe, cette thèse a sans doute reçu sa formulation la plus claire dans l'essai « Le destin des images », publié en ouverture du recueil de textes éponyme (2003) et qui fut d'abord prononcé dans le cadre d'une conférence donnée au Jeu de paume en 2001. C'est dans ce texte que Rancière a pour la première fois développé sa critique de *La chambre claire*, à laquelle donneront suite les analyses consacrées au même *opus* dans *Le spectateur émancipé* et que j'ai présentées plus haut. Ce qui doit ici nous intéresser est que, dans « Le destin des images », la discussion critique de la théorie indicielle développée par Barthes était l'occasion pour Rancière d'indiquer ce que le passage à l'art de la photographie devrait à l'exploitation d'une « double poétique » d'origine littéraire.

La photographie n'est pas devenue un art parce qu'elle mettrait en œuvre un dispositif opposant l'empreinte des corps à leur copie. Elle l'est devenue en exploitant une double poétique de l'image, en faisant de ses images, simultanément ou séparément, deux choses : les témoignages lisibles d'une histoire écrite sur les visages et les objets et de purs blocs de visibilité, imperméables à toute narrativisation, à toute traversée du sens. Cette double poétique de l'image comme chiffre d'une histoire écrite en formes visibles et comme réalité obtuse, mise en travers du sens et de l'histoire, ce n'est pas le dispositif de la chambre obscure qui l'a inventée. Elle est née avant lui, lorsque

⁴²⁹ Après avoir convoqué l'exemple du traitement flaubertien de « l'insignifiant » dans *Madame Bovary*, Rancière affirmait plus précisément que le cinéma (mais la remarque vaut aussi bien pour la photographie) « applique spontanément le principe de cette double ressource qui leste tout signe de la splendeur de son insignifiance et de l'infinitude de ses implications » (« L'inoubliable », *Figures de l'histoire*, *op. cit.*, p. 25).

l'écriture romanesque a redistribué les rapports du visible et du dicible propres au régime représentatif des arts et exemplifiés par la parole dramatique⁴³⁰.

Comme on s'en sera aperçu, les deux modalités poétiques de l'image photographique ici énoncées font directement écho aux analyses que Rancière, dans ses travaux sur la littérature, a consacré à la « théorie romantique du symbole » et à ce qui serait sa mise en œuvre dans le roman français. J'ai rappelé plus haut le contenu de cette théorie et indiqué quelles en auraient été, selon l'auteur de *La parole muette*, les principales déclinaisons littéraires. Sans reprendre ici le détail de ces analyses, je rappelle que Rancière prétendait discerner l'effet du « tout parle » proclamé par Novalis dans la transformation des modes et des fonctions de la description romanesque au XIX^e siècle. Dans les « tableaux » du roman dit « réaliste », la description se serait ainsi affranchie de sa subordination à l'ordre narratif pour se mettre à assumer une fonction imageante nouvelle, qui ne se réduit plus, comme c'était le cas au sein du régime représentatif, à donner un équivalent sensible ou un supplément expressif aux pensées ou aux états d'âme des personnages conduisant l'action du récit. La fonction de la description, ou de l'« image », est désormais de déployer, dans les intervalles de la narration, un autre ordre de signification que celui construit par l'enchaînement des actions et des événements. Comme on l'a vu, cet autre ordre de signification, c'est celui que Rancière appelle la « parole muette des choses », par quoi il désigne la qualité de « symbole », muet ou bavard, dont sont investis, par le travail descriptif du romancier, les êtres et les objets qui composent l'univers matériel du récit. L'œuvre de Balzac et celle de Flaubert fournissent, comme cela est rappelé dans « Le destin des images », les deux grands modèles de cette poétique de la parole muette, qui peut se faire déchiffrement d'une signification inscrite sur la surface sensible des corps (modèle Balzac) ou, par un travail de soustraction du sens, saisie des choses comme « réalités obtuses », pures présences dont le mutisme peut renvoyer aussi bien à une sorte d'insignifiance radicale qu'à l'idée d'une « parole » scellée et à jamais informulable (modèle Flaubert).

Au-delà du domaine de la littérature où ils ont d'abord été mis en œuvre, ces deux modèles poétiques définiraient la polarité de l'image esthétique en général, et de l'image photographique en

⁴³⁰ « Le destin des images », *Le destin des images, op. cit.*, p. 19-20.

particulier⁴³¹. Plus loin dans son texte, Rancière évoque rapidement, sans plus de précision, les « ressources techniques propres »⁴³² à la photographie, qui lui auraient permis d'exploiter cette double poétique de l'image. On peut conjecturer que le philosophe pensait vraisemblablement ici au pouvoir d'attestation d'existence inhérent au dispositif d'enregistrement mécanique qu'est la photographie, ainsi qu'à sa capacité à produire des descriptions visuelles très réalistes, en même temps que très précises et riches en détails. Ces propriétés du médium photographique confèrent typiquement à ses images un effet de présence caractéristique en même temps qu'une grande lisibilité, par quoi elles se prêtent, sans doute mieux qu'aucune autre image, à réaliser les effets propres à l'une et l'autre des deux poétiques distinguées par Rancière.

À titre d'exemple, considérons une photographie tirée de la série de portraits réalisés par Paul Strand dans les années 1950 et qui ont pour sujets les habitants de South Uist dans les Hébrides⁴³³. Sur l'un de ces portraits (*Norman Douglas, South Uist, Hebrides*, 1954) figure un vieil homme, que le photographe a saisi en plan moyen dans une pose frontale. Dignement vêtu et arborant une barbe blanche, l'homme, le regard inexpressif sous sa large casquette, se tient devant un mur en pierre dont les stries et les fissures sont nettement visibles. Sur le visage ridé du vieillard, les marques du temps aussi sont visibles. Devant l'objectif de Strand, il semble posé comme le « témoin muet » de sa propre vie autant que du monde auquel il appartient, le regardeur de l'image étant tenté de voir les signes de cette appartenance non seulement dans son attirail, mais aussi dans sa physionomie ou même dans la calme fierté qui semble émaner de lui⁴³⁴. En même temps, l'image

⁴³¹ On l'aura compris, l'image est chez Rancière un concept transmédiat, qui s'applique non seulement aux productions des arts visuels, mais aussi aux images littéraires. Cette extension est revendiquée dans ces termes : « l'image n'est pas une exclusivité du visible. Il y a du visible qui ne fait pas image, il y a des images qui sont toutes en mots. [...] Le visible se laisse disposer en tropes significatifs, la parole déploie une visibilité qui peut être aveuglante » (*ibid.*, p. 15). Il évidemment tentant de considérer que Rancière abuse ici du sens métaphorique de la notion d'image pour poser une équivalence entre des systèmes de description du « visible » qui sont radicalement hétérogènes. Pour le dire trop simplement : si les mots peuvent évidemment renvoyer au monde de la perception, ils n'y renvoient assurément pas de la même façon, via les mêmes circuits sémiotiques, qu'une peinture figurative ou qu'une photographie, ces deux cas étant eux-mêmes très distincts. Signalons tout de même que, dans le détail de ses analyses, Rancière introduit souvent des distinctions relatives au fonctionnement spécifique des différents médiums, que son concept général d'image semblait devoir effacer. À titre d'exemple, voir *Les écarts du cinéma*, *op. cit.*, p. 17-18.

⁴³² « Le destin des images », *Le destin des images*, *op. cit.*, p. 23.

⁴³³ Ces photographies furent prises pendant le voyage de trois mois que fit Strand dans les Hébrides en 1954, voyage dont il a tiré un superbe album, dans lequel alternent portraits et paysages. Voir *Tir a'Mhurain: The Outer Hebrides of Scotland* [1962], New York, Aperture, 2005.

⁴³⁴ L'impression que je cherche ici maladroitement à nommer est du même ordre que celle que Strand lui-même attribuait aux portraits réalisés par David Octavius Hill (et Robert Adamson), dont le photographe américain revendiquait l'influence décisive sur son propre travail. En 1931, dans le compte rendu d'un livre consacré à Hill,

produit un effet de présence brute, évidemment accentué par la frontalité de la pose et par l'inexpressivité du visage, immobile et muet comme le mur en pierre derrière lui. Sans doute Strand, en prenant cette photo, entendait-il faire œuvre d'artiste autant que témoigner de l'existence et de la réalité d'une communauté insulaire méconnue, celle de South Uist, à l'époque encore laissée en marge de la modernité occidentale. Suivant la thèse de Rancière, il faudrait admettre que, si dans l'image de ce vieil homme, comme dans tant d'autres photographies, l'art et le témoignage peuvent ainsi coexister et même se confondre, c'est que l'un et l'autre puisent au fond à une même (double) poétique, laquelle, comme on vient de le voir, permet à l'image photographique de faire « parler deux fois le visage des anonymes »⁴³⁵, c'est-à-dire d'en faire à la fois les témoins d'une histoire ou d'une condition sociale et les sujets d'un art qui joue de la polarité poétique propre à l'image du régime esthétique.

Comme on l'aura remarqué, la description que j'ai proposée de la photographie de Strand, dans les termes de la double poétique du symbole identifiée par Rancière, recoupe de très près la lecture qu'il aurait été possible d'en faire au fil de la distinction barthésienne du *studium* et du *punctum*. Dans « Le destin des images », cette proximité est clairement assumée, une partie du propos de Rancière consistant précisément à établir le lien généalogique qui relie le *distinguo* forgé par Barthes aux modes de lecture de l'image instaurés par la révolution esthétique. Ce qui est reproché à l'auteur de *La chambre claire*, c'est, comme j'y ai insisté plus haut, d'avoir voulu dissocier arbitrairement du *studium* l'expérience du *punctum*, pour mieux conserver à celle-ci la pureté d'un affect sans médiation, née directement de la rencontre quasi charnelle avec le réel photographique. Ce faisant, Barthes mettait la double poétique de l'image esthétique au service d'une approche ontologique de la photographie qui s'inscrit dans la logique du régime éthique. En croisant ainsi les propriétés de deux régimes de pensée des images qui s'excluent, Barthes aurait brouillé la généalogie du couple *studium/punctum* et du même coup « fait disparaître toutes les

Strand décrivait ainsi, dans des termes qu'on pourrait facilement appliquer à son portrait de Norman Douglas, l'impression produite par les sujets du photographe écossais : « *Hill gives the eye at once an impression of simple grandeur and of true human nobility. [...] Possibly these men and women were not torn by inner conflict as most of us are today. For they appear sure of their direction in life to this extent – that they seem to have known what life meant to them and what was truly of value to them in it* » (cité dans BARBERIE, Peter, « Paul Strand's Modernity », dans *Paul Strand. Master of Modern photography*, New York, Aperture, 2014, p. 13).

⁴³⁵ « Le destin des images », dans *Le destin des images*, op. cit., p. 23.

médiations entre le réel de l'impression machinique et le réel de l'affect qui rendent cet affect éprouvable, nommable, phrasable »⁴³⁶.

C'est par un même rappel de l'importance des médiations que Rancière aurait sans doute pu marquer la différence qui sépare son approche de la photographie de celle de Szarkowski qui, comme on se le rappellera, souligne lui aussi, dans des termes remarquablement proches de ceux du philosophe, le caractère de « symbole » que l'image photographique confère, dans certaines circonstances, aux objets qu'elle représente. Dans un passage de *The Photographer's Eye* cité dans le premier chapitre de cette thèse, Szarkowski notait plus précisément la façon dont l'enregistrement photographique d'un objet banal tend à relever celui-ci de son insignifiance et à en faire le dépositaire d'une « signification demeurée cachée ». Si Rancière pourrait assurément reprendre à son compte cette formulation, il contesterait toutefois que cet effet de symbole de la photographie identifié par Szarkowski soit pensable comme effet d'*art* simplement au titre qu'il exprime certaines propriétés du médium. Dans une perspective ranciérienne, il faudrait plutôt dire que l'exploitation de la puissance symbolique de l'image photographique ne définit une opération d'art que depuis que le régime esthétique a redéfini l'image d'art elle-même comme « manière dont les choses parlent et se taisent »⁴³⁷.

5.3.3. L'identité de l'intentionnel et de l'inintentionnel

J'ai déjà relevé plus haut, en présentant certaines des analyses contenues dans « L'inoubliable », l'importance qu'accorde Rancière à la part (quasi) inévitable d'involontaire qui entre dans le processus photographique. Dans la plupart des commentaires qu'il a consacrés à des photographies spécifiques, le philosophe insiste sur les aspects de l'image dont le caractère intentionnel est incertain, cherchant toujours à montrer que l'effet esthétique produit sur le spectateur dépend en partie de cette incertitude⁴³⁸. Ainsi, lorsqu'il analyse, dans un passage de *Le*

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴³⁸ Il faut signaler qu'il est aussi arrivé, quoique très rarement, à Rancière de commenter des œuvres dans lesquelles la part dévolue à l'involontaire est au contraire réduite à presque rien. Je pense ici au texte qu'il a consacré au travail de Thomas Demand, célèbre comme on sait pour ses photographies de maquettes en carton qui reproduisent très méticuleusement des décors historiques ou intimes à échelle réelle. Ces photographies, qui se présentent donc comme la réalisation extrêmement maîtrisée d'une conception de l'artiste, Rancière les a décrites comme des « images mentales » et leur a rendu un hommage ambigu. Il me semble que le scepticisme de Rancière à l'égard de l'art de

spectateur émancipé dont il a déjà été question plus haut, le portrait du condamné à mort Lewis Payne par Alexander Gardner (*Portrait of Lewis Payne*, 1865), Rancière insiste d'abord, mais pas exclusivement, sur ce que l'effet produit par cette image doit à la mise en tension « de l'intentionnel et de l'inintentionnel, du su et du non su »⁴³⁹, qui résulte de ce que nous ignorons si tel aspect de l'image qui retient notre attention (par exemple « le piquetage et les traces qui se dessinent sur les murs ») y a été consciemment disposé et mis en valeur par le photographe, ou si sa présence est simplement due à ce qu'il se trouvait là, devant l'objectif au moment de la prise. Dans la suite du texte, la même indétermination sera relevée dans une photographie de Rineke Dijkstra, puis dans une autre de Walker Evans, sur lesquelles je reviendrai plus loin. Cette récurrence n'a évidemment rien d'étonnant si on se rappelle que, pour Rancière, ce qui singularise l'œuvre d'art au sein du régime esthétique est précisément l'identité du volontaire et de l'involontaire qu'elle réalise. Alors que, du point de vue de la logique représentative, telle que les thèses de Roger Scruton présentées plus haut peuvent servir à l'exemplifier, la « pauvreté intentionnelle » de la photographie tend à la disqualifier comme médium artistique de plein statut, la même propriété, cette fois considérée dans la perspective du régime esthétique, apparaît au contraire comme ce qui semble devoir conférer à la photographie une sorte de privilège sur les autres arts. Cette adéquation immédiate entre l'appareil photographique et le principe d'identification de l'art propre au régime esthétique, Rancière, dans « L'inoubliable », la relevait déjà dans ces termes :

Le cinéma [la photographie], avec son œil sans conscience, a l'instrument qui effectue exactement le concept romantique de l'œuvre comme égalité d'un processus conscient et d'un processus inconscient. Aussi, le cinéma [la photographie] est-il l'art « immédiatement » romantique [esthétique]⁴⁴⁰.

Un art « immédiatement » esthétique, cela veut dire un art qui réalise automatiquement, en vertu des déterminations passives de son appareil, ce à quoi les autres arts ne peuvent atteindre que par

Demand est palpable dans les remarques conclusives de son texte où, évoquant une photographie représentant la reproduction d'un orgue construit en Allemagne pour commémorer les victimes de la guerre (*Heldenorgel*, 2009), le philosophe souligne l'impuissance de cette image à produire par elle-même le sentiment de l'histoire que le photographe voulait transmettre. Voir « Seeing, Showing, Demonstrating », dans DEMAND, Thomas, *The Complete Papers*, *op. cit.*, p. 292-296.

⁴³⁹ « L'image pensive », *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁴⁰ « L'inoubliable », *op. cit.*, p. 24-25.

la médiation d'un travail de composition ou par le recours à des artifices de quelque sorte. Ainsi, dans « Ce que "médium" peut vouloir dire », Rancière notait que le dispositif photographique tend à conférer par lui-même à ses images une « puissance de l'involontaire »⁴⁴¹ que la littérature ou la peinture devaient pour leur part chercher à recréer laborieusement, tel Flaubert déployant un travail stylistique acharné pour débarrasser sa prose de toute trace d'intentionnalité, de façon à donner au mouvement même de ses phrases un peu de la passivité des choses qu'elles décrivent. L'image photographique typique, elle, se donne d'emblée comme l'expression passive des propriétés réelles de son objet, autant, et souvent plus, que comme la manifestation d'une visée intentionnelle, de sorte qu'elle semble à la limite pouvoir réaliser sans art l'appropriation esthétique du non-art à laquelle aspirait à sa façon l'auteur de *Madame Bovary*. C'est ce qu'affirmait Rancière dans la suite du passage qu'on vient d'évoquer, écrivant que « la "pauvreté" de la photographie lui permet en bref de réaliser cette inclusion du non-art que la littérature ou la peinture devaient mimer par les moyens de l'art »⁴⁴².

Il est dès lors tentant de considérer que la photographie est tout simplement l'art par excellence du régime esthétique, comme le suggèrent effectivement maints passages des textes de Rancière. Mais avant de tirer cette conclusion, il faut s'aviser du paradoxe que les analyses qu'on vient de restituer semblent introduire dans la pensée du philosophe. Soutenir que la photographie réalise, *en vertu des propriétés de son appareil*, l'idée de l'art portée par le régime esthétique, c'est évidemment rejoindre la thèse moderniste selon laquelle les ressources esthétiques d'un art sont l'expression des déterminations techniques propres à son médium. Or, rappelons-le encore une fois ici, cette thèse, et le récit de l'histoire de l'art moderne qui s'appuie sur elle, est précisément ce que l'élaboration du concept de régime esthétique devait permettre de réfuter.

Dans les écrits sur la photographie de Rancière que j'ai convoqués jusqu'ici, ce paradoxe n'est évoqué que de manière très allusive. On le trouve cependant clairement formulé dans le prologue de *La fable cinématographique*, dont une partie des analyses me semblent clairement pouvoir être transposée au cas de la photographie. Considérons donc que c'est d'elle aussi bien que du cinéma qu'il est question dans le passage suivant :

⁴⁴¹ « Ce que "médium" peut vouloir dire : le cas de la photographie », art. cit., p. 8.

⁴⁴² *Ibid.*

L'identité du conscient et de l'inconscient dont Schelling et Hegel avaient fait le principe même de l'art trouve son incarnation exemplaire dans le double pouvoir de l'œil conscient du cinéaste et de l'œil inconscient de la caméra. Il est tentant d'en conclure [...] qu'il est le rêve réalisé de ce régime. [...] La conclusion pourtant est fautive pour une simple raison : en étant par nature ce que les arts de l'âge esthétique s'efforçaient d'être, le cinéma inverse leur mouvement. Les cadrages flaubertiens, c'était le travail de l'écriture qui contredisait par la fixité rêveuse du tableau les attentes et les vraisemblances narratives. Le peintre ou le romancier se faisaient les instruments de leur devenir-passif. Le dispositif machinique, lui, supprime le travail actif de ce devenir-passif. La caméra ne peut pas se faire passive. Elle l'est de toute façon⁴⁴³.

On voit ici se renverser le privilège que Rancière pouvait sembler accorder ailleurs à la photographie sur les arts traditionnels. La « puissance de l'involontaire » dont dispose « naturellement » la photographie, et qui paraissait devoir en faire le médium le mieux outillé pour réaliser les principes du régime esthétique, précisément parce qu'elle est une puissance inhérente à son dispositif, non seulement ne peut pas suffire à l'établir comme art au sein de ce régime, mais semble même y faire obstacle. Le problème peut être reformulé ainsi : parce que l'appareil photographique peut passivement, c'est-à-dire machinalement, constituer n'importe quel objet du monde en figure esthétique, il offre cette puissance à la *maîtrise* de son opérateur, qui peut la mettre au service des entreprises les plus diverses. Autrement dit, un dispositif qui permet de réaliser *à volonté* l'identité du volontaire et de l'involontaire, qui peut plus ou moins sur commande conférer à ses images un double effet de sens et de présence, est un dispositif qui permet l'appropriation des ressources du régime esthétique par des démarches relevant de la logique représentative. Ainsi, écrit Rancière, « la "passivité" de la machine, censée accomplir le programme du régime esthétique de l'art, se prête aussi bien à restaurer la vieille puissance représentative de la forme active commandant à la matière passive qu'un siècle de peinture et de littérature s'était employé à subvertir »⁴⁴⁴.

La photographie, comme le cinéma, est ainsi dans un rapport compliqué, sinon paradoxal, au régime esthétique. Pour penser la situation singulière des arts mécaniques de l'image au sein de ce régime, Rancière a proposé le concept d'« art contrarié », par quoi il désigne un art qui ne peut être fidèle à la logique esthétique qu'en travaillant activement à introduire de l'écart dans

⁴⁴³ *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, p. 22-23.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 23.

l'adéquation trop immédiate de son médium à celle-ci. Cette contrainte impose plus précisément à la photographie, non pas de nier ses propriétés techniques ou de chercher à les sublimer à la façon des pictorialistes, mais plutôt d'en faire un usage qu'on serait tenté de dire « dialectique » : la photographie, tout en tirant ressources des pouvoirs esthétiques qui lui sont inhérents, doit faire passer dans les formes de son art la différence qui sépare les effets de ses images de ceux que produit mécaniquement son appareil.

C'est évidemment là une exigence qui pèse d'un poids particulier sur la photographie de « forme » documentaire, vouée plus qu'aucune autre à exploiter les puissances « passives » de l'appareil. Sans doute, l'image documentaire tire-t-elle de sa fidélité à la « pauvreté » de son médium une capacité singulière à réaliser l'inclusion du non-art dans l'art selon les modalités du régime esthétique, mais elle ne peut en même temps réussir cette inclusion, qui suppose évidemment maintenue la différence de l'art au non-art, sans marquer sa différence au simple document avec lequel elle tend pourtant à s'identifier. Cette nécessaire différence est ce qui interdit, pour Rancière, de penser les images des arts mécaniques en général, et celles de l'art documentaire en particulier, comme la simple manifestation des propriétés de leur médium. Ce que le philosophe disait à cet égard du cinéma vaut encore une fois pour la photographie : « de sa nature technique à sa vocation artistique, la ligne n'est pas droite »⁴⁴⁵.

Pour rendre compte de la façon dont la photographie a pu s'établir et fonctionner comme art au sein du régime esthétique, on ne peut donc se contenter de relever, comme on l'a fait jusqu'ici, les aspects de son dispositif qui paraissent la destiner tout spécialement à accomplir l'idée de l'art propre à ce régime. Cette analyse doit être complétée par un examen des opérations artistiques mises en œuvre par les photographes pour contrarier les pouvoirs de leur médium. Le terme d'« opération » que j'emploie ici est celui par lequel Rancière, dans « Le destin des images », a proposé de redéfinir à la fois ce que sont et ce que font les images de l'art. Il s'agissait plus précisément dans ce texte de proposer un concept transmédial de l'image, qui permette de penser celle-ci comme réalité hétérogène, mise en œuvre de différentes fonctions « dont l'ajustement problématique constitue justement le travail de l'art »⁴⁴⁶. À l'exemple des premiers plans d'*Au*

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁴⁶ « Le destin des images », *op. cit.*, p. 9. Indiquons qu'en proposant de décrire le jeu de ces différentes fonctions dans les termes d'une sorte de pragmatique des images, Rancière s'opposait à un certain nombre de théories essentialistes qui, au mépris des médiations, prétendaient déduire les propriétés esthétiques des images des caractéristiques

hazard Baltazar, le film de Robert Bresson qu'analysait Rancière en ouverture de son texte, toute image ou série d'images, en tant qu'elles sont le produit d'un art, gagneraient ainsi à être pensées comme le déploiement d'un « régime de relations entre des éléments et des fonctions »⁴⁴⁷ par lesquelles s'institue un rapport chaque fois singulier, non seulement entre les figures ou les formes qui composent l'image, mais aussi entre ce que celle-ci montre et ce qu'elle ne montre pas, entre le sens qu'elle produit et celui qu'elle retient, comme entre ce qu'elle donne à percevoir et ce qu'elle offre à éprouver au spectateur, etc. Comme Rancière prétendait le démontrer au sujet du film de Bresson, c'est dans la production créative de ces rapports que l'art se sépare du médium technique qu'il emploie.

Analyser dans ces termes les opérations de l'art photographique, comme Rancière l'a fait dans les quelques textes auxquels est consacrée la prochaine partie du chapitre, ne se réduit pas à relever les traits purement formels qui distinguent, par exemple, la photographie de « style documentaire » du simple document. On touche ici à ce qui sépare fondamentalement l'approche ranciérienne de la photographie de celle d'un historien comme Olivier Lugon qui, comme on l'a vu au premier chapitre, refuse lui aussi de réduire l'art de la photographie documentaire au simple respect des limites du médium. L'analyse proposée par Lugon conduisait toutefois à identifier le travail de l'art à une série de choix formels, répondant au seul souci d'inscrire dans l'image photographique les traits reconnaissables d'un « style » cohérent. Les opérations de l'art se réduiraient en somme à manifester, serait-ce par la voie paradoxale d'une exhibition des signes du non-art, l'artificialité de l'œuvre qu'elles produisent. Dans une perspective ranciérienne, c'est évidemment là négliger que les choix « formels » d'un artiste, photographe ou autre, sont toujours aussi des opérateurs de reconfiguration du sensible, des façons d'altérer les cadres consensuels de la représentation du monde commun. Dans les œuvres des photographes qu'il a commentées, Rancière s'est ainsi toujours employé à montrer comment le travail de l'art engage non seulement le rapport de l'artiste à son médium, mais aussi une certaine idée de ce qu'il y a à voir dans une situation donnée, de ce que les traits d'un visage ou la posture d'un corps peuvent dire ou montrer

techniques de leurs médiums, souvent pour mieux affirmer la différence ontologique séparant les images d'hier (celles du cinéma, de la photographie argentique, de la peinture, voire du culte religieux des icônes) de celles diffusées en masse par les nouveaux médias (exemplairement la télévision). Le livre, cité par Rancière, qui exemplifie peut-être le mieux cette tendance est celui de Régis Debray : *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

d'un être au-delà de ses propriétés d'identification sociale, ou encore de ce que le décor de vie le plus humble peut receler de richesses sensibles insoupçonnées. C'est évidemment par-là que les opérations du photographe en viennent à effectuer une certaine politique de l'art, que les analyses proposées dans la prochaine partie du chapitre permettront d'exemplifier plus précisément.

5.4. Les opérations de l'art

Les textes dont il sera question dans ce qui suit ont été publiés entre 2000 et 2011, période pendant laquelle se sont mises à proliférer, dans les écrits de Rancière, les références non seulement à la photographie en général, mais aussi au travail de photographes particuliers. J'ai retenu ici, parmi les textes de cette séquence, ceux qu'on peut considérer comme les plus importants selon deux critères différents. S'est d'abord imposé un texte sur Raymond Depardon, le premier qu'ait consacré Rancière à l'œuvre d'un photographe, et qui constitue en même temps l'analyse la plus longue et la plus dense que le philosophe n'ait jamais dédié à une œuvre photographique singulière, si l'on excepte le chapitre d'*Aisthesis* sur Stieglitz commenté plus haut. Mais il m'est apparu également incontournable de m'arrêter à certains textes qui sont, à l'inverse, très brefs. On s'étonnera ainsi peut-être que je consacre plusieurs pages à deux courts extraits de l'essai intitulé « L'image pensive », chacun consistant en un commentaire, qui tient en quelques lignes, d'une unique photographie, l'une de Rineke Dijkstra et l'autre de Walker Evans. L'importance que j'accorde à ces passages tient d'abord à ce qu'ils me semblent exemplifier, mieux que les textes plus longs que je viens d'évoquer, la façon dont Rancière pense le nouage du politique et de l'esthétique dans l'art photographique. Mais l'intérêt de ces textes tient aussi à la réaction critique qu'ils ont suscitée, et à laquelle je m'arrêterai plus loin, tirant prétexte de cette critique pour confronter la pensée de Rancière à celle d'autres théoriciens contemporains de la photographie.

Comme on l'aura compris, le parcours textuel que je propose ici traverse des œuvres très hétérogènes et nous éloignera par moment de la référence à la photographie américaine du XX^e siècle, qui dominait jusqu'ici dans cette thèse. Mais, dans la mesure où ce qu'il s'agit pour moi de ressaisir est l'unité d'une pensée plutôt que celle d'un corpus photographique, il faut considérer

ces écarts comme une occasion d'observer la récurrence, dans des contextes variés, des motifs et schémas d'interprétation caractéristiques de l'approche ranciérienne de la photographie.

5.4.1. L'art de la distance de Raymond Depardon

Le tout premier texte de Rancière exclusivement consacré à l'œuvre d'un photographe est paru en 2000, sous le titre « L'art de la distance », dans le livre de l'exposition *Détours* de Raymond Depardon, organisée par la Maison européenne de la photographie⁴⁴⁸. Il ne s'agissait pas exactement d'une rétrospective, l'exposition étant surtout concentrée sur les deux dernières décennies de la carrière, toujours en cours, de Depardon. Cette période était présentée comme celle où s'est opérée la mue du reporter en auteur, la publication de *Notes* (1979) étant généralement considérée comme le point tournant de cette évolution. Dans ce petit livre, publié chez un éditeur de poésie (*Arfuyen*), Depardon avait osé mettre en regard de photographies prises au Liban et en Afghanistan, deux pays en guerre à l'époque, des notations sur ses états d'âme, dans lesquelles s'exprimaient sa déprime, son désir d'être ailleurs, de retrouver, à Paris, une femme qu'il avait dû quitter. Le texte, intime, qui accompagnait les images, en donnant ainsi voix à la subjectivité du photographe, transformait le reportage en une sorte d'expérience existentielle, vécue sur le mode de la dérive psychique, et instaurait du même coup une distance nouvelle vis-à-vis des événements photographiés⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ « L'art de la distance », dans DEPARDON, Raymond, *Détours*, *op. cit.*, n.p. Indiquons tout de suite qu'il ne s'agit pas là de l'unique commentaire qu'ait consacré Rancière au travail de Depardon. En 2020, le philosophe a signé le texte d'accompagnement de l'album *La chambre*, recueil de photographies en couleur qui ont pour objet commun la ferme du Garet, sur laquelle a grandi Depardon. Le très beau texte de Rancière, qui prend la forme d'une méditation sur le rapport du photographe au temps et à la mémoire, ne contient toutefois aucune proposition nouvelle sur les enjeux qui nous occupent dans cette thèse, raison pour laquelle je ne m'y référerai pas dans la suite de cette section. Voir DEPARDON, Raymond, *La chambre*, *op. cit.*

⁴⁴⁹ Dans l'entretien qu'il a réalisé avec Depardon pour la réédition de *Notes*, Jean-François Chevrier a rappelé que la parution de ce livre s'inscrivait dans le contexte d'une « crise du reportage », à laquelle il pouvait sembler apporter une réponse originale. Selon Chevrier, la crise était en fait double : « D'une part, elle était économique : le photo-journalisme subissait la concurrence de la télévision. D'autre part, elle était culturelle et elle prenait un aspect particulier en France : c'était une crise du reportage d'auteur tel qu'il s'était développé depuis l'après-guerre, depuis la création de Magnum sous l'initiative de grands reporters dotés d'une forte personnalité et qui avaient utilisé le reportage pour s'affirmer : Cartier-Bresson, Capa, Seymour, etc. » (« Image, voyage, vingt ans après », dans DEPARDON, Raymond, *La solitude heureuse du voyageur* (précédé de *Notes*), Paris, Seuil, 2006, p. 79-80). Pour une présentation plus étoffée de cette double crise et une interprétation éclairante de la signification du travail de Depardon dans ce contexte, voir POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, *op. cit.*, p. 79-93.

Je rappelle le dispositif de ce livre pour indiquer l'importance, dans l'œuvre de l'auteur Depardon, du rapport texte-image (ou parole-image dans le cas des films documentaires), que l'exposition *Détours* mettait à l'avant-plan, et sur lequel insiste aussi Rancière dès l'ouverture de son essai. Chez Depardon, écrit-il, « la liberté du photographe ne prend pas la forme d'une autosuffisance de l'image. C'est en mettant d'autres mots sous les photos du reporter qu'il l'a d'abord conquise. [...] C'est la liberté même de la photographie qui appelle, pour s'accomplir, le supplément de la parole et la forme du livre »⁴⁵⁰.

Ce que Rancière appelle ici la « liberté du photographe », c'est d'abord, pour lui, l'exercice d'une pratique de la photographie qui se soustrait à l'opposition conventionnelle entre information et art, en vertu de laquelle certaines images seraient vouées à témoigner de la réalité du monde tandis que d'autres s'offriraient à une appréciation esthétique. Depardon est évidemment loin d'être le premier à avoir remis en cause ce partage, que s'étaient déjà employés à brouiller les grands représentants du photoreportage d'auteur de l'après-guerre, à commencer par Cartier-Bresson. C'est à celui-ci que semble renvoyer Rancière, lorsqu'il décrit le mode dominant sur lequel s'est effectué, avant Depardon, la transgression de la frontière séparant le travail de l'art de celui du reportage ou du documentaire : le photographe, note le philosophe, a d'abord pu gagner sa liberté à l'égard de ce partage en misant sur sa capacité « à saisir l'instant privilégié où une figure quelconque vaut à la fois comme petit haïku, ou comme poème en prose, roulé en boule sur lui-même, et comme microcosme exprimant un monde »⁴⁵¹. C'est en mettant ainsi leur adresse au service de la double poétique de l'image photographique, que les grands reporters d'hier ont pu réaliser le « mariage de l'information exacte et du libre surgissement de l'art »⁴⁵². Une lecture attentive du paragraphe dont sont tirées ces citations, permet toutefois de comprendre que ce moment particulier de l'histoire de la photographie est, pour Rancière, marqué d'une certaine ambiguïté. Cet art cartier-bressonnien qui identifie de si près ses pouvoirs à ceux de l'instantanéité photographique, et qui semble pour cette raison s'inscrire si clairement dans la logique du régime esthétique, est en même temps celui par lequel s'est perpétué « le vieux privilège aristotélicien de l'action et de son moment décisif »⁴⁵³, héritage du classicisme représentatif.

⁴⁵⁰ « L'art de la distance », dans *Détours*, *op. cit.*, n.p.

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

Le « mérite » de Depardon, ou du moins ce qui fait l'originalité de sa démarche, est précisément, estime Rancière, d'avoir renoncé à la recherche virtuose de l'instant décisif au profit d'une approche qui ne cesse de contrarier les pouvoirs expressifs de l'image photographique. Soit la célèbre image du phalangiste libanais sur laquelle s'ouvre *Notes* : le photographe a capté au plus près le mouvement tendu de ce corps guerrier qui, le fusil à la main, semble se lancer à l'assaut de quelque ennemi caché au fond de l'image. Si la photographie est assurément spectaculaire et témoigne d'un moment d'une extrême intensité, elle ne nous livre pas pour autant un sens plein, ne serait-ce que du fait que le milicien, comme le note Rancière, est sans visage. Cette donnée s'explique sans doute en bonne partie par les circonstances, qu'on devine compliquées, de la prise de vue. Mais elle traduirait aussi plus profondément un refus de principe, caractéristique de la photographie de Depardon : « l'image ne s'attribue pas le pouvoir de révéler le secret d'un geste, de déchiffrer la pensée qui met le combattant en ce lieu »⁴⁵⁴. À l'image qui retient son sens en nous cachant l'expression d'un visage, Rancière oppose le cas inverse : celui de l'image dont la puissance expressive autonome est contrariée par l'ajout d'une information prosaïque qui vient fixer le sens un peu flottant de la scène photographiée, et lui retire du même coup un peu du charme de l'instant décisif. L'exemple est ici celui de la photographie de *Correspondance new-yorkaise* nous montrant des fillettes d'Harlem sautant à la corde, et à côté de laquelle Depardon indique un peu sèchement que cette scène de joyeuse insouciance a été captée lors d'un événement organisé par la police locale (« *La police organise dans la rue, des jeux pour les enfants* »⁴⁵⁵). Ce dernier exemple illustre peut-être mieux encore que celui du combattant libanais sans visage ce que Rancière appelle la « stratégie déceptive » de Depardon.

Ainsi l'image qui semblait le mieux « parler par elle-même » est-elle soumise à une stratégie déceptive. Une parole vient s'ajouter à l'image parlante, la compléter, si l'on veut. Mais ce complément n'est justement pas le bon, pas celui qui suturerait le sens de l'image ou lui rendrait à l'inverse sa splendeur muette. La parole en dit trop ou trop peu. Et cette parole en défaut ou en excès nous force à voir que l'image elle-même en dit toujours trop ou trop peu – trop pour notre passion à la pure immanence du visible, trop peu pour notre appétit à déchiffrer les signes sur les corps.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ DEPARDON, Raymond, *Correspondance new-yorkaise*, accompagné de l'essai d'Alain BERGALA, *Les absences du photographe*, Paris, Libération/Éditions de l'Étoile, 1981, p. 31.

L'image ne saisit jamais l'instant miraculeux où l'éclat du sens se donnerait dans la séduction de la pure présence⁴⁵⁶.

Chez Depardon, le complément textuel aurait donc pour fonction, ou du moins pour effet, de retirer à la photographie son caractère d'épiphanie. Ainsi, les notations en première personne de Depardon sont, aux yeux de Rancière, une façon pour le photographe de mettre son « je » et sa dérélition en travers de l'expérience autonome de l'image. Mais on peut aussi bien inverser le sens de l'analyse et considérer que c'est l'image elle-même qui est le mauvais complément aux préoccupations du photographe que le texte cherche à restituer. Dans *Notes* ou dans *Correspondance new-yorkaise*, le rapport désaccordé du contenu de telle photographie aux mots qui en révèlent l'envers subjectif marque en somme l'insuffisance de chacun (mots et image) à l'égard de ce que dit ou montre l'autre, de sorte que « l'incomplétude de la parole double celle de l'image »⁴⁵⁷.

Contrarier la trop belle adéquation du sens et de la présence que tend à produire la photographie, cela passe aussi chez Depardon par la disproportion du cadre de l'image avec ce qu'elle montre. Rancière relève ainsi que, bien souvent, le cadre paraît « trop large pour les corps qu'il contient », comme dans cette photographie prise devant un immeuble de la MGM où un vaste espace vide sépare deux figures anonymes sur les bords opposés de l'image (« *J'erre dans les rues. Plus seul que jamais. Je suis comme un touriste* », note Depardon sous la photographie)⁴⁵⁸. Il y a dans le rectangle de cette photographie, comme dans bien d'autres que mentionne Rancière, « trop peu de choses pour que sens et présence y coïncident »⁴⁵⁹. « Trop peu », c'est-à-dire juste assez pour que le vide central qui renvoie les figures humaines aux marges de l'image ne devienne pas lui-même l'objet d'un regard fasciné. Les cadres trop larges de Depardon, écrit le philosophe à

⁴⁵⁶ « L'art de la distance », *op. cit.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ DEPARDON, R., *Correspondance new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁵⁹ « L'art de la distance », *op. cit.* On est tenté d'ajouter que, dans une photographie comme celle de la MGM, l'effet déceptif dont Rancière cherche à identifier les ressorts, tient aussi au choix du moment : ce n'est pas seulement qu'il y a « trop peu de choses » dans le cadre de l'image, mais aussi qu'il s'y *pas*se trop peu de choses. On peut de ce point de vue la tenir pour représentative de ce que Depardon lui-même a appelé une photographie du « temps faible » : « Dans une photographie du temps faible, rien ne se passerait. Il n'y aurait aucun intérêt, pas de moment décisif, pas de couleur ni de lumière magnifique, pas de petit rayon de soleil, pas de chimie bricolée – sauf pour obtenir une extrême douceur » (DEPARDON, Raymond, « Pour une photographie des temps faibles », *La recherche photographique*, n° 15, automne 1993, cité dans POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, *op. cit.*, p. 93).

propos d'une autre photographie, cherchent la « bonne distance qui écarte en même temps la fascination des individus et celle du vide »⁴⁶⁰.

Lorsqu'il ne s'agit plus de photographier les rues de Manhattan, mais de témoigner de la réalité de pays du tiers-monde, la recherche de la « bonne distance » devient aussi une question d'éthique. Commentant certaines photographies réalisées en Afrique, Rancière note la façon dont Depardon parvient à éviter de verser dans une représentation misérabiliste et compatissante de ses sujets. Le travail du cadrage est là aussi déterminant, mais l'est peut-être tout autant le choix de représenter la douleur et l'injustice ordinaires plutôt que les grandes souffrances qui font les actualités. La différence n'est pas que d'intensité. Comme l'explique Rancière, le choix de montrer la douleur de l'autre plutôt que sa souffrance, implique une certaine idée de ce qui fait la justesse et la justice d'une image.

La douleur n'est pas la souffrance qui s'exhibe. [...] La douleur est, comme l'injustice, quelque chose qui se dérobe à l'exhibition, qui marque et impose la distance, c'est-à-dire un point de vue à la fois ajusté et désajusté. [...] À la différence de ceux qui, pour dénoncer la misère, manifestent en gros plan les marques évidentes de la violence sur les corps, il faut respecter la douleur, respecter sa distance avec l'impudeur des exhibitions et même des dénonciations. Cela veut dire, en un sens, respecter l'injustice même. Non point, certes, honorer ses raisons et ses œuvres, mais respecter matériellement ses proportions et ses dimensions, les espaces « normalement » désajustés et les temps ordinairement vides dans lesquels elle se cache et où il faut la voir. [...] L'image doit être juste dans la représentation de cette injustice qui se dissimule et de cette douleur qui se tait⁴⁶¹.

C'est toute la question de la place du photographe, de son rapport nécessairement inégal à son sujet, qui est soulevée ici. Aucune opération de cadrage ne peut résoudre cette inégalité, convient Rancière. Le photographe peut tout au plus la réduire en cherchant la distance à son sujet qui lui permette de marquer l'insuffisance de ses images par rapport à ce qu'elles représentent. Aucune image ne dira la vérité de la souffrance qu'elle montre ou de l'injustice qu'elle expose. La conscience de cette insuffisance commande, encore une fois, au photographe de contrarier l'éloquence « naturelle » de l'image, sa capacité à faire « parler » les corps qu'elle montre, à les constituer en corps de signes sur lesquels se laisserait déchiffrer la vérité d'une condition ou le

⁴⁶⁰ « L'art de la distance », *op. cit.*

⁴⁶¹ *Ibid.*

secret d'une existence. Il faut pour cela renoncer à exposer en gros plan les stigmates de la souffrance, pour ramener celle-ci aux proportions de la douleur ordinaire. Il faut encore marquer, par un cadre trop large, la disproportion de cette douleur avec l'image qui en témoigne, et inscrire à côté de celle-ci quelques mots qui en disent à la fois trop et trop peu sur ce qu'il y a à voir en elle.

Les analyses de Rancière que je viens de restituer ne peuvent évidemment pas prétendre valoir pour l'ensemble de la production, extrêmement vaste, de Depardon. Le philosophe a effectué une coupe à travers le corpus d'images retenu par l'exposition *Détours*, à la recherche des opérations les plus caractéristiques de l'art du photographe. La thèse centrale de cet essai très riche me paraît pouvoir se résumer à l'idée que la justesse du témoignage ne s'oppose pas à un travail de formalisation « esthétique », mais au contraire le suppose, ne serait-ce que pour contrarier la puissance automatique d'appropriation esthétique de la photographie. De ce point de vue, l'œuvre de Depardon serait l'illustration qu'il n'y pas, contrairement à ce qu'ont parfois soutenu Benjamin et ses épigones américains, de contradiction de principe entre la valeur expositionnelle de la photographie et sa valeur « cultuelle » ou, dit autrement, entre sa fonction testimoniale et sa fonction « esthétique ». Comme l'écrira Rancière ailleurs, il n'y a pas de sens à « demander au témoignage d'être "moins esthétique" pour mieux transmettre son message. Il faut tout autant lui demander de moins témoigner »⁴⁶². Le problème est, encore une fois, de soumettre le pouvoir esthétique de la photographie au travail d'un art soucieux d'établir la bonne distance entre le regard du reporter ou du documentariste et son sujet. Une distance qui permette à la fois de faire voir sans fasciner et de témoigner sans impudeur.

5.4.2. La Vénus pensive de Rineke Dijkstra

Le texte le plus connu de Rancière sur la photographie, en tout cas celui qui est le plus régulièrement cité, est « L'image pensive », fruit d'un séminaire tenu en 2005-2006 au musée du Jeu de Paume et publié en 2008 dans *Le spectateur émancipé*. Le titre du texte fait écho, entre autres, à un passage de *La chambre claire* dans lequel Barthes écrivait qu'« au fond la photographie est subversive, non lorsqu'elle effraye, révulse ou stigmatise mais lorsqu'elle est *pensive* »⁴⁶³. J'ai

⁴⁶² « L'œil esthétique », art. cit., n.p.

⁴⁶³ *La chambre claire, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 818. Signalons que cette phrase de Barthes a également inspiré quelques réflexions, très différentes de celles de Rancière, sur la notion de pensivité en photographie à Régis

présenté plus haut les critiques qu'a adressées Rancière à Barthes dans ce texte, et n'y reviendrai donc pas ici. Disons simplement qu'il s'agit en partie pour Rancière de montrer que son élaboration du régime esthétique de l'art permet, mieux que l'approche onto-phénoménologique de la photographie déployée dans *La chambre claire*, de déterminer en quel sens une image peut être dite « pensive ». C'est évidemment là une attribution qui ne va pas de soi, comme le concède d'emblée Rancière.

Ce sont les individus que l'on qualifie à l'occasion de pensifs. Cet adjectif désigne un état singulier : celui qui est pensif est « plein de pensées », mais cela ne veut pas dire qu'il les pense. Dans la pensivité, l'acte de la pensée est mordu par une certaine passivité. La chose se complique si l'on dit d'une image qu'elle est pensive. Une image n'est pas censée penser. Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé. La pensivité désignerait ainsi un état indéterminé entre l'actif et le passif [...], mais aussi entre art et non-art⁴⁶⁴.

Une image pensive en serait donc une dont l'effet esthétique sur le spectateur n'est entièrement référentiel ni à une causalité intentionnelle ni aux propriétés objectives de la chose ou de la personne qu'elle représente. Cette indétermination produit l'effet d'une « pensée » en suspens, dont le contenu est difficilement spécifiable, et qui s'offre, pour cette raison même, à l'interprétation libre du spectateur. Il n'est pas difficile de voir que, comme le reconnaît explicitement Rancière à la fin de son texte, cette description de l'état d'indétermination caractéristique de l'image pensive a pour modèle l'Idée esthétique kantienne, dont il été question plus haut et que l'auteur de la *Critique de la faculté de juger*, on s'en souvient, définissait comme « cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans que toutefois aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun concept, ne puisse lui être adéquate »⁴⁶⁵. Il faut lire le texte de Rancière comme une tentative, plutôt audacieuse, d'établir que la théorie kantienne des Idées esthétiques offre un modèle probant, et préférable, encore une fois, à la théorie indicielle barthésienne, pour penser l'effet esthétique propre à l'image photographique. Si c'est surtout cette dernière que convoque Rancière dans son texte,

Durand. Voir « La pensive », *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, 3^e éd., Paris, Éditions de la Différence, 2002, p. 13-26.

⁴⁶⁴ « L'image pensive », *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 115.

⁴⁶⁵ KANT, E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 300.

c'est évidemment parce que la photographie, en tant qu'elle se donne à la fois comme le produit d'une opération intentionnelle et comme la reproduction passive, mécanique, de son objet, lui paraît être plus qu'aucun autre médium artistique marquée par cette tension entre activité et passivité qui confère à certaines images un air pensif.

C'est là un effet qu'une certaine photographie contemporaine aurait exemplairement su exploiter. Rancière donne l'exemple des fameux portraits en couleurs de jeunes adolescents réalisés par Rineke Dijkstra dans les années 1990 et qui sont présentés comme emblématiques, notamment en raison de leurs grandes dimensions, d'une « photographie qui prend le format du tableau et mime son mode de présence »⁴⁶⁶. Sur chacun des portraits qui composent cette série, un adolescent en maillot de bain, faisant dos à une mer floutée, est photographié de plein pied sur une plage, le sujet regardant droit dans l'objectif de Dijkstra. En guise de titre, celle-ci s'est contentée d'indiquer le lieu et la date à laquelle furent prises chacune des photographies. Ainsi, le portrait que commente Rancière, le plus célèbre de la série, est sobrement intitulé *Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992* et montre une adolescente anonyme vêtue d'un costume de bain vert, et dont la pose déhanchée et légèrement embarrassée évoque irrésistiblement, comme l'a noté après coup Dijkstra elle-même, *La naissance de Vénus* de Botticelli⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ « L'image pensive », *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 116-117. On ne doit pas voir dans cette remarque purement descriptive une allusion à la notion de « forme-tableau » développée par Jean-François Chevrier et à laquelle Rancière a consacré quelques remarques critiques dans « Ce que "médium" peut vouloir dire ». Commentant le texte de Chevrier qui accompagnait le catalogue de l'exposition *Une autre objectivité* (CHEVRIER, Jean-François et LINGWOOD, James, *Une autre objectivité / Another Objectivity*, cat. exp., Centre national des arts plastiques, Paris/Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Milan, Idea Books, 1989) dans laquelle étaient mises à l'honneur, entre autres, les œuvres des Becher, de Thomas Struth et de Jeff Wall, Rancière fait remarquer que la volonté d'opposer aux usages subjectifs ou humanistes de la photographie une pratique plus sobre, fondée sur l'exploitation de la fonction descriptive et informationnelle du médium, s'accompagne chez Chevrier d'une tentative de minorer la signification sociale des photographies présentées, pour faire de celles-ci des images-objets tenant à distance le regardeur. La notion de « forme-tableau », que Chevrier employait spécifiquement pour décrire les photographies de Jeff Wall, apparaissait dès lors à Rancière comme une n-ième tentative de réactiver « l'idée greenbergienne de la surface qui enferme la performance de l'artiste et lui interdit de sortir de soi, de montrer de l'empathie pour son sujet ou de se prendre pour une forme d'expérimentation sociale » (« Ce que "médium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *art. cit.*, p. 7). Cette critique rejoint celle que formulera ailleurs Rancière à l'endroit de Michael Fried et dont il sera question dans la suite de cette section.

⁴⁶⁷ En réponse à la question d'un interviewer qui lui demandait, en 2001, ce qui faisait le caractère unique de ce portrait, Dijkstra répondait : « *She is so shy, and at the same time she's unconsciously assuming the stance from Botticelli's Birth of Venus. It was also unconscious for me, because I didn't recognize it at the time I was making the photo. When I came home I thought that it reminded me of something. I looked in my history books and wow, it's exactly the same pose. That's what make it special* » (ESTEP, Jan, « Being Open: Interview with Rineke Dijkstra », *New Art Examiner*, n° 10, July-August 2001, p. 53). Je signale que cet entretien, comme celui dont est tirée la prochaine citation de

La pensivité de cette image, telle que l'analyse Rancière, tient à « la tension entre plusieurs modes de représentation »⁴⁶⁸ qui se superposent en elle. La photographie se présente comme l'œuvre d'une artiste, qui a soigneusement choisi son sujet, le cadre de la scène et la mise au point de l'appareil de façon à donner à l'ensemble une qualité picturale qui n'enlève rien au réalisme de l'image. Mais ce qu'elle nous donne à voir, et c'est là sa valeur documentaire, c'est aussi le corps réel d'une adolescente dont les traits physiques, le vêtement et la posture un peu gauche, aussi bien que sa présence sur une plage polonaise, fonctionnent comme les signes d'une identité sociale et culturelle, en même temps qu'ils emblématisent un certain âge de la vie marqué par la transition de l'enfance à la maturité. L'effet singulier que produit cette image sur le spectateur ne tient pourtant pas uniquement, ni même peut-être principalement, à ce qu'elle représente des propriétés objectives d'un corps ni à ce qu'elle traduit de la vision d'une artiste. C'est qu'aux éléments de l'image qui sont clairement référables à l'intention de la photographe ou aux propriétés réelles de son sujet, s'ajoutent d'autres aspects que nous ne savons pas assigner à une cause déterminée. Les adolescents de Dijkstra, note Rancière, sont « des êtres dont nous ne savons ni ce que qui les a déterminés à poser devant une artiste, ni ce qu'ils entendent exprimer devant l'objectif »⁴⁶⁹. Nous ignorons, et ne pouvons en même temps nous empêcher de nous demander, quelle impression a voulu produire l'adolescente au maillot vert en prenant cette pose particulière. Son regard droit fixé sur l'objectif instaure une puissante relation d'adresse au spectateur, suggère invinciblement une intention de signifier quelque chose, mais son visage peu expressif, et le mutisme même de l'image immobile, nous bloquent l'accès à sa pensée. Cette opacité introduit dans la photographie une signification latente, indéchiffrable, qui est en excès sur les propriétés socialement identifiables du sujet représenté, produisant ainsi un effet de désidentification. Pour nommer cet effet, cet écart induit entre l'identité d'un sujet et les propriétés qu'il exhibe, Rancière parle dans ce texte d'une « ressemblance désappropriée », ajoutant que « cette ressemblance ne nous renvoie à aucun être réel avec lequel nous pourrions comparer l'image. [...] Elle est celle de l'être quelconque, dont l'identité est sans importance, et qui dérobe ses pensées en offrant son visage »⁴⁷⁰.

Dijkstra, est aussi cité et discuté par Michael Fried, dont certaines des analyses sont présentées un peu plus loin, dans *Why Photography Matter as Art as Never Before*, op. cit., p. 211.

⁴⁶⁸ « L'image pensive », *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 123.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 124.

On peut légitimement s'étonner que, dans son interprétation du travail de Dijkstra, Rancière n'ait pas évoqué de façon plus précise le dispositif mis en place par la photographe et le principe esthétique dont celle-ci se réclame. Il y a pourtant tout lieu de penser que le philosophe connaissait, au moins de seconde main⁴⁷¹, les entretiens dans lesquels Dijkstra a expliqué la façon dont elle a réalisé ses portraits à la plage et indiquer l'intention qui était alors la sienne. Sa démarche consistait à approcher de jeunes adolescents auxquels elle demandait de poser, dans l'attitude de leur choix, devant un appareil grand format monté sur trépied, ce qui exigeait un temps d'exposition prolongé pendant lequel chacun des sujets devait maintenir sa contenance et rester concentré sur sa relation à l'objectif. Le but recherché était de montrer la tension entre l'effort de contrôle de soi des sujets, leur tentative pour maîtriser l'image qu'ils projetaient devant la caméra, et le mixte d'impressions de vulnérabilité, de maladresse, de gêne ou d'étrangeté qu'ils dégageaient involontairement. C'est ce que Dijkstra, reprenant une formule de Diane Arbus, a appelé dans un entretien de 2003 l'« écart entre l'intention et l'effet ».

Je tente d'établir un équilibre entre ce que les personnes veulent montrer et ce qu'elles montrent malgré elles. C'est ce que Diane Arbus appelait « l'écart entre l'intention et l'effet », la tension entre la réserve et l'ouverture, entre ce qu'on cache et ce qu'on révèle. Mais sans jamais divulguer leur secret⁴⁷².

J'ai dit que l'on pouvait s'étonner que Rancière ne se soit pas référé à une déclaration comme celle-là parce que la formule de « l'écart entre l'intention et l'effet » correspond si parfaitement à la définition qu'il a proposé de la distance esthétique et de son mode d'efficacité spécifique, dont la « pensivité » n'est au fond qu'une figure particulière. On pourrait alors être tenté de voir dans les portraits de Dijkstra des sortes d'allégories de ce que Rancière nomme aussi parfois « la coupure esthétique qui sépare les effets des intentions »⁴⁷³ et en vertu de laquelle s'instaure inévitablement un décalage entre ce qu'un artiste veut consciemment transmettre à travers son œuvre et ce que celle-ci, comme le corps d'un adolescent prenant la pose devant l'objectif d'une photographe, produit involontairement comme impression sur le spectateur. Il est vrai, toutefois, que cette

⁴⁷¹ On peut l'affirmer puisque, comme nous le verrons bientôt, Rancière cite dans l'un de ses textes le livre de Fried dans lequel sont reproduites plusieurs citations de Dijkstra à ce propos.

⁴⁷² « Rineke Dijkstra : The Gap between Intention and Effect », interview by Sarah Douglas, *Flash Art*, n° 36, October 2003, p. 78 (je traduis).

⁴⁷³ « Les paradoxes de l'art politique », *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 91 (voir aussi p. 62-65).

interprétation semble peu compatible avec la lettre des déclarations de Dijkstra, qui présente l'écart entre l'intention et l'effet, non comme un principe définissant la distance *esthétique* qui sépare la forme artistique de son appropriation par le spectateur, mais comme une donnée *psychologique* qu'il s'est agi pour elle d'exploiter dans le cadre de sa pratique photographique. Il faut pourtant bien voir que les connotations psychologisantes que charrient les formulations de Dijkstra reflètent sans doute davantage l'approche d'Arbus, dont elle s'inspire par ailleurs, que la sienne, et sont en tout cas en bonne partie contredites par la forme même de ses portraits. C'est ce qu'a brillamment cherché à démontrer Michael Fried qui, s'appuyant sur les observations du critique Andy Grundberg⁴⁷⁴, a relevé quelques différences fondamentales entre l'œuvre de Dijkstra et celle d'Arbus. Contrairement à cette dernière, la photographe néerlandaise ne cherche pas à s'introduire dans l'intimité de ses sujets, dont elle tient au contraire à préserver le « secret ». Or, ce respect suppose justement le maintien d'une certaine distance, qui passe par une série de choix techniques et stylistiques dont les plus importants pour Fried sont ceux-ci :

Dijkstra, dans cette série, représente ses sujets de plein pied et à une distance ordinaire de l'appareil photo ; elle travaille en couleur par opposition au noir et blanc dramatique d'Arbus [...] ; et peut-être plus important encore, ses photographies sont à la fois grandes – les sujets semblent grandeur nature – et sont dès le départ regardées avec leur destination sur le mur du musée à l'esprit [...], un mode de présentation qui impose au spectateur une certaine distance par rapport à l'image [...]. Le résultat peut être décrit comme une dé-psychologisation (et aussi une « *de-ethicalizing* ») de l'« écart » d'Arbus, alors même que les corps des jeunes baigneurs sont révélés d'une façon aussi minutieuse et réellement expressive [...]⁴⁷⁵.

On peut soutenir que c'est précisément cet effet de dé-psychologisation, produit par la conjonction des différents choix formels relevés ici, qui permet à Rancière de voir dans les portraits de Dijkstra des sujets pensifs, à l'identité fondamentalement ouverte ou indéterminée, plutôt que simplement des adolescents mal à l'aise dans leurs corps et incapables de maîtriser leur propre image. Mais il faut tout de suite indiquer que Fried lui-même tire de sa description du travail de Dijkstra une interprétation qui diffère de celle de Rancière et même s'oppose à elle sur un point fondamental. Pour l'historien d'art américain, le dispositif mis en œuvre par Dijkstra n'a pas seulement pour

⁴⁷⁴ L'article auquel se réfère Fried est celui de GRUNDBERG, Andy, «Out of the Blue», *Artforum*, vol. 35, May 1997, p. 84-87.

⁴⁷⁵ FRIED, Michael, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 211 (je traduis).

vertu de produire un écart entre ce que l'image donne à voir et ce qu'on peut attribuer aux intentions de la photographe. Son mérite serait aussi de mettre en suspens la relation d'adresse du sujet de l'image à son regardeur, les adolescents photographiés sur la plage apparaissant à la fois trop absorbés en eux-mêmes et trop inconscients de ce qu'ils projettent réellement pour que cette relation puisse s'établir de façon convaincante. Ce qui se trouverait ainsi déjoué est la « théâtralité » inhérente à la pose photographique, en vertu de laquelle un portrait est typiquement reçu à la fois comme l'expression du point de vue du photographe sur son sujet et comme appelant le regard d'un spectateur. La portée profonde du principe de l'écart entre l'intention et l'effet sur lequel Dijkstra a fondé sa pratique serait en somme d'avoir permis d'établir le portrait comme forme esthétique autonome, c'est-à-dire, pour Fried, comme forme cohérente et unitaire, se suffisant à elle-même dans une double indifférence apparente aux intentions de celui qui l'a produite et au point de vue de celui qui la contemple.

On peut comprendre en quoi cette interprétation du travail de Dijkstra s'oppose à celle proposée par Rancière si on se réfère au texte de la version anglaise de « L'image pensive »⁴⁷⁶, qui inclut un commentaire critique des thèses de Fried sur la photographie. C'est toute la problématique friedienne de l'exclusion du spectateur comme condition d'autonomisation de l'œuvre artistique moderne qui est remise en cause par Rancière. Dans les photographies que commente Fried, cet effet d'exclusion passe le plus souvent, comme on vient de le voir, par la représentation de sujets absorbés en eux-mêmes ou profondément concentrés sur leur tâche, et qui semblent par-là oublieux de celui qui les regarde, tel ce concierge qui, dans la fameuse photo mise en scène de Jeff Wall (*Morning Cleaning*, 1999), nettoie les vitres du Pavillon allemand de Barcelone en tournant le dos au photographe. Pour Rancière, les descriptions que propose le critique américain de ces personnages transforment ceux-ci en simples fonctions à l'intérieur d'un dispositif formel visant à établir la cohérence interne de l'œuvre. C'est ce qui était déjà frappant dans ses travaux sur la peinture du XVIII^e siècle, et notamment dans son interprétation des tableaux de Greuze, qu'évoque rapidement Rancière⁴⁷⁷ pour mieux faire apparaître ce qu'il présente comme la « présupposition » fondamentale des analyses de Fried, à savoir que

⁴⁷⁶ Le texte intègre aussi de longs passages traduits de « Ce que "médium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie » (art. cit.) et contient quelques développements originaux.

⁴⁷⁷ Rancière ne cite pas d'ouvrage, mais se réfère vraisemblablement à FRIED, Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* [1990], trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2017.

L'absorption active des personnages dans leurs tâches n'est, ultimement, que leur absorption passive dans l'espace du tableau. Ce qu'ils sont ou ce qu'ils font n'importe que très peu, l'important est qu'ils sont mis à leur place⁴⁷⁸.

Bien que Rancière ne s'arrête pas à l'analyse proposée par Fried des portraits de plage de Dijkstra, on comprend à la lumière de cette citation ce qu'il pourrait lui objecter. Ce que montrent ces portraits, ce sont précisément, pour Rancière, des sujets qui ne sont pas à leur place. L'écart entre l'intention et l'effet dont joue la photographie permet aux adolescents qui posent devant sa caméra non seulement d'échapper à la « place » ou au rôle qui leur aurait été assigné par un artiste plus conventionnel, mais également de produire pour un autre regard une image d'eux-mêmes qui, certes maladroitement, mais d'une maladresse qui les sauve de leur « absorption passive » dans le cadre de la photographie, échappe aux repères consensuels de l'identification sociale. À l'inverse de Fried, Rancière estime donc que la part que concède Dijkstra à l'inintentionnel dans son travail n'exclut pas, mais au contraire inclut puissamment la relation du sujet au regardeur, à travers laquelle s'affirme la capacité esthétique du premier « à voir et à être vu »⁴⁷⁹. Pour parvenir à manifester cette capacité, ce n'est évidemment pas la « théâtralité » de l'image photographique qu'il faut chercher à contrarier, mais, encore une fois, l'adéquation du sens et de la présence que produit trop facilement l'appareil. Il faut trouver le moyen de séparer ce que la posture un peu gauche et étonnamment « picturale » d'une adolescente nous montre de ce que son visage ne nous dit pas, de façon à lui permettre d'apparaître dans une différence à soi qui est l'espace même de la pensivité.

5.4.3. L'art des Idées esthétiques de Walker Evans

Walker Evans peut être considéré comme le photographe de référence de Rancière, ne serait-ce qu'en raison de la fréquence des mentions faites à son œuvre dans les écrits du philosophe. L'importance qui lui est accordée tient assurément à ce qu'Evans ayant poussé plus loin que tout autre photographe avant lui l'union de l'art et du non-art, au service d'une œuvre prétendant à

⁴⁷⁸ « Notes on the Photographic Image », art. cit., p. 14 (je traduis).

⁴⁷⁹ *Ibid.*

l'autonomie du grand Art, tout en étant porteuse d'une indéniable signification « sociale », sa pratique de la photographie se laisse interpréter comme une instanciation particulièrement « pure » de la logique esthétique. Pourtant, et cela pourra sembler un paradoxe, Rancière n'a abordé cette œuvre qu'à travers une unique photographie, présentée comme emblématique de l'art du photographe, et dont le commentaire sera repris dans plusieurs textes avec quelques variations⁴⁸⁰. De ce point de vue, et contrairement à ce qu'on vient tout juste d'affirmer, la place d'Evans dans la réflexion de Rancière sur la photographie pourra sembler mineure, voire négligeable, surtout si on compare la brièveté des passages qui lui sont chaque fois réservés avec les textes beaucoup plus nourris consacrés à Depardon ou à Stieglitz. Je maintiens toutefois que la référence à Evans est tout à fait centrale, non seulement en raison de l'exemplarité de son œuvre en regard des principes généraux du régime esthétique, mais aussi parce que, comme on le verra dans ce qui suit, le commentaire qu'a proposé Rancière d'une des photographies publiées dans *Let Us Now Praise Famous Men* vaut pour le philosophe, sinon comme démonstration, du moins comme illustration de l'exemplarité de l'art photographique lui-même au sein de ce régime.

Le texte dans lequel apparaît sous sa forme la plus développée le commentaire de la photographie d'Evans est, encore une fois, « L'image pensive », dans un passage qui suit immédiatement celui consacré à la photographie de Dijkstra dont il vient d'être question. Soucieux de montrer que la pensivité de l'image photographique n'est pas un effet exclusif du portrait, que Benjamin, rappelle Rancière, considérerait comme l'unique genre dans lequel la « valeur culturelle » peut encore l'emporter sur la « valeur d'exposition », le philosophe se propose cette fois d'analyser une photographie dans laquelle la figure humaine est absente.

La photographie en question (*Kitchen Wall in Bud Field's Home, Hale County, Alabama*, 1936) fait partie de celles qu'a fait paraître Walker Evans au seuil de *Let Us Now Praise Famous Men*, le livre issu de sa collaboration avec l'écrivain James Agee, au milieu des années 1930, dans le cadre d'un reportage commandité par la revue *Fortune*. Dans le rectangle de l'image, rien d'autre ne nous est donné à voir que le pan de mur en planches d'une cuisine misérable, sur lequel se trouvent suspendus à un râtelier de fortune quelques couverts et, accrochés à une traverse en bois,

⁴⁸⁰ Les différents commentaires de la photographie d'Evans se trouvent dans : « L'image pensive », *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 124-132 ; « L'œil esthétique », art. cit., n.p. ; « Ce que "médium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », art. cit., p. 8-9 ; « Note on the Photographic Image », art. cit., p. 13.

un récipient de métal, deux ou trois outils. La photographie a été prise dans la demeure d'une des familles de métayers de l'Alabama, en l'occurrence la famille Fields (pseudonymisée « Woods » dans le livre), qu'ont visitées Evans et Agee au cours de l'été 1936 pour documenter les conditions de vie de ces travailleurs anonymes, fragilisés par la crise économique. On sait évidemment qu'Evans ne s'en est pas tenu à la mission strictement documentaire qui lui était confiée, et que, dans les photographies rapportées de son séjour dans le sud des États-Unis, se trouve mis en œuvre un programme artistique longuement médité. Dans une photographie comme celle de ce détail de la cuisine des Fields, les signes traditionnels de l'art sont pourtant absents, l'intervention compositionnelle du photographe y semble par exemple réduite au strict minimum, de sorte qu'on peut ne pas immédiatement percevoir ce qui distingue l'image d'un simple document. La frontalité de la prise de vue, la parfaite netteté de l'image, la profusion des détails, qu'éclaire une lumière diffuse, égale, la banalité même du sujet, donneront ainsi peut-être au regardeur de l'image l'impression que le photographe n'a fait ici qu'obéir au double impératif d'objectivité et de richesse informationnelle qui sont les gages de l'intégrité documentaire.

Il suffit pourtant de s'intéresser quelques instants à la configuration des objets que nous présente cette photographie pour s'apercevoir que quelque chose en elle excède la simple production d'une information visuelle destinée à l'archive, ou à l'illustration d'une enquête journalistique. Rancière fait ainsi remarquer que, dans cette image, « les éléments signalétiques de la misère composent en même temps un certain décor d'art »⁴⁸¹. L'extrême simplicité des supports et des matériaux, la régularité des lignes de démarcation entre les planches du mur, la disposition dissymétrique et en même temps équilibrée des objets évoquent en effet un certain nombre de schèmes artistiques que l'ensemble met en tension. Un œil averti relèvera par exemple des motifs pouvant rappeler ceux d'une certaine abstraction picturale, quelque chose des compositions géométriques de la *Neue Sachlichkeit*, ou encore une évocation de l'esthétique fonctionnaliste des designers modernistes. Et la tension entre les registres de la documentation sociale et de l'art se trouve encore renforcée par l'incertitude du regardeur quant à la cause à laquelle il doit attribuer la disposition des objets photographiés et son adéquation à une forme artistique plus ou moins reconnaissable. Comme le souligne Rancière : « tous ces éléments “esthétiques”, il nous est

⁴⁸¹ « L'image pensive », *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 125.

impossible de savoir s'ils sont l'effet des hasards de la vie pauvre ou s'ils résultent du goût des occupants des lieux. De même, il nous est impossible de savoir si l'appareil les a simplement enregistrés au passage ou si le photographe les a sciemment cadrés et mis en valeur, s'il a vu ce décor comme indice d'un mode de vie ou comme assemblage singulier et quasi-abstrait de lignes et d'objets »⁴⁸².

L'indétermination de la responsabilité artistique que souligne ici Rancière est en fait caractéristique de plusieurs images d'Evans, en particulier de celles qui ont pour objet des vitrines de commerce, des enseignes ou des façades d'immeubles, ou encore, comme c'est le cas de la photographie de ce détail de la cuisine des Fields, des intérieurs d'habitation. Bien que Rancière n'en fasse pas mention, on sait par ailleurs qu'il s'agit là d'un effet recherché par Evans, le photographe américain ayant lui-même formulé et revendiqué l'idée d'un renversement du mérite artistique à travers ce qu'on a appelé sa théorie des « arrangements inconscients »⁴⁸³, selon laquelle le travail du photographe se limiterait à la mise en valeur de motifs « esthétiques » préexistants à leur mise en images et prélevés à même les formes de la vie collective. Des agencements d'objets comme celui que nous présente la photographie du pan de mur de la cuisine des Fields, s'ils peuvent bien entendu n'être que le résultat de la nécessité et du hasard, ont ainsi pu être considérés par Evans comme l'expression d'une créativité populaire, qui, bien qu'elle soit dépourvue de toute intention artistique consciente, relève néanmoins d'un souci d'ordre, de symétrie, et peut-être d'harmonie, par lesquels il lui arrive de rejoindre les formes de l'art. Lorsqu'Evans dit de ses « documents » qu'ils sont « le quotidien fait art »⁴⁸⁴, c'est donc pour accorder à cette vie prosaïque qu'il photographie un rôle actif sur le plan artistique et partager avec elle la paternité de son œuvre.

On pourrait évidemment vouloir relativiser la valeur descriptive de cette « théorie d'artiste », qu'on peut suspecter de dissimuler sous le mythe de l'*objet trouvé* la complexité des opérations et des choix par lesquels le photographe donne réalité à cet art inconscient qu'il ne

⁴⁸² *Ibid.*, p. 125-126.

⁴⁸³ La formule est employée par Evans lui-même, à propos d'une de ses photographies (*Bedroom Dresser, Shrimp Fisherman's House, Biloxi, Mississippi*, 1945), dans *Le secret de la photographie. Entretien avec Leslie Katz* [1971], *op. cit.*, p. 43. Ma présentation très succincte de cette « théorie » doit beaucoup aux pages passionnantes que lui a consacrées Olivier Lugon (*Le style documentaire, op. cit.*, p. 197-216).

⁴⁸⁴ La formule est employée par Evans dans un entretien avec Jeffrey Limerick, cité dans LUGON, Olivier, *Le style documentaire, op. cit.*, p. 213.

prétend que recueillir à la manière d'un collectionneur⁴⁸⁵. Mais quoiqu'on pense de cette théorie et de la croyance sur laquelle elle s'appuie, il est indéniable que, pour le spectateur placé devant la photographie de la cuisine des Fields, la question de l'attribution du mérite esthétique se pose à tout le moins et demeure ouverte à toutes les hypothèses soulevées par Rancière. Dans une autre version de son commentaire, celui-ci écrira que la qualité particulière de cette photographie « tient en somme à un parfait équilibre, une parfaite indécision entre les deux formes de beauté que distinguait Kant : la beauté adhérente de la forme adaptée à sa fonction et la beauté libre de la finalité sans fin », ajoutant que la photographie d'Evans est de ce point de vue non seulement un parfait exemple de ce qu'est un art des Idées esthétiques, mais aussi, plus généralement, l'illustration de ce que « la photographie est exemplairement un art des idées esthétiques parce qu'elle est exemplairement un art capable de permettre au non-art d'accomplir l'art en le dépossédant »⁴⁸⁶.

Mais encore faut-il que l'art qui laisse le non-art le déposséder continue à se signaler comme art, qu'il ne se laisse pas tout simplement identifier à son autre. Je ne fais ici que rappeler la contrainte, formulée plus haut, à laquelle est soumise la photographie en tant qu'« art contrarié ». Pour répondre à cette contrainte, il faut, dans ce cas-ci, que l'état d'indécision entre beauté adhérente et beauté libre que produit la photographie d'Evans sur son regardeur ne soit pas simplement attribuable à l'effet de décontextualisation propre au dispositif photographique, en vertu duquel tout objet, une fois arraché à son monde et enfermé dans le cadre de l'image peut potentiellement, en forçant un peu, être perçu à la fois comme forme esthétique définitive et comme « forme adaptée à sa fonction ». Ce dédoublement de l'objet photographié, parce qu'il peut être l'effet des puissances passives du médium, ne suffit donc pas, si on suit l'interprétation des textes de Rancière proposée plus haut, à définir une opération d'art. Il faut donc préciser l'analyse : par où passe précisément, dans la photographie d'Evans, le travail de l'art ? Quelle différence au simple document celui-ci introduit-il dans l'image ?

On peut certes considérer que l'art d'Evans se trouve déjà dans le choix de donner pour sujet à sa photographie cette installation de fortune, à laquelle un photographe documentaire sans

⁴⁸⁵ Sur la figure du photographe-collectionneur, à laquelle Evans s'est parfois identifié, voir CHEVRIER, Jean-François, « Walker Evans, *American Photographs* et la question du sujet », *Communications*, n° 71, 2001, p. 94-95.

⁴⁸⁶ « Ce que "médium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *art. cit.*, p. 8-9.

prétention artistique ne se serait peut-être pas arrêté, et qu'il n'aurait en tout cas assurément pas cadré de la même façon. Il est ainsi relativement évident que certains des choix techniques d'Evans visent moins à assurer la fonction de documentation de sa photographie qu'à favoriser la puissance d'expansion sémantique des éléments de l'image, qui est en bonne partie due à la « platitude » formelle de celle-ci, résultat de la profondeur de champ extrêmement réduite et du cadrage frontal, lesquels ont pour effet combiné de transformer les objets photographiés en un réseau de signes relativement autonomes, le regardeur étant du même coup incité à lire la photographie à la manière d'un tableau. Le rapport au référent s'en trouve du même coup minoré, sans être pourtant totalement neutralisé, la forme documentaire de l'image rappelant malgré tout constamment le regardeur à la présence en quelque sorte matérielle de cette installation rudimentaire et aux conditions de vie dont elle témoigne. Mais si le « réel » de la photographie n'est donc pas simplement sublimé par les propriétés esthétiques du décor que met en évidence le cadrage d'Evans, comment décrire plus précisément l'effet que produit l'art du photographe, la qualité que celui-ci confère aux objets qu'il nous montre ? On atteint sans doute ici les limites de ce que peut nous offrir une description technique et formelle de la photographie. Et c'est précisément, me semble-t-il, parce qu'il excède ce registre que le commentaire que propose Rancière de la photographie d'Evans est précieux.

Pour comprendre ce que fait l'art du photographe au râtelier des Fields, il faut, suggère le philosophe, rapprocher l'effet de cette photographie de celui produit par la prose flaubertienne. La comparaison n'est évidemment pas gratuite, Evans ayant lui-même explicitement revendiqué l'influence stylistique de l'auteur de *Madame Bovary* sur son œuvre. Dans son entretien de 1971 avec Leslie Katz, Evans déclarait :

Je pense que j'ai incorporé la méthode de Flaubert presque inconsciemment, mais de toute façon je l'ai utilisée de deux manières : à la fois son réalisme et son naturalisme, et son mode de traitement objectif ; l'invisibilité de l'auteur, la non-subjectivité. Tout cela est littéralement applicable à la façon dont je veux utiliser, et utilise de fait, la caméra⁴⁸⁷.

⁴⁸⁷ EVANS, Walker, *Le secret de la photographie. Entretien avec Leslie Katz, op. cit.*, p. 24.

La photographie du pan de mur de la cuisine des Fields peut être vue comme une réalisation éloquent de ce qu'Evans appelle ici la « méthode » de Flaubert. Rancière, dans son commentaire, insiste surtout sur la façon dont la neutralité parfaite du point de vue du photographe rejoint l'idéal d'impersonnalité du romancier qui, dans une lettre fameuse à Louise Colet, écrivait que « l'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part »⁴⁸⁸. Cette référence d'Evans à Flaubert, son appropriation du mode de traitement impersonnel ou « objectif » du romancier, qui confère assurément à ses images une dureté ou du moins une certaine froideur, a parfois été interprétée comme la confirmation de l'indifférence, typiquement moderniste, du photographe l'égard de ses sujets, et particulièrement de leur signification sociale. On a même pu rapprocher l'idéal esthétique d'Evans du rêve flaubertien d'un « livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet »⁴⁸⁹. Pour Rancière toutefois, si l'art impersonnel d'Evans ou de Flaubert va de pair avec une certaine indifférence, celle-ci caractérise moins l'attitude de l'artiste vis-à-vis de son sujet qu'une certaine qualité que son mode de traitement confère aux objets qu'il représente. Décrivant la photographie d'Evans à la lumière de l'esthétique flaubertienne dont il s'est réclamé, Rancière écrit ainsi :

Ce que Flaubert et Evans font, l'un comme l'autre, n'est pas une adjonction artistique au banal. C'est, à l'inverse, une suppression : ce que le banal acquiert chez eux, c'est une certaine indifférence. La neutralité de la phrase ou du cadrage met en flottement les propriétés d'identification sociale. Cette mise en flottement est ainsi le résultat d'un travail de l'art pour se rendre invisible. Le travail de l'image prend la banalité sociale dans l'impersonnalité de l'art, il lui enlève ce qui fait d'elle la simple expression d'une situation ou d'un caractère déterminé⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ FLAUBERT, Gustave, lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852, *Correspondance*, t. II (juillet 1851- décembre 1858), éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 204. Rancière a plusieurs fois commenté cette phrase, de même que celle citée quelques lignes plus loin, notamment dans « Le livre en style », *La parole muette*, op. cit., p. 103-119.

⁴⁸⁹ FLAUBERT, Gustave, lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *ibid.*, p. 156. C'est un rapprochement que n'a pas hésité à faire Jean-François Chevrier qui, analysant l'album *American Photographs*, admet que celui-ci n'est évidemment pas « un livre sur rien », mais invite tout de même à y voir « un ensemble d'images, qui se tient par lui-même, sans dépendre de ce qu'il dit » (« Walker Evans, *American Photographs* et la question du sujet », art. cit., p. 96-97).

⁴⁹⁰ « L'image pensive », *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 126-127.

On peut comprendre ce passage comme suit : le cadrage impersonnel d'Evans, parce qu'il efface l'intentionnalité de l'opérateur et prive donc le regardeur de sa photographie de toute indication de point de vue, plonge en quelque sorte les objets utilitaires assemblés en un certain décor d'art du râtelier des Fields dans une oscillation prolongée entre ces deux réseaux de connotations concurrents (utilité/artisticité), produisant ce que Rancière appelle un effet de « mise en flottement » de leur « propriétés d'identification ». Ce n'est pas seulement que nous ne savons pas ce qui a été voulu ou non dans cette configuration singulière d'objets. C'est plus précisément que la photographie, en ne nous disant pas ce dont est supposé témoigner ce qu'elle nous montre, transforme en objet « quelconque » ou « indifférent », à l'identité flottante, ce qui pourrait par ailleurs apparaître comme l'expression d'une condition sociale ou d'une forme de vie populaire. L'art impersonnel d'Evans, pourrait-on dire, en même temps qu'il sépare subtilement sa photographie de sa fonction strictement documentaire, soustrait l'objet photographié à l'évidence de ce qu'il est, sans pourtant lui conférer aucun caractère d'étrangeté. L'objet est simplement suspendu à un regard qui n'est de personne. Mais le vide ou l'indifférence de ce regard derrière l'objectif est paradoxalement ce qui permet à Evans de *faire voir* autre chose dans sa photographie que les signes anticipés de la misère.

Nonobstant les déclarations d'apolitisme d'Evans, il est évident que cette « puissance de transformation du banal en impersonnel »⁴⁹¹ que réalise sa photographie participe de ce que Rancière conçoit comme la politique de l'art du régime esthétique. Ce n'est pas seulement que, par le choix de son sujet, il contribue à rendre visible et à donner une certaine dignité aux fermiers anonymes de l'Alabama et à leur monde, mais aussi que, en montrant la beauté logée au cœur de la misère, il déplace le regard du spectateur et vient contrarier la vision stéréotypée ou consensuelle que celui-ci pouvait avoir de cet univers social.

Le refus d'une autre politique ? (La critique de Walter Benn Michaels)

Cette interprétation de la photographie d'Evans et de la « politique » qu'elle réaliserait a été vivement remise en cause par Walter Benn Michaels qui, dans son article de 2011 « *Neoliberal Aesthetics: Fried, Rancière and the Form of the Photograph* », où il entreprenait, entre autres

⁴⁹¹ « L'image pensive », *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 132.

choses, de répliquer aux critiques formulées par Rancière à l'encontre de Fried, a opposé au commentaire du philosophe un passage du texte de *Let Us Now Praise Famous Men*, dans lequel James Agee écrit :

J'ai le sentiment fort que le « sens de la beauté », comme presque tout le reste, est privilège de classe. Je suis sûr en tout cas que les « termes » en diffèrent selon les classes, et qu'il s'agit, dans la classe des fermiers blancs, d'une chose si limitée et indistincte qu'elle en défie la description. [...] Ils vivent sur une terre, et dans des maisons, et sous des ciels, et à travers des saisons, qui me semblent beaux par-delà toute autre chose que je connaisse, et eux-mêmes, et les habits qu'ils portent, et leurs mouvements, et leur mode de discours, sont beaux de la même intense et ultime pureté, et généralité : mais par quelle chance ou quel accident suis-je doué de cette « opinion » ou « perception » ou, si je peux le dire, de cette « connaissance » ? Et d'un autre côté, ou parallèlement, pourquoi en semblent-ils, eux, si entièrement dépourvus ? [...] d'une manière générale, il semble assez exact de dire qu'étant si profondément des entités de la nature, entre des constructions de main d'homme à peine plus compliquées, au niveau humain, que celles de nature même, ces gens n'ont guère plus de sens de la « beauté », ou de leur propre beauté, que d'autres entités de la nature, les animaux en tout cas⁴⁹².

Pour Benn Michaels, ce passage, qu'il se contente d'évoquer sans le citer intégralement, montre clairement que la lecture que propose Rancière de la photographie de la cuisine des Fields contredit la façon dont Evans et Agee eux-mêmes pensaient le sens de leur témoignage sur la condition des métayers du sud :

Alors que pour Rancière les photographies sont une occasion pour les paysans d'affirmer leurs capacités esthétiques, pour Agee elles sont plutôt une sorte de démonstration de ce que signifie être si « effroyablement abîmé » qu'on se trouve dépossédé de telles capacités, et la beauté des photographies elles-mêmes constitue une déclaration politique précisément dans la mesure où elle est le résultat d'un art et se présente comme tel, comme une beauté à laquelle les sujets photographiés ne pouvaient pas contribuer et qu'ils ne pouvaient pas non plus reconnaître. La différence cruciale ici est tout simplement la différence entre l'attitude qui consiste à voir les paysans comme abîmés par la vision infériorisante (*our falsely hierarchical vision*) qu'on a d'eux et l'attitude inverse, qui consiste à les voir comme abîmés par des conditions sociales d'existence que notre façon de voir peut sanctionner ou critiquer, mais qu'elle n'a pas produite⁴⁹³.

⁴⁹² AGEE, James et EVANS, Walker, *Louons maintenant les grands hommes* [1941], trad. Jean Queval, Paris, Terre Humaine, coll. « Poche », 2002, p. 308-309.

⁴⁹³ MICHAELS, Walter B., « Neoliberal Aesthetics: Fried, Rancière and the Form of the Photograph », *nonsite.org* (online), Issue #1, January 25 2011, URL : <https://nonsite.org/neoliberal-aesthetics-fried-ranciere-and-the-form-of->

Avant de revenir sur le fond de cette critique, il faut d'abord signaler qu'ici Benn Michaels ne rend pas tout à fait justice à la subtilité de l'interprétation de Rancière qui, comme je crois l'avoir clairement montré plus haut, insiste sur l'incertitude dans laquelle est maintenu le regardeur de la photographie quant à la cause à laquelle il doit attribuer l'effet esthétique produit par l'assemblage d'objets qui lui est présenté. Je rappelle le passage précédemment cité dans lequel le philosophe souligne que « tous ces éléments “esthétiques”, il nous est impossible de savoir s'ils sont l'effet des hasards de la vie pauvre ou s'ils résultent du goût des occupants des lieux »⁴⁹⁴. En soutenant que « pour Rancière les photographies [d'Evans] sont l'occasion donnée aux métayers d'affirmer leur capacité esthétique », Benn Michaels réduit donc l'interprétation du philosophe à ce que celui-ci ne conçoit que comme une hypothèse de lecture parmi d'autres d'une photographie dont le mérite particulier, encore une fois, est dit résider dans la « parfaite indécision » à laquelle elle suspend le jugement de son regardeur.

Par ailleurs, Benn Michaels semble avoir ignoré, au moment d'écrire son article, que le texte d'Agee qu'il oppose à l'interprétation de Rancière a fait l'objet d'un commentaire nourri de la part du philosophe dans le chapitre conclusif d'*Aisthesis*. Il suffit de lire ce chapitre pour vérifier que Rancière, loin d'opposer au constat désenchanté d'Agee une capacité esthétique des pauvres dont témoigneraient les photos d'Evans, souligne au contraire la justesse cruelle du regard porté par l'écrivain américain sur la condition tragique des métayers d'Alabama. Le philosophe n'a ainsi aucun mal à suivre Agee lorsque celui-ci note que la beauté présente dans le décor de vie de la famille des Woods ou des Ricketts, eux-mêmes ne la connaissent pas, et que pour l'apprécier « il faut se trouver là par accident spectateur venant d'ailleurs, avec dans sa tête et dans ses yeux, la mémoire d'une multiplicité de spectacle et de pages qui ont consacré l'alliance de l'art et du hasard »⁴⁹⁵. Seulement, ce constat que nous invite à faire le *texte* d'Agee, les photographies d'Evans ne le formulent évidemment pas elles-mêmes, et laissent leur regardeur libre d'interpréter différemment l'étonnante conjonction d'art et de hasard qu'elles lui présentent.

[the-photograph/](#), p. 18-19 (je traduis). L'article a été repris avec d'autres textes de Benn Michaels dans *The Beauty of a Social Problem: Photography, Autonomy, Economy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015, p. 43-70.

⁴⁹⁴ « L'image pensive », *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 125-126.

⁴⁹⁵ *Aisthesis*, *op. cit.*, p. 298.

Si la façon dont Benn Michaels restitue le commentaire de la photographie d'Evans par Rancière est donc contestable dans le détail, il est néanmoins exact que, dans d'autres textes dont il a été question plus haut, le philosophe a effectivement attribué à la photographie un pouvoir d'attester, dans certaines circonstances, de la capacité esthétique des sujets qu'elle représente. Plus généralement, Benn Michaels a raison d'affirmer que, pour Rancière, la photographie ne revêt de signification politique que dans la mesure où elle contribue à défaire les « hiérarchies de la vision » qui structurent l'espace de la représentation légitime et dans lesquels se reflètent le partage policier des places et des identités au sein du monde social. Et il a encore raison lorsqu'il explique que Rancière conçoit la photographie comme un médium particulièrement bien adapté à cette tâche, notamment en raison de la résistance qu'oppose son dispositif à la maîtrise intentionnelle de l'opérateur⁴⁹⁶, cette résistance ayant pour revers positif, comme j'y ai déjà insisté, la possibilité offerte au sujet photographié de s'émanciper, ne serait-ce que par un léger écart, de la place et du rôle que voudrait lui assigner le photographe, pour se présenter de lui-même au spectateur de l'image.

Pour Benn Michaels, cette valorisation de la « pauvreté intentionnelle » de la photographie au nom d'une politique de l'art conçue comme repartage dissensuel du sensible est problématique à un double titre. D'abord, parce qu'elle enveloppe une critique, voire un refus de ce que, dans le sillage de Fried, Benn Michaels identifie comme la tendance profonde de la photographie contemporaine la plus artistiquement significative, soit l'aspiration à la forme autonome, c'est-à-dire à l'œuvre cohérente et auto-suffisante. Ensuite, et c'est là l'originalité de la critique de Benn Michaels, parce que ce « refus de la forme »⁴⁹⁷ est aussi le refus d'une autre politique de la photographie qui, plutôt que de s'employer à subvertir les « hiérarchies de la vision », met les ressources représentationnelles du médium au service d'une exposition objective des structures économiques et sociales qui sous-tendent et conditionnent la configuration inégalitaire du sensible. C'est la différence qui sépare ces deux politiques que visait à mettre en évidence Benn Michael lorsque, dans le passage cité plus haut, il objectait à l'interprétation proposée par Rancière des photographies d'Evans que celles-ci, si on veut bien les lire à la lumière des remarques d'Agee,

⁴⁹⁶ Benn Michaels associe sur cette base Rancière à la famille des théoriciens de l'indicialité photographique, n'hésitant pas à rapprocher sa conception du médium de celle de Krauss et de Barthes. Voir BENN MICHAELS, Walter, « Neoliberal Aesthetics: Fried, Rancière and the Form of the Photograph », *art. cit.*, p. 12-14.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 21.

loin d'attester d'une capacité des métayers à se soustraire à leur « propriétés d'identification sociale », sont plutôt l'attestation des conséquences de leur appartenance à une classe sociale dominée, qui leur retire jusqu'à la capacité de jouir de la beauté que recèle leur propre monde. Pour saisir cela, il faut accepter de chercher la signification politique de la photographie non dans la façon dont elle permet au sujet d'apparaître au spectateur, mais dans la « forme » intentionnelle qu'elle dispose, c'est-à-dire dans les rapports internes que l'art du photographe a construits entre ce qu'il nous montre et la façon dont il choisit de nous le montrer.

Lorsque Benn Michaels va plus loin et affirme que « la signification politique du refus de la forme (la signification politique de la critique de la « cohérence » de l'œuvre) est l'indifférence à ces structures sociales qui, n'étant pas produites par la façon dont on *voit* le monde, ne peuvent être renversées par l'acquisition d'un autre regard », ajoutant que ce « refus de la forme » s'inscrit, de ce point de vue, dans une « esthétique néolibérale »⁴⁹⁸, il devient clair que sa critique de Rancière abrite, en son fond, un conflit de philosophies politiques. Je me garderai bien évidemment ici d'arbitrer ce conflit, dont les enjeux excèdent considérablement le sujet de cette thèse.

Si on s'en tient à la politique *de la photographie* mise de l'avant par Benn Michaels, elle me paraît pouvoir être analysée, dans une perspective ranciérienne, comme le montage complexe de deux modèles d'efficacité de l'art distincts, l'un relevant de la logique esthétique et l'autre de la logique représentative. Relève de la première l'idée d'une irréductibilité de la forme artistique aux affects ou, plus généralement, aux effets sensibles qu'elle suscite chez le spectateur. Cette irréductibilité ou cette discontinuité entre les formes intentionnelles de l'art et la façon dont elles sont appropriées par l'expérience esthétique du spectateur est pour Rancière, comme on y a plusieurs fois insisté, au fondement même du régime esthétique de l'art. Seulement, en bon

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 21-22. Selon la thèse défendue par Benn Michaels dans *The Trouble with Diversity : How we Learned to Love Identity and Ignore Inequality* (Henry Holt and Co., 2006), l'idéologie néolibérale se caractériserait par sa tendance à justifier les inégalités économiques par l'égalité des chances (et non des résultats), au nom de laquelle elle s'accommode de toutes les revendications identitaires et se montre favorable à toutes les luttes contre les discriminations fondées sur la race, le genre ou l'orientation sexuelle. Une esthétique néolibérale en serait donc une qui réduit la fonction politique de l'art à la célébration de la différence et à la mise en valeur des identités marginalisées, sans remettre en cause les fondements économiques et sociaux des inégalités. L'esthétique de Rancière serait de ce point de vue exemplaire, puisqu'elle limite la portée politique de l'art à la contestation des partages *symboliques* qui divisent les mondes sociaux, dans l'oubli de la matérialité qui fonde ces partages. On le comprend, c'est au fond l'idée même de partage du sensible comme enjeu politique de l'art, et de la politique tout court, que veut remettre en cause Benn Michaels, qui rejoint sur ce point plusieurs autres critiques marxistes de Rancière (voir par exemple les critiques similaires adressées au philosophe dans : BIRNBAUM, Antonia, *Égalité radicale. Diviser Rancière*, Paris, Amsterdam, 2018, p. 237-271).

moderniste, Benn Michaels, qui suit Fried sur ce point, met en avant cet écart non pour affirmer l'autonomie de l'expérience esthétique, au sens kantien ou schillerien, mais celle de l'œuvre artistique elle-même, son indépendance quasi-ontologique vis-à-vis du regard du spectateur. Évidemment, l'exclusion (fictive) de celui-ci n'est qu'une façon de le remettre à sa juste place, c'est-à-dire de soumettre son appréhension de l'œuvre à l'intelligence de la forme intentionnelle qu'elle déploie. Et dans la mesure où cette forme est porteuse d'une signification politique, qu'elle est, comme le serait la photographie d'Evans, la présentation artistiquement réfléchie d'un problème social, la compréhension de l'intentionnalité de l'œuvre devient alors la condition de son efficacité critique. Mais il faut bien voir qu'on glisse alors d'une logique de l'art à une autre, que la séparation *esthétique* est devenue le moyen paradoxal de rétablir la continuité du rapport *représentatif* entre les intentions de l'artiste et la compréhension que son œuvre doit produire chez le spectateur. C'est au sein du régime représentatif, en effet, que l'efficacité de l'art peut être pensée comme transmission réussie de l'artiste au spectateur d'un « enseignement » moral ou politique via la représentation des travers de la société, des injustices qu'elle abrite en son sein ou des conflits de classes qui la divise. Ce que Benn Michaels appelle la « politique de la forme » maintient cette connexion, cette continuité entre l'intention de l'artiste, la « forme » de sa représentation et la signification politique qu'elle délivre, mais pose que cette continuité n'est jamais aussi bien assurée que lorsqu'est mise en suspens la relation d'adresse au spectateur au profit de l'affirmation de l'autonomie de l'œuvre.

Il n'est toutefois pas certain qu'une photographie puisse être complètement transparente aux intentions de celui qui l'a produite, ce qui rend douteux la prétention à lire en elle, c'est-à-dire dans sa « forme » même, une signification politique « objective ». On doit en tout cas relever que pour établir la « politique de la forme » des photographies qu'il commente, Benn Michaels doit souvent s'appuyer sur un savoir latéral considérable, convoquer des textes, comme celui d'Agee, mais aussi recréer, à travers une grille de lecture marxisante, tout le contexte socio-historique dans lequel s'inscrit le problème ou le conflit que telle image aurait pour fin d'exposer. C'est exemplairement le cas dans l'une de ses plus brillantes analyses, consacrée à *Mimic* (1982) de Jeff Wall. Cette photographie, qui met en scène le geste raciste d'un homme blanc envers un homme asiatique, le premier tirant avec son majeur le coin de son œil pour imiter la forme bridée des yeux du second tandis qu'ils marchent tous les deux sur le même trottoir, peut apparaître comme une

dénonciation du racisme ordinaire qui appelle à la fois l'indignation morale du spectateur et son empathie pour l'homme qui en est victime. Mais, pour Benn Michaels, on aurait tort d'ainsi réduire la signification de la photographie à celle de son sujet et de faire dépendre son efficacité politique de la réaction affective qu'elle suscite chez le spectateur. Le dispositif formel de Wall (le recours à la mise en scène et la présentation sur caisson lumineux, entre autres choses), dont Benn Michaels propose une analyse subtile que je ne restituerai pas ici, viserait au contraire à affirmer l'autonomie de l'œuvre et, plus précisément, le primat de la « structure interne de la photographie à la fois sur son sujet et sur la relation du regardeur à ce sujet »⁴⁹⁹. C'est donc seulement l'analyse de cette « structure interne » qui peut nous révéler quelle est la véritable politique de cette photographie. Mais pour nous convaincre que celle-ci consiste en une critique du capitalisme dans sa phase néolibérale, Benn Michaels doit commencer par nous rappeler l'histoire de l'immigration asiatique au Canada, inscrire cette histoire elle-même dans celle de la déréglementation progressive du marché du travail et de la montée des inégalités économiques à la fin du XX^e siècle, de façon à finalement nous faire comprendre que, derrière l'antiracisme consensuel apparent de la photographie, celle-ci expose en réalité la solidarité structurelle qui unit les discriminations liées à la race à l'aggravation des différences de classes sociales au sein des sociétés contemporaines. On doit noter que cette interprétation, qui n'est certes pas illégitime, est néanmoins loin d'être exclusivement fondée sur une description de la « structure interne » de la photographie, et que, par ailleurs, les quelques citations de Wall, très brèves et plutôt allusives, que convoque Benn Michaels ne suffisent pas à corréler la signification politique que celui-ci prétend découvrir dans l'image aux intentions déclarées du photographe⁵⁰⁰. Pour voir ce qu'il nous demande de voir dans la photographie, il faut en fait déjà adhérer à une lecture classiste de la société et être préalablement convaincu que le racisme est autre chose que l'expression d'une haine individuelle.

⁴⁹⁹ BENN MICHAELS, Walter, « Formal feelings », *The Beauty of a Social Problem: Photography, Autonomy, Economy*, op. cit., p. 33.

⁵⁰⁰ Benn Michaels cite par exemple le court passage d'un entretien des années 1990, donc réalisé longtemps après que Wall a abandonné les préoccupations sociales qui étaient encore les siennes au tout début des années 1980, dans lequel le photographe dit, à propos de *Mimic*, qu'il espère que celle-ci est intacte de toute « rhétorique multiculturaliste » (*ibid.*, p. 18). Benn Michaels fait aussi grand cas des termes dans lesquels Wall, dans un autre entretien, a manifesté son désintérêt relatif pour le propos politique apparent de la photo, affirmant que « *Mimic was about racism in some way, about hostile gestures between races, but I'm glad the picture itself is good and it doesn't need to be successful. Now I try to eliminate any additional subject matter – those things are for other people, they're not my problem* » (*ibid.*, p. 16-17). La proposition de Benn Michaels est au fond de considérer que la véritable politique de *Mimic* réside moins dans son sujet évident (le racisme), que dans ce qui en fait, presque malgré ce sujet, « *a good picture* ».

En pointant ce qui m'apparaît donc comme une tendance à la surinterprétation chez Benn Michaels, je ne veux pas suggérer que sa « politique de la forme » ne constitue pas, par ailleurs, une proposition intéressante et qui mérite attention. Plus généralement, je veux éviter de laisser entendre qu'il ne serait pas possible ou même nécessaire, dans certains cas, de penser l'art ou la politique de la photographie dans d'autres termes et selon d'autres principes que ceux du régime esthétique. Il me semble qu'on doit à tout le moins concéder qu'une certaine photographie contemporaine, que l'œuvre d'un Jeff Wall peut effectivement servir à exemplifier, est en rupture avec la politique de l'art du régime esthétique. C'est ce que reconnaissait Rancière lui-même lorsqu'il écrivait, à la toute fin de ses « *Notes on the Photographic Image* », que la photographie actuelle est animée d'une « tendance à rompre la complicité historique entre l'art du photographe et la capacité esthétique de ses sujets »⁵⁰¹. Toute la question est de savoir quelle politique de l'art cette tendance sert réellement. Benn Michaels voudrait qu'elle serve l'exposition objective des conséquences de la division en classes de la société, mais cette politique de la photographie, comme je l'ai indiqué, est peut-être moins celle que réalisent véritablement les œuvres elles-mêmes, par l'organisation de leur cohérence interne, que celle que construit son interprétation. Le risque est alors qu'il ne reste de cette « politique de la forme » que l'affirmation un peu vide du primat de la forme elle-même, qui enferme l'art du photographe dans sa performance, absorbe le sujet dans l'espace de l'image, et sépare l'œuvre du regard que porte sur elle le spectateur. La politique de la photographie consisterait effectivement alors à mettre chacun à sa place.

J'ai voulu dans ce chapitre proposer une traversée des écrits sur la photographie de Rancière qui permette d'en faire apprécier à la fois l'originalité et la cohérence. J'ai aussi surtout voulu insister sur la façon dont l'archéologie du régime esthétique, à laquelle sont adossées la plupart des analyses contenues dans ces textes, permet d'éclairer les conditions de la promotion artistique de la photographie dans sa phase « moderne ». L'intérêt de cette archéologie réside plus particulièrement dans sa capacité à faire comprendre, dans d'autres termes que ceux de la doctrine

⁵⁰¹ « *Notes on the Photographic Image* », art. cit., p. 15 (je traduis).

moderniste, comment la vocation artistique du médium a pu s'établir sur l'exploitation de celles de ses propriétés qui pouvaient de prime abord sembler devoir desservir sa prétention à l'art. La thèse fondamentale de Rancière à cet égard est que la pauvreté intentionnelle de la photographie et son indifférence ontologique à l'égard de la dignité de ses sujets, à quoi il faut ajouter sa capacité à constituer en « symbole » tout objet du monde, lui ont permis de se placer sous une idée de l'art qu'avait en quelque sorte préformée le régime esthétique au XIX^e siècle, à travers le déploiement de la double poétique romantique de l'image, de l'assomption artistique de la figure de l'anonyme et de l'affirmation du principe d'identité de l'intentionnel et de l'inintentionnel.

Mais je crois avoir aussi montré que, malgré cette perspective archéologique et ce que suggèrent certaines formulations du philosophe, l'art photographique « moderne » n'est pas simplement pensé par Rancière comme l'actualisation d'un programme déjà inscrit dans la configuration du régime esthétique. C'est pourtant là une critique qu'on a parfois adressée aux travaux de Rancière, certains estimant que la conceptualisation du régime esthétique conduit nécessairement à penser l'histoire d'un art particulier comme le déploiement d'une logique quasi-transcendantale ou d'un système de possibilités préconstituées, dont les œuvres et les pratiques concrètes ne seraient jamais que des instanciations contingentes. On trouve la première expression de cette critique, souvent reprise depuis⁵⁰², dans les quelques pages que Laurent Jenny, au début de son essai *La fin de l'intériorité*, a consacrées aux analyses contenues dans *La parole muette* sur l'émergence de l'idée « moderne » de littérature. Tout en saluant les mérites de cet ouvrage, Jenny relevait la façon dont l'historicité de la littérature, comme pratique et production d'œuvres singulières, s'y voyait, selon lui, tout entière absorbée par l'avènement du nouveau régime de l'art d'écrire qui l'aurait rendue possible, et dont Rancière prétendait retrouver les principes constitutifs et identifier les contradictions internes. Pour Jenny, l'entreprise archéologique du philosophe aboutissait ainsi *in fine* à figer la littérature dans son « idée ».

Paradoxalement, en faisant l'histoire de la littérature, c'est-à-dire en restituant historiquement ses conditions d'émergence, Rancière suggère que la littérature n'a pas d'histoire. Certes, il montre comment on est passé de l'âge des Lettres à l'âge de la Littérature [...]. Mais une fois définis les principes de l'âge de l'expression, c'est-à-dire de la littérature proprement dite, rien ne peut plus lui

⁵⁰² Voir par exemple SEURAT, Alexandre, « Penser à la limite : pour une lecture critique de Jacques Rancière », *TRANS-* [En ligne], n° 1, 2005, mis en ligne le 27 décembre 2005, <http://journals.openedition.org/trans/96>.

arriver qui excède ou déplace son concept [...]. C'est-à-dire que la littérature est tout entière comprise dans son « idée ». Le développement de la littérature apparaît somme toute contingent, comme un simple déploiement formel du système [...] qui la constitue. [...] Il n'y a pas d'écart concevable entre son « idée » et ses inventions de forme. Les formes littéraires et la logique apparente de leur développement ne font qu'illustrer un aspect ou l'autre du système [...] ⁵⁰³.

Ce n'est pas ici le lieu de revenir sur les thèses défendues dans *La parole muette* et d'évaluer le bien-fondé des réserves formulées par Jenny à leur endroit ⁵⁰⁴. Je ne cite ce passage que parce qu'il me semble exprimer une critique que l'on pourrait être tenté d'étendre au cas des écrits de Rancière sur la photographie. Or, dans la mesure où celle-ci s'y trouve pensée comme un art contrarié, c'est-à-dire contraint d'introduire par ses « inventions de forme » de l'écart dans l'adéquation trop immédiate de son médium à l'idée de l'art du régime esthétique, il me semble qu'on ne peut simplement affirmer que l'histoire de l'art photographique serait, pour Rancière, tout entière anticipée dans cette idée. Et je pense avoir montré dans la dernière partie de ce chapitre que les stratégies artistiques des photographes ne sont pas réduites par Rancière à la mise en œuvre d'un concept prédéfini. Certes, ces stratégies sont toujours analysées comme des façons de contrarier, par le jeu de l'excès et du défaut et par l'écart induit entre sens et effet de présence, ce que le philosophe a appelé la « puissance automatique d'expression attribuée à la photographie » ⁵⁰⁵, mais ce n'est là qu'une sorte d'impératif négatif qui ne définit aucun programme précis et maintient largement ouvert l'éventail des possibles de l'invention artistique.

S'il y a un « programme » que l'art photographique, tel que l'analyse Rancière, semble réaliser à travers chacune des œuvres qui servent à l'exemplifier, c'est celui d'une certaine politique du sensible, qui joue de la variation des cadres de la représentation et de l'écart entre l'intention et l'effet pour défaire l'adéquation consensuelles des propriétés et des identités et subvertir le partage hiérarchique des capacités et des dignités. Mais, encore une fois, cette politique générale du régime esthétique, la photographie la réalise par ses moyens propres, et chaque fois selon des stratégies

⁵⁰³ JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002, p. 10-11.

⁵⁰⁴ Je signale que Rancière a brièvement répondu à cette critique dans un entretien, où il fait valoir qu'il y a à l'arrière-plan des réserves exprimées par Jenny l'idée que la nouveauté littéraire ou artistique devrait être pensée comme « émergence d'une puissance inédite » opérant une rupture radicale avec ce qui la précède. Or, soutient Rancière, « il n'y a pas besoin que l'événement transcendant arrive pour que la littérature "excède son concept". Son concept pour moi est celui d'une perpétuelle impropriété. Sa clôture est inconsistante » (*Et tant pis pour les gens fatigués*, op. cit., p. 436-437).

⁵⁰⁵ « L'œil esthétique », art. cit., n.p.

artistiques spécifiques à travers lesquelles s'inventent des configurations nouvelles du visible qui ne sont pas simplement l'effectuation d'un certain modèle d'efficacité de l'art, mais aussi toujours son renouvellement.

Conclusion

Avant de clore définitivement cette thèse, il convient de rappeler quels en étaient les principaux objectifs. Il s'agissait d'abord et avant tout de proposer une première étude d'ensemble des écrits sur la photographie de Jacques Rancière. L'hypothèse initiale était que ces écrits recèlent une pensée plus riche et plus complexe que ne le laissent supposer à la fois leur place, relativement marginale, au sein de l'œuvre et le peu d'attention qui leur a jusqu'à présent été accordée. L'analyse croisée de ces textes, à la lumière de l'archéologie du régime esthétique développée dans les principaux ouvrages de Rancière sur l'art et la littérature, devait premièrement permettre de clarifier dans quels termes s'y trouvent pensées les conditions d'identification de la photographie comme médium artistique et comment y est conçu le mode d'efficacité critique ou politique de ses images. Mais avant d'engager cette analyse, il fallait définir le cadre philosophique général dans lequel s'inscrivent les propositions contenues dans les textes de ce corpus. Et dès lors qu'on prétendait trouver dans ces textes une pensée originale de la photographie, il fallait aussi pouvoir situer cette pensée dans l'espace des théories de la photographie, marquer sa différence vis-à-vis d'autres approches du médium qui ont eu quelque chose à dire sur les questions auxquelles s'est intéressé Rancière. La progression des chapitres de cette thèse visait donc à permettre à l'analyse des écrits sur la photographie du philosophe de se déployer au terme d'un parcours à plusieurs étapes, qui devaient toutes concourir à produire une meilleure intelligence du contenu de ces textes. Je propose ici de reparcourir rapidement ces différentes étapes et de résumer ce que chacune d'entre elles m'a permis d'établir.

J'ai présenté dans le premier chapitre la doctrine moderniste de la photographie, dont j'ai essayé de retracer l'évolution depuis les écrits de Greenberg jusqu'à la relecture de l'histoire du médium proposée par Szarkowski, pointant les échos de cette relecture dans les travaux qu'Olivier Lugon a consacrés au « style documentaire ». Je crois être parvenu à faire apparaître au fil de cette thèse ce qui sépare l'approche de Rancière de celles de ces auteurs, et particulièrement de Szarkowski. J'ai plus particulièrement pu insister sur les raisons pour lesquelles Rancière refuse de

penser le passage de la photographie à la « modernité artistique » à travers le prisme du respect des spécificités du médium, cette thèse étant aux yeux du philosophe non seulement aporétique, mais aussi impuissante à rendre compte des médiations historico-conceptuelles à travers lesquelles les propriétés du dispositif photographique ont pu en venir à être identifiées comme les ressources d'un art. En consacrant la dernière section du cinquième chapitre de la thèse au commentaire qu'a proposé Rancière d'une image de Walker Evans, présenté par Szarkowski comme l'artiste emblématique de la photographie moderniste la plus pure, j'ai aussi voulu montrer comment l'approche du philosophe, par l'attention portée à la signification politique des choix esthétiques du photographe, permettait concrètement de dépasser l'interprétation formaliste du travail d'Evans décrite dans le premier chapitre.

En consacrant le deuxième chapitre à la critique américaine de la doctrine moderniste, mon intention première était de rendre justice aux auteurs qui, bien avant Rancière, ont cherché à opposer au formalisme greenbergien une pensée politique de la photographie, dont j'ai montré qu'elle devait beaucoup aux écrits de Benjamin. Dès la fin du deuxième chapitre, j'ai toutefois indiqué les principales raisons pour lesquelles une politique de la photographie comme celle élaborée par Allan Sekula dans les années 1970 me semblait tomber sous le coup des critiques qu'a formulées Rancière à l'endroit des entreprises militantes de politisation de l'art. Plus loin dans la thèse, j'ai aussi pu analyser les différences qui séparent plus généralement l'approche benjaminienne de la photographie de celle de Rancière et montrer comment celui-ci est conduit, à travers son archéologie du régime esthétique, à relativiser la rupture qu'aurait, selon Benjamin, provoquée l'apparition de l'image photographique dans l'histoire de l'art et des représentations sociales. C'est toutefois l'opposition benjaminienne entre valeur d'usage et valeur culturelle de la photographie, ou entre sa fonction sociale/politique et sa fonction esthétique, qui s'est révélée la plus problématique d'un point de vue rancien. J'ai montré comment la thèse d'inhérence de la politique à l'esthétique défendue par Rancière permet d'éviter cette fausse opposition et de maintenir l'idée d'une autonomie de l'expérience de l'art.

Cette idée a été plus particulièrement développée dans le troisième chapitre, dont les premières sections ont été consacrées à suivre la trame esthétique qui traverse les écrits de Rancière sur la politique. J'ai voulu montrer comment a commencé à s'opérer dans *La Méésentente* le passage d'une esthétique de la politique à une politique de l'esthétique autour du concept pivot de partage

du sensible. J'ai aussi insisté pour distinguer les différents niveaux d'analyse de la relation de l'art à la politique chez Rancière, dont les commentateurs de l'œuvre tiennent généralement trop peu compte. Ce chapitre a surtout été l'occasion de clarifier le sens de plusieurs notions forgées dans *La Méésentente* ou dans des textes antérieurs sur la politique, et qui réapparaissent dans les écrits sur l'art et sur la photographie, sans que Rancière ne prenne toujours la peine de rappeler la signification précise qu'il leur prête et le contexte philosophique plus large dans lequel elles s'inscrivent. Je crois avoir montré dans la suite de la thèse que, si la politique de la photographie qu'on peut dégager des textes de Rancière est de façon évidente informée par son élaboration conceptuelle de la politique de l'esthétique, elle n'en est pas pour autant la simple répétition, puisqu'elle tient compte de certaines spécificités du dispositif photographique et des modalités particulières selon lesquelles l'art des photographes parvient à reconfigurer l'ordre du visible.

En présentant au quatrième chapitre les trois régimes de l'art que distingue Rancière, j'ai pu préciser ce qui caractérise chacun et restituer des pans importants de son archéologie du régime esthétique. La synthèse proposée de ses travaux sur la littérature, de même que la présentation de l'analyse kantienne du concept de génie, m'ont permis d'aborder quelques-unes des références philosophiques et littéraires qui servent de points de repère à cette archéologie et auxquelles le philosophe continue de se rapporter dans ses écrits sur la photographie. Le chapitre a surtout été l'occasion de vérifier que la typologie des régimes de l'art pouvait servir à distinguer plusieurs modes de conceptualisation des rapports de la photographie à l'art, ce qui était l'un des objectifs déclarés de cette thèse. En faisant de *La chambre claire* l'exemple d'une pensée de la photographie qui ressort du régime éthique des images, je ne faisais que suivre une indication de Rancière. Il était plus compliqué de trouver quelle approche de la photographie pouvait servir à exemplifier, de la façon la plus pure possible, la logique du régime représentatif des arts. Je pense avoir établi que relèvent de cette logique les analyses sceptiques développées par Roger Scruton dans son article « *Photography and Representation* ». Comme j'y ai insisté, le fait que Scruton et Barthes aient tous les deux, pour des raisons très différentes, cherché à affirmer une sorte de résistance ontologique de la photographie à son appropriation esthétique tend à démontrer que l'identification de la photographie comme art ne trouve ses conditions de possibilité que du côté du régime esthétique. Après avoir défini les principes généraux de ce dernier, j'ai voulu essayer de déterminer si on pouvait, et jusqu'à quel point, y rattacher les deux paradigmes théoriques présentés dans les

premiers chapitres de la thèse. En m'appuyant sur quelques brefs passages des textes de Rancière, dont je me suis permis de développer les implications, j'ai montré que la doctrine moderniste, d'une part, et l'approche benjaminienne de la photographie, d'autre part, étaient toutes les deux, quoique de manière différente, dans un rapport d'intériorité/extériorité au régime esthétique, chacune cherchant à réduire sa contradiction constitutive à l'un de ses pôles opposés.

Ce n'est qu'au cinquième et dernier chapitre que j'ai finalement pu engager l'analyse des écrits de Rancière sur la photographie. Je crois être parvenu à en extraire les trois principales conditions d'identification de la photographie comme art au sein du régime esthétique. Au fil de mon étude des textes de ce corpus, il m'est toutefois apparu que Rancière, dans certains passages, attribuait à la photographie une sorte de privilège sur les autres arts en vertu de certaines propriétés de son dispositif qui peuvent sembler idéalement destinées à satisfaire les principes du régime esthétique. Ce privilège paraissait introduire un paradoxe dans sa pensée, puisqu'il conduisait à fonder, d'une façon à peine détournée, l'identification de la photographie comme art sur les spécificités de son médium, une réduction typique de la « doxa moderniste » que Rancière a pourtant toujours refusée. Pour résoudre ce paradoxe, il a fallu faire un détour par un texte consacré au cinéma comme art contrarié, ce dernier concept permettant de penser de façon dialectique le rapport de l'art photographique aux pouvoirs esthétiques de son médium. La restitution que j'ai proposée des commentaires consacrés par Rancière aux œuvres de certains photographes a permis de faire apparaître que c'est effectivement ainsi que le philosophe pense les opérations de l'art photographique, cherchant chaque fois à repérer la façon singulière dont celles-ci parviennent à contrarier la capacité trop immédiate du médium à réaliser une image répondant aux conditions d'identification de l'art du régime esthétique.

En consacrant, dans les dernières sections du chapitre, certains passages aux thèses de Michael Fried, puis à celles de Walter Benn Michaels, qu'on peut considérer comme les représentants d'un courant néo-moderniste dans le champ des théories de la photographie, j'ai voulu entre autres montrer que la pensée de Rancière, bien qu'elle ait surtout été confrontée dans cette thèse aux doctrines et idées d'auteurs du XX^e siècle, pouvait aussi dialoguer avec des approches contemporaines de l'art photographique. Et j'espère que cette étude pourra contribuer à nourrir l'intérêt des théoriciens et critiques actuels de la photographie pour l'œuvre de Rancière, qu'on croit souvent déjà trop bien connaître, et qu'on méconnaît par là. S'agissant du corpus

dispersé des textes sur la photographie, j'ai en tout cas pu montrer que ceux-ci sont plus nombreux qu'on ne l'estime généralement, et qu'ils contiennent une pensée à la fois plus riche et plus complexe qu'on ne pouvait le soupçonner de prime abord. Comme quoi Rancière n'a pas fini de nous surprendre.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvre de Rancière

1.1. Livres cités

La leçon d'Althusser [1974], Paris, La Fabrique, 2012.

La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier [1981], Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2012.

Le philosophe et ses pauvres [1983], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010.

Aux bords du politique [1990], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004.

Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir [1992], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2014.

La méésentente. Politique et philosophie, Paris, Galilée, 1995.

Mallarmé. La politique de la sirène, Paris, Hachette, 1996.

La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature [1998], Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2005.

Le partage du sensible. Esthétique et politique, Paris, La Fabrique, 2000.

La fable cinématographique [2001], Paris, Seuil, coll. « Points », 2016.

Le destin des images, Paris, La Fabrique, 2003.

Malaise dans l'esthétique, Paris, Galilée, 2004.

La haine de la démocratie, Paris, La Fabrique, 2005.

Chroniques des temps consensuels [2005], Paris, Seuil, coll. « Points », 2017.

Politique de la littérature, Paris, Galilée, 2007.

Le spectateur émancipé, Paris, La Fabrique, 2008.

Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens, Paris, Amsterdam, 2009.

Les écarts du cinéma, Paris, La Fabrique, 2011.

Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art, Paris, Galilée, 2011.

Figures de l'histoire [2012], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2019.

La méthode de l'égalité. Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan, Paris, Bayard, 2012.

Le fil perdu du roman. Essais sur la fiction moderne, Paris, La fabrique, 2014.

La méthode de la scène. Entretien avec Adnen Jdey, Paris, Lignes, 2018.

Les temps modernes. Art, temps, politique, Paris, La Fabrique, 2018.

Le travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderon, Paris, Presses du Réel, 2019.

Les voyages de l'art, Paris, Seuil, 2023.

L'expérience esthétique. Dialogue avec Bernard Aspe, Paris, Nous, 2025.

1.2. Articles, chapitres de livres et entretiens cités

« À propos de *L'être et l'événement* », *Le Cahier* (Collège international de philosophie), n° 8, octobre 1989, p. 211-225.

« Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n° 6, 1996, p. 53-68.

« La forme et son esprit », dans *La Forme en jeu*, dir. Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1998, p. 131-149.

« Le bruit du peuple, l'image de l'art (À propos de *Rosetta* et de *L'humanité*) » [1999], dans *Théories du cinéma*, textes réunis par Antoine de Baecque, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 213-219.

« Y a-t-il un concept du romantisme ? », dans *Modernité et romantisme*, textes réunis par Isabelle Bour, Éric Dayre et Patrick Née, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 287-300.

« L'œil esthétique », *Art Press*, n° 273, nov. 2001, p. 19-22.

« Le ressentiment anti-esthétique », *Le Magazine littéraire*, n° 414, novembre 2002, p. 18-21.

« From Politics to Aesthetics ? », *Paragraph*, vol. 28, n° 1, March 2005, p. 13-25.

« An Interview with Jacques Rancière: On Medium-Specificity and Discipline Crossovers in Modern Art », interview par Andrew McNamara et Toni Ross, *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 8, n° 1, 2007, p. 101-109.

« Le travail de l'image », *Multitudes*, n° 28, 2007, p. 195-210.

« Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Appareil* [En ligne], n° 1, 2008, URL : <http://appareil.revues.org/135>.

« Notes on the photographic image », *Radical philosophy*, n° 156, July-August 2009, en ligne : <https://www.radicalphilosophy.com/article/notes-on-the-photographic-image#fnref9>.

« Reconfiguring Disciplinarity : Interview with Rancière », dans *Understanding Rancière, Understanding modernism*, dir. Patrick M. Bray, London, Bloomsbury publishing, 2017, p. 263-289.

1.3. Textes publiés dans des catalogues d'exposition

« L'art de la distance », dans DEPARDON, Raymond, *Détours*, Paris, Maison européenne de la photographie, 2000, n.p.

« Le théâtre des images », dans *Alfredo Jaar : la politique des images*, Zurich, JRP/Ringier, 2007, p. 71-80.

« Seeing, Showing, Demonstrating », dans DEMAND, Thomas, *The complete papers*, MACK, 2019, p. 292-296.

Postface sans titre, dans DEPARDON, Raymond, *La chambre*, Paris, Atelier EXB, 2020, n.p.

« De la poétique de l'image à la tragédie de la justice », dans *James Coleman*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2021, p. 185-203.

« Les fantômes de Calais », dans SERRALONGUE, Bruno, *Calais. Témoigner de la jungle (2006-2020)*, Paris, éditions Heni, 2022 (texte également disponible en ligne : <https://www.nouveaupalais.eu/fr/livres/revue-internationale/les-fantomes-de-calais-jacques-ranciere>).

2. Littérature secondaire sur Rancière

2.1. Livres et ouvrages collectifs

BIRNBAUM, Antonia, *Égalité radicale. Diviser Rancière*, Paris, Amsterdam, 2018.

BRAY, Patrick M. (dir.), *Understanding Rancière, Understanding Modernism*, London, Bloomsbury Publishing, 2017.

CORNU, Laurence et VERMEREN, Patrice (dir.), *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, Colloque de Cerisy, Paris, Horlieu, 2006.

FJELD, Anders, *Jacques Rancière. Pratiquer l'égalité*, Paris, Michalon éditeur, 2018.

HAMIDI, Bérénice, JAUDON, Raphaël et MARCHIORI, Dario (dir.), *Jacques Rancière et les arts : esthétiques de l'égalité*, Paris, De l'Incendie éditions, 2025.

JDEY, Adnen (dir.), *Politiques de l'image : questions pour Jacques Rancière*, Paris, La lettre volée, 2013.

PANAGIA, Davide, *Rancière's Sentiments*. North Carolina, Duke University Press, 2018.

RAMOND, Charles, *Jacques Rancière. L'égalité des intelligences*, Paris, Belin, 2019.

RUBY, Christian, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009.

TANKE, Joseph J., *Jacques Rancière : An introduction. Philosophy, Politics, Aesthetics*, New York, Continuum Publisher, 2011.

ZABUNYAN, Dork, *Jacques Rancière et le monde des images*, Paris, Mimésis, 2023.

2.2. Articles et chapitres de livre cités

BADIOU, Alain, « Jacques Rancière. Savoir et pouvoir après la tempête », *L'aventure de la philosophie française depuis les années 1960*, Paris, La Fabrique, 2012, p. 231-264.

BAECQUE, Antoine de, « Jacques Rancière et les Cahiers du cinéma », *Revue de la BNF*, n° 52, 2016/1, p. 84-88.

BATE, David, « Jacques Rancière. Aesthetics and photography », *The Routledge companion to Photography Theory*, edited by M. Durden and J. Tormey, London, Routledge, 2019, p. 37-51.

DÉOTTE, Jean-Louis, « La production muséale de la photographie : Rancière et l'image pensive », dans *L'image, le sensible et le photographique*, dir. Steven Bernas, Paris, L'Harmattan, 2014.

EBGUY, Jacques-David, « Séparés, mais ensemble. Rancière, Flaubert et l'« image » littéraire », *Politiques de l'image. Questions pour Jacques Rancière*, éd. Adnen Jdey Paris, Lettre volée, 2013, p. 109-131.

HAGELSTEIN, Maud, « Images et figures. Dispositifs de re-découpage du sensible (Rancière) », dans *Usages de la figure, régimes de figuration*, dir. Laura Marin et Anca Diaconu, Editura universitatii din Bucuresti, 2017, p. 289-300.

LEGRAND, Stéphane, « Louis Althusser : mai 1968 et les fluctuations de l'idéologie », *Actuel Marx*, n° 45, 2009/1, p. 128-136.

MICHAELS, Walter Benn, "Neoliberal aesthetics: Fried, Rancière and the form of the photograph", *nonsite.org* (online), Issue #1, January 2025, <https://nonsite.org/neoliberal-aesthetics-fried-ranciere-and-the-form-of-the-photograph/>.

PEDEN, Knox, « Grace and Equality, Fried and Rancière (and Kant) », dans *Michael Fried and Philosophy*, dir. Mathew Abbott, New York, Routledge, 2018, p. 189-205.

SEURAT, Alexandre, « Penser à la limite : pour une lecture critique de Jacques Rancière », *TRANS-* [En ligne], n° 1, 2005, mis en ligne le 27 décembre 2005, <http://journals.openedition.org/trans/96>.

SMITH, Olga, « 1990's - 2000's: The future of the photographic image », *Contemporary photography in France. Between Theory and Practice*, Leuven, Leuven University Press, p. 93-123.

VAUDAY, Patrick, « Écrire la peinture, peindre la littérature : à propos de l'esthétique sans frontière de Jacques Rancière », dans *Aux confins du récit*, dir. Bruno Clément et Clemens-Carl Härle, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 103-118.

3. Sur la photographie

3.1. Livres

BAILLY, Jean-Christophe, *L'instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie* [1980], *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, t. 5, p. 785-892.

BAZIN, Philippe, *Pour une photographie documentaire critique*, Paris, Creaphis, 2017.

BERGER, John, *Understanding a photograph*, London, Pinguin, 2013.

BOLTON, Richard (dir.), *The contest of meaning : critical histories of photography*, Cambridge, Cambridge MIT Press, 1989.

BURGIN, Victor, *The Camera. Essence and Apparatus*, London, MACK, 2018.

CHASSEY, Éric de, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2008.

COSTELLO, Diarmuid, *On photography. A philosophical inquiry*, London and New York, Routledge, 2018.

EDWARDS, Steve, *Martha Rosler : The Bowery in two inadequate descriptive systems*, London, Afterall Books: One Work, 2012.

FOSSALI, Pierluigi Basso et DONDERO, Maria Giulia, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM, 2011.

FRIED, Michael, *Why photography matter as art as never before*, Yale, Yale University Press, 2008.

GUNTHER, André et POIVERT, Michel (dir.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007.

JENNY, Laurent, *La brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique*, Paris, Mimésis, 2019.

KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.

KRAUSS, Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. Marc Bloch et Ann Hindry, Paris, Macula, 2013.

LEBART, Luce (dir.), *Les silences d'Atget. Une anthologie de textes*, Paris, Textuel, 2016.

LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*, 4^e éd., Paris, Macula, 2017.

MICHAELS, Walter Benn, *The beauty of a social problem : photography, autonomy, economy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography* [1937], New York, Museum of Modern Art, 2009.

NEWHALL, Beaumont (dir.), *Photography. Essays and Images: Illustrated Readings in the History of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1980.

POIVERT, Michel, *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015.

POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, 3^e éd., Paris, Flammarion, 2018.

ROUILLÉ, André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

SEKULA, Allan, *Performance under working conditions*, catalogue de la Generali Foundation, Vienne, 2003.

SEKULA, Allan, *Écrits sur la photographie 1974-1986*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2013.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie* [1977], trad. Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur, Paris, Christian Bourgois, 2008.

STOTT, William, *Documentary Expression and Thirties America* [1973], Chicago, University of Chicago Press, 1986.

WALL, Jeff, *Essais et entretiens. 1984-2001*, trad. fr., Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.

3.2. Articles et chapitres de livres

BARBERIE, Peter, « Paul Strand's modernity », dans *Paul Strand. Master of Modern photography*, New York, Aperture, 2014, p. 2-15.

BARTHES, Roland, « Le message photographique » [1961], *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, t. 1, p. 1120-1133.

BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma?* [1976], Paris, du Cerf, 2002, p. 9-17.

BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie » [1931], trad. André Gunthert, *Études photographiques* (En ligne), novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>.

BENJAMIN, Walter, « L'auteur comme producteur » [1934], *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel, Paris, La fabrique, 2003, p. 122-144.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 269-316.

BRUNET, François, « La photographie, éternelle aspirante à l'art », dans *De l'artification : Enquêtes sur les passages à l'art*, dir. Nathalie Heinich et Roberta Schapiro, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, p. 29-45.

CHEVRIER, Jean-François, « Walker Evans, *American Photographs* et la question du sujet », *Communications*, n° 71, 2001, p. 63-103.

COSTELLO, Diarmuid, « What's So New About the "New" Theory of Photography ? », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 75, n° 4, Fall 2017, p. 439-452.

DIJKSTRA, Rineke, « Being Open: Interview with Rineke Dijkstra », interview par Jan Estep, *New Art Examiner*, n° 10, July-August 2001, p. 50-59.

DIJKSTRA, Rineke, « Rineke Dijkstra : The Gap between Intention and Effect », interview par Sarah Douglas, *Flash Art*, n° 36, October 2003, p. 78-81.

DURAND, Régis, « La pensive », *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, 3^e éd., Paris, Éditions de la Différence, 2002, p. 13-26.

EVANS, Walker, *Le secret de la photographie. Entretien avec Leslie Katz* [1971], trad. Anne Bertrand, Paris, Centre Pompidou, 2017.

GREENBERG, Clement, « The Camera's Glass Eye » [1946], *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 60-63.

GREENBERG, Clement, « Four Photographers » [1964], *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 183-187.

GRUNDBERG, Andy, « Out of the Blue », *Artforum*, vol. 35, May 1997, p. 84-87.

GUNTHER, André, « Le complexe de Gradiva. Théorie de la photographie, deuil et résurrection », *Études photographiques* (en ligne), n° 2, mai 1997, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/289>.

GUNTHER, André, « Archéologie de la *Petite histoire de la photographie* », *Images Re-vues* (En ligne), Hors-série, n° 2, 2010, document 7, mis en ligne le 01 janvier 2010, URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/292>.

GUNTHER, André, « Une illusion essentielle. La photographie saisie par la théorie », *Études photographiques* (en ligne), n° 34, printemps 2016, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3592>.

KRAUSS, Rosalind, « Notes on the Index: Seventies Art in America », *October*, vol. 3, Spring 1977, p. 68-81.

KRAUSS, Rosalind, « Reinventing the Medium », *Critical Inquiry*, vol. 22, n° 2, Winter 1999, 289-305.

KRAUSS, Rosalind, « Notes on the Obtuse », dans *Photography Theory*, ed. James Elkin, New York & London, Routledge, 2007, p. 339-341.

LAMOUREUX, Johanne, « La critique postmoderne et le photographique », *Études photographiques* (En ligne), n° 1, novembre 1996, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/103>.

MICHAELS, Walter Benn, « Photography and Fossils », dans *Photography Theory*, ed. James Elkins, New York, Routledge, 2007, p. 431-450.

MICHAELS, Walter Benn, « Neoliberal Aesthetics: Fried, Rancière and the Form of the Photograph », *nonsite.org* (en ligne), n°1, January 25 2011, URL : <https://nonsite.org/neoliberal-aesthetics-fried-ranciere-and-the-form-of-the-photograph/>.

MICHAELS, Walter Benn. "Formal feelings", dans *The beauty of a social problem: photography, autonomy, economy*, Chicago, University of Chicago press, 2015, p. 1-42.

MOORE, Kevin, « Le MOMA : institution de la photographie moderniste », dans *L'art de la photographie des origines à nos jours*, dir. André Gunthert et Michel Poivert, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 508-527.

NEWHALL, Beaumont, « Documentary Approach to Photography », *Parnassus*, vol. 10, n° 3, mars 1938.

PHILLIPS, Dawn M., « Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism », *British Journal of Aesthetics*, vol. 49, n° 4, October 2009, p. 327-340.

ROBERTS, John, « Photography after the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic », *Oxford Art Journal*, vol. 32, n° 2, octobre 2009, p. 281-298.

ROSLER, Martha, « In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography) » [1981], dans *The contest of meaning : critical histories of photography*, dir. Richard Bolton, Cambridge, Cambridge MIT Press, 1989, p. 303-340.

SALOMON-GODEAU, Abigail, « Les fantômes du documentaire », *Chair à canon. Photographie, discours, féminisme*, trad. Laure Poupard, Paris, Éditions Textuel, 2016, p. 131-160.

SCHNELLER, Katia, « Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d'index, 1977-1990 », *Études photographiques* (En ligne), n° 21, septembre 2008, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2483>.

SCRUTON, Roger, « Photography and Representation », *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 3, 1981, p. 557-603.

SISKIND, Aaron, « Credo », dans *Aaron Siskind : Toward a Personal Vision 1935-1955*, dir. Deborah Martin Kao et Charles A. Meyer, Massachusetts, Boston College Museum of Art, 1995, p. 56.

STIEGLER, Bernd, « Qu'est-ce que la photographie moderne? Walter Bernjamin et sa critique d'Albert Ranger-Patzsch », *Le magazine du Jeu de paume*, 2017, en ligne : <https://jeudepaume.org/mediateque/magazine-bernd-stiegler-photographie-moderne/>.

STRAND, Paul, « Photography » [1917], dans STIEGLITZ, Alfred, *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, Cologne, Taschen, 1997, p. 780-781.

WALL, Jeff et ROBERT, John, « Post-60's Photography and its Modernist Context », *Oxford Art Journal*, vol. 30, n° 1, *Jeff Wall Special Issue*, 2007, p. 155-167.

WALTON, Kendall L., « Transparent Pictures : On the Nature of Photographic Realism » [1984], in *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, ed. Scott Walden, New Jersey, Wiley-Blackwell, 2010, p. 14-49.

3.3. Livres de photographies et catalogues d'exposition

AGEE, James et EVANS, Walker, *Louons maintenant les grands hommes* [1941], trad. Jean Queval, Paris, Terre Humaine, coll. « Poche », 2002.

CHEVRIER, Jean-François et LINGWOOD, James, *Une autre objectivité / Another Objectivity*, cat. exp., Centre national des arts plastiques, Paris / Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Milan, Idea Books, 1989.

DEPARDON, Raymond, *La solitude heureuse du voyageur* (précédé de *Notes*), Paris, Éditions du Seuil, 2006.

DEPARDON, Raymond, *Correspondance new-yorkaise*, accompagné de l'essai d'Alain BERGALA, *Les absences du photographe*, Paris, Libération/Éditions de l'Étoile, 1981.

GALASSI, Peter, *Before photography. Painting and the invention of photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1981.

STIEGLITZ, Alfred, *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, Cologne, Taschen, 1997.

STRAND, Paul, *Tir a'Mhurain: The Outer Hebrides of Scotland* [1962], New York, Aperture, 2005.

SZARKOWSKI, John, *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 1973.

SZARKOWSKI, John, *L'œil du photographe* [1966], trad. Lise-Éliane POMIER, New York, The Museum of Modern Art, 2012.

4. Esthétique philosophique, théorie artistique et histoire de l'art

4.1. Livres

ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique* [1970], trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2020.

BADIOU, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

DUVE, Thierry de, *Clement Greenberg entre les lignes*, Paris, Éditions Dis Voir, 1996.

FRIED, Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* [1990], trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2017.

HEINICH, N. et SCHAPIRO, R. (dir.), *De l'artification : Enquêtes sur les passages à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012.

JONES, Caroline A., *Eyesight alone. Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2005.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. Alain Renault, Paris, Flammarion, 2000.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* [1989], Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2013.

MORIZOT, Jacques et POUIVET, Roger (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Collin, 2007.

PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], trad. Henri Joly, Paris, Gallimard, 1983.

POUILLAUDE, Frédéric, *Représentations factuelles. Art et pratiques documentaires*, Paris, Éditions du Cerf, 2020.

ROCHLITZ, Rainer, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art à l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

SCHILLER, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [1795], trad. Robert Leroux, Paris, Aubier, 1992.

SÉGUY-DUCLOT, Alain, *Leçons sur l'esthétique de Kant*, Paris, Ellipses, 2018.

SHINER, Larry, *The invention of Art. A cultural history*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

4.2. Articles et chapitres de livres

COSTELLO, Diarmuid, « Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65, n° 2, Spring 2007, p. 217-228.

FOSTER, Hal, « Critique d'art : une espèce en voie d'extinction », *Design et crime*, trad. G. Herrmann, C. Jacquet, L. Monceau et N. Vieillescazes, Paris, Amsterdam/Les prairies ordinaires, 2019, p. 151-170.

GREENBERG, Clement, « Avant-garde et kitsch » [1939], *Art et culture*, trad. Ann Hindry, Paris, éditions Macula, 2014.

GREENBERG, Clement, « Vers un *Laocoon* plus neuf » [1940], *Appareil* [En ligne], n° 17, 2016, URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2288>.

GREENBERG, Clement, « *Modernist painting* » [1960], site de l'Université de York [En ligne], URL : https://www.yorku.ca/yamlau/readings/greenberg_modernistPainting.pdf.

GREENBERG, Clement, « Necessity of "Formalism" » [1971], *Late Writings*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2003, p. 45-46.

5. Études littéraires

ADORNO, Theodor, « Lectures de Balzac » [1958], *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 83-100.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. Philippe Beck, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.

AUERBACH, Erich, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.

BENJAMIN, Walter, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien » [1937], trad. Rainer Rochlitz, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 170-225.

CHKLOVSKI, Victor, *L'art comme procédé* [1917], trad. Régis Gayraud, Paris, Alia, 2008.

HALMI, Nicholas, *The genealogy of the Romantic Symbol*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

LACOUÉ-LABARTHES, P. et NANCY, J.-L., *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1977.

VOUILLOUX, Bernard, « Les tableaux de Flaubert », *Poétique*, n° 135, 2003/3, p. 259-287.

6. Autres

BARTHES, Roland, *Mythologies*, dans *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, t. 1, p. 671-868.

BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne* [1863], Paris, Mille et une nuit, 2010.

BENJAMIN, Walter, *Sens unique* [1928], trad. Frédéric Joly, Paris, Payot et Rivages, 2013.

BRECHT, Bertolt, « Nouvelle technique d'interprétation », *Écrits sur le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Gérald Eudeline et Serge Lamare, Paris, L'Arche, 1963, p. 148-153.

BRECHT, Bertolt, « Le procès de l'Opéra de Quat'sous. Expérience sociologique » [1932], *Sur le cinéma*, trad. Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre., Paris, L'Arche, 1970, p. 148-221.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, éd. Thierry Laget, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, t. II (juillet 1851- décembre 1858), éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

LEFORT, Claude, « La question de la démocratie », *Essais sur le politique. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Seuil, 1986, p. 17-30.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

LYOTARD, Jean-François, *Le différend*, Paris, Minuit, 1983.

MILNER, Jean-Claude, *Les noms indistincts*, Paris, Verdier, 2007.

PLATON, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris, GF Flammarion, 2004.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, XXXV, trad. Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles-Lettres, 1985.

VATTIMO, Gianni, *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* [1985], trad. Charles Alunni, Paris, Seuil, 1987.