

## Sommaire

6 Préface par Hubert Damisch  
*À partir de la photographie*

### Le Photographique

22 Introduction

I Existe-t-il un objet de pensée que désignerait l'expression « histoire de la photographie » ?

29 Sur les traces de Nadar

51 Les espaces discursifs de la photographie

II La photographie et l'histoire de l'art

77 L'impressionnisme : le narcissisme de la lumière

91 Marcel Duchamp ou le champ imaginaire

111 La photographie comme texte : le cas Namuth/Pollock

123 Photographie et surréalisme

III La photographie et la forme

153 Stieglitz : Équivalents

165 Les noctambules

185 À propos des nus d'Irving Penn :  
la photographie en tant que collage

IV En regard de la photographie

197 *Corpus delicti*

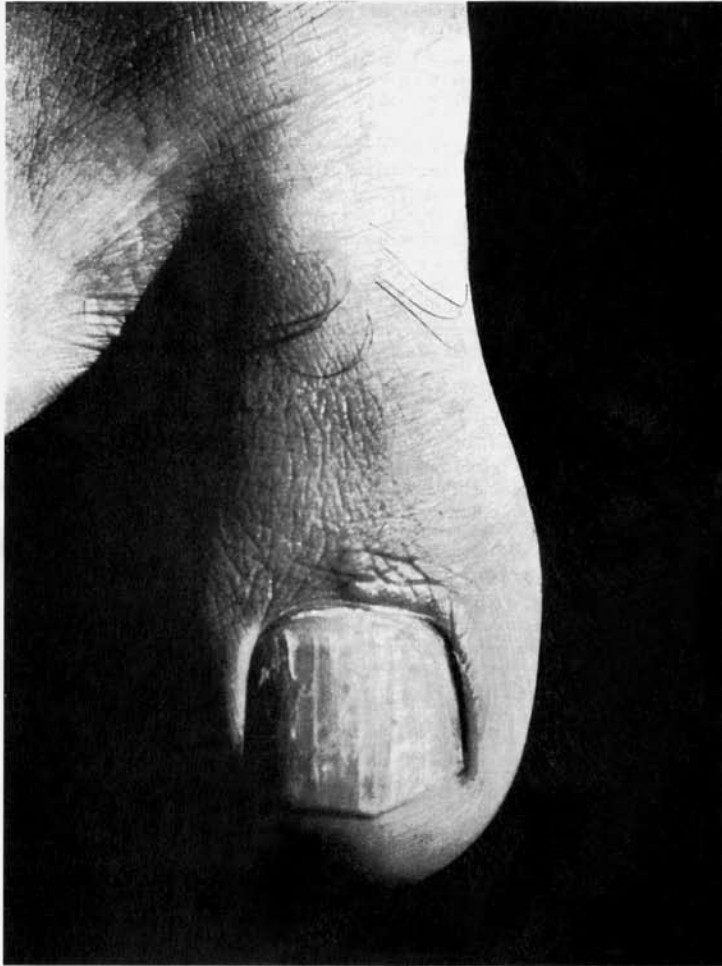
236 Quand les mots font défaut

250 Note sur la photographie et le simulacre

268 Index

## À partir de la photographie

La photographie n'a pas seulement envahi les cimaises des musées et des galeries. Son entrée – relativement récente – dans le champ critique, au titre d'objet de savoir et d'analyse, de sujet d'enquête ou de thème de réflexion, a pour effet paradoxal d'occulter la réalité dont elle est tout ensemble le signe et le produit. De l'occulter, de la masquer, cette réalité, ou de si bien en fausser le sens, sous le couvert d'un discours de légitimation, que la prolifération d'écrits en tous genres consacrés à une pratique qui fut longtemps considérée comme disruptive, semble aller de pair avec l'affirmation par-delà la déchirure qui serait celle de la modernité, d'une continuité retrouvée. L'apparition d'un commerce spécialisé particulièrement florissant, la spéculation tous azimuts, ont définitivement mis un terme aux controverses oiseuses sur le statut de cet art, tandis que les prix qu'atteignent désormais les tirages dits « d'époque » correspondent à un retour au moins équivoque – et même contradictoire au regard de l'opération constitutive de la photographie – des notions d'« authenticité » et d'« originalité », voire à la résurgence d'une manière nouvelle d'*aura*, substitut fétichiste de celle qui entourait l'œuvre d'art traditionnelle et dont le développement des moyens photomécaniques de reproduction était censé avoir précipité la disparition. Mais le phénomène a d'autres conséquences : ainsi qu'il a pu en aller, en son temps, pour la peinture, l'introduction de la photographie sur le marché de l'art a pour corollaire le développement d'une « littérature » elle-même spécialisée, sous



GROS ORTEIL, SUJET MASCULIN, 30 ANS. — PHOTO. J.-A. BOIFFARD.

21. Jacques-André Boiffard, *Gros orteil. Sujet Masculin, trente ans*, illustration pour l'article de Georges Bataille, « Le Gros Orteil », *Documents*, n° 6, 1929, p. 299.

Une présentation de la photographie surréaliste ne serait pas complète si elle ne mentionnait les images non manipulées qui figurent dans les publications du mouvement – des œuvres comme les gros orteils de Boiffard, les « sculptures involontaires » photographiées par Brassai pour Salvador Dalí, ou l'image d'un homme au chapeau, réalisée par Man Ray pour *Minotaure*. C'est là ce genre de photographies qui est le plus proche du cœur du mouvement. Nous venons de proposer un dispositif théorique qui permet de les comprendre, et c'est le concept d'espacement.

À l'intérieur de l'image, l'espacement peut naître du « cloisonné » de la solarisation ou de l'incorporation de cadres présents dans la réalité et destinés à segmenter celle-ci ou à en déplacer des fragments. Mais à la frontière même de l'image le cadre de l'appareil photographique qui coupe ou découpe l'élément représenté et le sépare du continuum de réalité peut être considéré comme un autre exemple d'espacement. L'espacement est le signal d'une brisure dans l'expérience instantanée du réel, une rupture qui produit une séquence. Le cadrage photographique est *toujours* perçu comme une déchirure dans le tissu continu de la réalité. Or la photographie surréaliste insiste énormément sur ce cadrage pour en faire un signe lisible, un signe vide, il est vrai, mais un nombre entier dans l'algèbre du sens, un signifiant de la signification.

Le cadre proclame qu'entre la fraction de réalité qui a été éliminée et celle qui est incluse, il y a une différence ; et que le fragment que le cadre encadre est un exemple de la nature-en-tant-que-représentation, de la nature-en-tant-que-signe. Tout en désignant cette perception de la réalité, le cadre de l'appareil photographique la contrôle aussi, et la structure, par l'usage du point de vue, comme dans l'exemple du chapeau de Man Ray, ou par le choix de la longueur focale, comme dans les très gros plans des images de Dalí et Brassai. Dans les deux cas, ce que l'appareil photographique cadre, et donc rend visible, c'est l'écriture automatique du monde : la production permanente, ininterrompue des signes. Les images de Dalí et Brassai représentent de vilains morceaux de papier, tels ces tickets d'autobus ou ces talons de billets de théâtre que nous roulons dans notre poche en petits cylindres, ou ces fragments de gomme que nous pétrissons inconsciemment – et c'est l'agrandissement produit par l'appareil photographique qui est publié comme sculpture involontaire. La photographie de Man Ray est tirée d'une série qui accompagne un essai de Tristan Tzara sur la production inconsciente d'images sexuelles dans tous les aspects de la culture – en l'occurrence dans la forme des



29. Brassai, *Couple d'amoureux dans un petit café parisien, place d'Italie, circa 1932*, photographie argentique sur gélatine, 28,3 × 22,7 cm. Paris, Musée national d'Art moderne – Centre Georges Pompidou. (Photographie : Jacques Faujour)

Une autre de ces images nous montre une femme forte d'une présence extraordinaire, appuyée sur une table de billard dans un café de Montmartre. Le dos cambré, la poitrine en avant, elle regarde fixement l'appareil photographique. La partie supérieure de son torse revendique le centre de l'image, et ce centrage même semble affirmer l'indissoluble unité de son être physique. Pourtant, quatre éléments visuels gravitent autour de ce centre et créent une relation qui modifie le sens de la présence de cette femme, et qui sape le sentiment que l'on avait de son unité et de sa cohésion. Deux de ces éléments ont trait à son anatomie : d'abord, son pouce droit appuyé bien raide sur la queue du billard, puis sa main gauche écartelée dans une représentation inconsciente de chairs qui s'entrouvrent. L'agencement fortuit de ces mains constitue un extraordinaire signe de sexualité, un signe qui trouve un autre niveau de signification avec les deux images renvoyées par les miroirs dans les coins supérieurs de la photographie. À gauche, au-dessus du pouce bien raide, se trouve l'image réfléchie d'un homme de profil, la photographie donnant l'illusion qu'il fixe l'autre image renvoyée par un second miroir, en face de lui. Cette seconde image, que nous identifions comme étant la nuque réfléchie de la femme, se trouve à la verticale de la main gauche écartelée. Cette relation établie dans les miroirs implique l'appariement, le couplage de deux êtres anonymes, couplage dont la signification est rendue intelligible par l'axe déictique le long duquel l'image de chacun des partenaires est liée à l'image de son sexe. Une constellation s'établit autour de la femme, un signe changeant, fragmenté, multiple et beau, un signe qui dit : putain.

Dans une autre photographie, le miroir situé dans un coin de l'espace – ici une chambre de bordel – sert une fois de plus à réunir les occupants de cette chambre sur la surface visuelle unique de la photographie, en même temps qu'il les réunit sur un second plan, unifié, situé dans le cadre même de l'image. Ce second plan, c'est la structure de l'encadrement rectiligne de l'armoire, qui joue ici le rôle d'un cadre interne devant lequel un homme debout en train de s'habiller regarde dans le miroir d'une de ses portes, tandis que le corps nu de sa partenaire est saisi sous la forme d'une image virtuelle encadrée par le miroir de l'autre porte. Présente seulement sous forme d'image réfléchie, la femme est arrachée à sa position dans l'espace « réel », et transplantée dans un rapport de contiguïté spatiale directe avec son client. Dans cette réunion qui n'est effectuée que sur le plan de l'image, le couple produit un signe transitoire, fugitif, de la signification de sa rencontre : la relation sexuelle