



HAL
open science

Four Arts of Photography : une nouvelle théorie de l'image photographique ?

Laure Blanc-Benon

► **To cite this version:**

Laure Blanc-Benon. Four Arts of Photography : une nouvelle théorie de l'image photographique ?. Les Arts et les Images. Dialogues avec Dominic McIver Lopes, Sorbonne Université Presses, 2019, Philosophies, 979-10-231-0615-2 (br.). <hal-04223400>

HAL Id: hal-04223400

<https://hal.science/hal-04223400v1>

Submitted on 9 Oct 2023

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

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



HAL Authorization

FOUR ARTS OF PHOTOGRAPHY:
UNE NOUVELLE THÉORIE DE L'IMAGE
PHOTOGRAPHIQUE ?

Laure Blanc-Benon

De livre en livre, Dominic Lopes emploie une méthode qui consiste, comme le dit Peter Kivy qu'il cite en exerçant de *Beyond Art*, à ne pas jeter le bébé avec l'eau du bain : « il est bien plus facile de jeter le bébé avec l'eau du bain que de s'apercevoir que vous vous trompiez sur quoi est quoi¹. » Il s'attaque à un corpus ou à un débat, dans lequel les différents acteurs donnent l'impression de tourner en rond ; des approches conceptuelles et symboliques sont renvoyées dos à dos (*Understanding Pictures*), on ne parvient pas à trancher entre Dickie, Danto ou Levinson à propos de la définition de l'art (*Beyond Art*), ou bien l'on se perd dans l'abondante bibliographie qui a suivi la parution en 1981 de l'article « Photography and Representation » de Roger Scruton (*Four Arts of Photography*). Dans cet article, Roger Scruton défend une thèse qui heurte le sens commun ; la photographie ne serait pas un art car elle n'aurait aucune capacité représentationnelle². Dans *Four Arts of Photography*, le « bébé » que Lopes ne veut pas « jeter avec l'eau du bain » correspond à notre intuition selon laquelle l'image photographique aurait un pouvoir épistémique d'un genre particulier en raison de son origine mécanique, serait une attestation de présence – et il faut tenter de rendre raison

1 « *It is far easier to throw the baby with the bathwater than to perceive that you were mistaken about which was which* », dans Peter Kivy, *Philosophies of Arts* ; cité par Lopes dans *Beyond Art*, Oxford, OUP, 2014.

2 Voir Roger Scruton, « Photography and Representation », *Critical Inquiry*, n° 7, printemps 1981.

de cette intuition. « L'eau du bain », quant à elle, serait la manière dont on identifie ce qui ne constitue qu'une étape de la production de l'image photographique – le moment de l'enregistrement de l'image lumineuse – à l'essence de la photographie en tant que telle, en faisant de la photographie une image incapable de représenter quoi que ce soit, donc inapte à l'expression artistique.

68

Lopes commence par rappeler les différentes étapes de l'histoire de la photographie ; un scepticisme initial à l'égard de la dimension artistique de la photographie, incarné par exemple par Baudelaire, puis la réaction pictorialiste, puis, à nouveau, une certaine forme de scepticisme de la part du courant de la « *Straight Photography* » (Paul Strand, Edward Weston). Il montre comment une dialectique s'est installée entre le caractère mécanique de l'image photographique et sa dimension d'expression artistique. Il explique d'emblée que le but de *Four Arts of Photography* n'est pas de rajouter une étape supplémentaire à ce débat. En cela, la démarche est donc très proche de celles d'*Understanding Pictures* ou de *Beyond Art* ; comprendre pourquoi des théories s'opposent, se contredisent et construisent une opposition à laquelle nous sommes habitués, qui imprègne les débats, mais qu'il s'agira de dépasser. C'est ainsi que Lopes émet l'hypothèse que la photographie est une « collaboration de l'esprit et de la machine », pour contrer l'intuition du sens commun selon laquelle la photographie ne peut être un art qu'en s'émancipant de son caractère mécanique.

Le problème de départ est le suivant : d'un côté nous sommes enclins à voir dans la photographie une image véridique, objective, un enregistrement impartial du monde visible ; d'un autre côté, nous apprécions les photographies en tant qu'œuvres d'art exprimant la vision du photographe. C'est là qu'intervient la méthode. Comme l'écrit Jacques Morizot dans la postface de *Comprendre les images*, on peut penser que Lopes a « le dessein de trouver la voie d'une hybridation féconde de deux intuitions qui se contredisent sans s'annuler³ ». Les deux intuitions concernées, dont Lopes concède qu'elles sont caricaturales,

3 Dominic Lopes, *Comprendre les images*, trad. Laure Blanc-Benon, postface Jacques Morizot, Rennes, PUR, p. 263.

sont celle de l'image photographique objective (donc non artistique) ou de l'image photographique artistique (donc non objective). Mais il est intéressant de remarquer que, dans les deux cas, il s'agit de prendre parti pour ou contre le statut d'art de la photographie :

Dans les deux cas, la photographie n'est un art que si elle s'émancipe de la fabrication mécanique d'image pour faire droit à l'expression personnelle. Donc si vous acceptez l'idée que la photographie dispose d'un pouvoir épistémique spécial parce que la fabrication mécanique d'image ne laisse aucune place à la touche personnelle, alors vous prenez position contre le statut d'art de la photographie. Si vous acceptez l'idée que la photographie est un art, alors vous prenez position contre l'épistémologie des photographies qui repose sur l'idée de machine. La caricature focalise l'attention sur trois concepts qui dominent nos pensées sur la photographie : le concept d'art, d'autorité épistémique, et d'expression personnelle – ou d'art, de fabrication mécanique des images et d'agentivité⁴.

Le but du livre est donc d'élucider les trois concepts fondamentaux mobilisés pour poser le problème : qu'est-ce exactement que le caractère *mécanique* de la photographie sur lequel est censée reposer l'autorité épistémique de la photographie ? Qu'entend-on par *expression artistique* ou *agency* ? Et qu'entend-on par *art* ? Cette approche rejoint ce que Lopes disait de la photographie dans sa préface à la traduction française d'*Understanding Pictures* :

La clef pour apprécier le pouvoir particulier des photographies réside dans la capacité à réduire le fossé entre la création causale et la création

4 « For both, photography is art only if it breaks free of machine imaging to allow for personal expression. So if you accept that photography has special epistemic power because machine imaging leaves no room for the personal touch, then you come against the artistic standing of photography. If you accept that photography is art, then you come out against the machine-based epistemology of photographs. The caricature zooms in on three concepts that dominate our thinking about photography: the concepts of art, epistemic authority, and personal expression – or art, machine imaging, and agency », dans *Four Arts of Photography*, op. cit., p. 2-3.

intentionnelle d'image. Comme je l'écrivais déjà en 1996, la distinction entre les photographies et les images réalisées à la main est selon moi intolérable. Elles sont différentes, bien sûr, mais leurs différences ne produisent pas une distinction profonde qui expliquerait beaucoup de choses. Au contraire, nous ferions mieux de comprendre le pouvoir artistique et esthétique des photographies en les considérant à l'instar d'autres images, comme des porteurs d'information conçus pour déclencher la reconnaissance visuelle⁵.

70

Lopes affirme d'emblée que l'ouvrage n'a pas pour but de prouver que la photographie est un art et qu'il part du constat empirique qu'elle en est un incontestablement ; « Personne n'a besoin de la philosophie pour trancher la question de savoir si la photographie est un art. La photographie est un art. Un petit peu de philosophie peut toutefois éclairer la question de savoir comment et quand la photographie est un art⁶. » La question est donc ; « Qu'est-ce qui fait de certaines photographies des œuvres d'art ? » (« *So the question arises, what makes some photographs works of art ?* »). Pour y répondre, Lopes étudie scrupuleusement des thèses, comme celle de Scruton qui nie que la photographie est un art. Il ne faut pas se méprendre sur le soin que Lopes apporte à étudier l'argument sceptique. Ce soin ne signifie pas qu'il souscrit de près ou de loin à ce scepticisme, mais plutôt qu'il considère que prendre le contrepied des différentes étapes du raisonnement sceptique permet *a contrario* de dégager des éléments de définition de ce que peut être l'art photographique et de la manière dont on peut apprécier une photographie. Il ne faut donc pas mépriser le sceptique, son aveuglement ou son manque de culture. Au contraire, il faut s'appuyer sur les arguments du sceptique pour comprendre comment les pratiques artistiques se sont employées à récuser tel ou tel d'entre eux, consciemment ou non, explicitement ou non.

5 Dominic Lopes, *Comprendre les images*, op. cit., p. 18-19.

6 « [...] nobody needs philosophy to settle the question whether photography is an art. Photography is an art. A little philosophy can still illuminate how and when photography is an art », dans Dominic Lopes, *Four Arts of Photography*, op. cit., p. 3.

La question n'est donc plus « la photographie est-elle un art ? », explique Lopes, mais « quand la photographie est-elle un art ? » Cette question reçoit quatre réponses, d'où découle le titre de l'ouvrage. Chaque réponse entre en contradiction avec l'une des prémisses de l'argument sceptique, mais jamais avec la totalité du raisonnement. Et chaque réponse permet de penser autrement le rapport entre les trois concepts-clés de la théorie de la photographie. Enfin, point non négligeable, cela permet de penser en quoi nous apprécions l'art photographique ; « Chaque [réponse] adopte une perspective différente, perspective dont nous pouvons partir si nous souhaitons apprécier l'art photographique⁷. »

L'ARGUMENT SCEPTIQUE DANS *FOUR ARTS OF PHOTOGRAPHY*

Le point de départ du livre est ce que Lopes appelle « l'argument sceptique », qui est peu ou prou l'argument tel que l'a formulé Scruton en 1981 dans « Photography and Representation ». Celui-ci dénie à la photographie le statut de représentation, au motif qu'il s'agit d'une image produite mécaniquement, dans laquelle le sujet représenté entretient une relation causale non intentionnelle avec le photographe, qui ne peut qu'enregistrer passivement ce qui était devant son appareil à un instant *t*. Scruton forge une conception de ce qu'il appelle « *ideal photography* » (la « photographie idéale »), caractérisée par cette relation causale non intentionnelle qui unit la photographie au sujet photographié et qui suppose d'une part que le sujet existe, d'autre part qu'il est tel qu'il apparaît sur la photographie ; en bref, la photographie idéale est dépourvue de toute capacité fictionnelle.

Mais présenter ainsi les thèses de Scruton est une manière de ne pas les prendre véritablement au sérieux. Le pari de Dominic Lopes est au contraire de prendre au sérieux l'argument, tout en pensant dès le départ que sa conclusion est fautive. Le but n'est alors pas de prouver que le sceptique a raison par d'autres arguments que ceux qu'il a employés ni de prouver qu'il a tort, puisqu'il est considéré comme

7 « each [answer] opening up a unique perspective that we can take in order to appreciate photographic art », dans *ibid.*, p. 4.

acquis que la photographie est un art. Il s'agit de s'intéresser aux étapes d'un raisonnement qui conduit à une conclusion fautive, d'en étudier chaque prémisse et de voir en quoi chacune peut servir de repoussoir et permettre de penser *a contrario* un art de la photographie.

Dans le débat qui suivit la publication de l'article de Scruton⁸, les thèses de ce dernier ont été retravaillées au moyen d'une expression qui peut paraître obscure en français : « *belief-independent feature tracking* » (abrégé habituellement en BIFT⁹), que l'on peut traduire, faute de mieux, par « détection de caractéristiques indépendante de la croyance ». C'est le « bébé » auquel il faut faire attention quand on s'apprête à « jeter l'eau du bain ».

72

Que signifie cette « détection de caractéristiques indépendante de la croyance » ? L'expression renvoie à la spécificité de l'image photographique par rapport au dessin, ou à la peinture. Dessin et photographie sont des images qui dépeignent une réalité en détectant des caractéristiques. L'exemple fétiche des philosophes analytiques, depuis son emploi par Kendall Walton est celui de l'explorateur qui rapporte soit un dessin soit une photographie de son expédition dans la jungle. Un dessinateur qui a une hallucination pourra rapporter un dessin de dinosaure, tandis qu'un photographe qui a une hallucination et voit un dinosaure sera surpris par l'absence de dinosaure sur son cliché photographique. Dans le cas du dessin, comme dans le cas de la photographie, nous avons affaire à une *dépendance contrefactuelle* à l'égard de la scène représentée. Autrement dit, dans les deux cas, si la scène avait été différente, l'image aurait été différente. La question à poser est la suivante : pourquoi ou comment, dans chacun des deux cas, savons-nous que l'image aurait été différente ? Dans le cas du dessin, l'image aurait été différente parce

8 Kendall Walton, « Transparent Pictures; on the Nature of Photographic Realism », *Critical Inquiry*, vol. 11, n°2, décembre 1984, p. 246-277; et Gregory Currie, « Visible Traces; Documentary and the Content of Photographs », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, n°3, 1999, p. 285-297. Ces deux articles constituent deux étapes importantes de ce débat.

9 Nous garderons cet acronyme dans la suite de notre texte car il est devenu d'usage courant en philosophie analytique, dans le champ de la théorie de la photographie.

qu'il y aurait eu une différence dans la croyance du dessinateur. Dans le cas de la photographie, la croyance du photographe importe peu ; si la scène avait été différente, la photographie aurait été différente (un temps orageux ou pas orageux, par exemple) et ce, même en dépit de la croyance du photographe (cela explique que lorsque le photographe prend des substances hallucinogènes lui faisant croire à la présence d'un dinosaure, la photographie ne montre pas un dinosaure pour autant). On parle donc d'indépendance par rapport à la croyance du producteur de l'image.

Cette explication étant donnée, voici comment Lopes reformule l'argument sceptique sous forme d'une série de propositions :

(S1) une pure photographie est une image qui dépeint uniquement au moyen d'une détection de caractéristiques indépendante de la croyance, et

(S2) si une pure photographie est une image qui dépeint uniquement au moyen d'une détection de caractéristiques indépendante de la croyance, on ne peut pas trouver d'intérêt en elle en tant que pensée exprimée par la dépicition même, mais

(S3) une image est une œuvre d'art représentationnelle si l'on peut trouver un intérêt en elle en tant que pensée exprimée par la dépicition même,

(S4) donc aucune photographie pure n'est une œuvre d'art représentationnelle mais

(S5) la photographie n'est un art que si quelques photographies pures sont des œuvres d'art représentationnelles

(S6), donc la photographie n'est pas un art¹⁰.

10 « *a pure photograph is an image that depicts only by belief-independent feature-tracking, and if a pure photograph is an image that depicts only by belief-independent feature-tracking then there can be no interest in it as a depictively-expressed thought, but an image is a representational art work only if there can be an interest in it as a depictively-expressed thought, so no pure photograph is a representational art work, but photography is an art only if some pure photographs are representational art works, so photography is not an art* », dans Dominic Lopes, *Four Arts of Photography*, op. cit., p. 17.

(S₁) suivi de (S₂) aboutissent à une conclusion partielle: « Une photographie pure ne peut susciter aucun intérêt en tant que pensée exprimée par la dépicition même¹¹ ». Or, (S₃) fait de cet intérêt pour une pensée exprimée « *depictively* » (par la dépicition même et non par le sujet représenté) une condition nécessaire au statut d'image. Et (S₅) fait de la dimension représentationnelle de l'œuvre d'art une condition nécessaire du statut artistique de la photographie. D'où la conclusion sceptique (S₆): la photographie n'est pas un art.

LE RÉSULTAT : LES QUATRE ARTS DE LA PHOTOGRAPHIE

74 Une fois l'argument sceptique réécrit sous la forme d'un raisonnement à six propositions, il s'agit ensuite de revenir aux connaissances que l'on peut avoir des pratiques artistiques de la photographie, pour voir en quoi elles s'opposent à certaines des propositions de l'argument. Cette démarche a des vertus heuristiques et conduit à penser quatre arts de la photographie (avec l'idée qu'il peut y en avoir plus de quatre et qu'il y a souvent hybridation entre les différents arts). Cette manière d'isoler différents arts permet de donner des outils conceptuels pour apprécier certaines pratiques artistiques.

Le premier art est caractérisé par l'expression « *To Possess Other Eyes* » et renvoie à la tradition classique de la *Straight Photography* des années 1920 à 1960. Le deuxième art, sous l'étiquette « *Thinking Through Photographs* », correspond au courant que Lopes appelle « *Cast photography* » (de l'art conceptuel à la fin des années 1970). Quant aux troisième et quatrième arts, Lopes les appelle respectivement « Lyrisme » et « Abstraction ».

Le premier art : contre (S₃)

Le premier art s'attaque à (S₃): « une image est une œuvre d'art représentationnelle si l'on peut trouver un intérêt en elle en tant que pensée exprimée par la dépicition même ». Il s'agit des photographies qui, d'une manière ou d'une autre, tout en étant le produit du BIFT,

11 « *There can be no interest in a pure photograph as a depictively-expressed thought* », dans *ibid.*, p. 18.

nous font voir le monde comme nous ne l'avons encore jamais vu ; elles ont un pouvoir de révélation et transforment la vision familière des choses qui nous entourent. C'est bien le monde que nous voyons dans ces photos, et le monde tel que l'appareil l'a enregistré, mais cet enregistrement nous fait prêter attention à ce que nous n'aurions pas vu sans lui. Il faut bien souligner que si le premier art s'attaque à (S₃), il laisse (S₁) et (S₂) intacts ; et l'on peut même ajouter que c'est le fait d'accepter (S₁), soit le fait qu'une photographie est une dépicition par « détection de caractéristiques indépendante de la croyance », qui rend intéressantes les images de cette première sorte d'art photographique.

Dans cet art, la photographie a un pouvoir de révélation, qui opère par *défamiliarisation* ou métamorphose. Lopes cite Garry Winogrand ; « Je photographie pour découvrir à quoi quelque chose ressemblera une fois photographiée » (« *I photograph to find out what something will look like photographed* », p. 37). Il formule ainsi la tâche de ce premier art : « Une photographie révélatrice est une photographie qui nous montre une scène comme nous ne la voyons pas dans le face-à-face. Ce n'est qu'au moyen de la photographie que nous la voyons ainsi. Pourtant, la cible de notre intérêt reste bien rien d'autre que la scène elle-même¹² ». Autrement dit, la photographie reste un moyen pour mieux discerner la réalité mais n'est pas pensée comme une forme d'expression artistique ayant son intérêt en elle-même.

Donc, « ces photographies sont des œuvres d'art représentationnelles, non pas par ce qu'elles expriment des pensées au moyen de la dépicition ; elles sont des œuvres d'art représentationnelles parce qu'elles nous montrent ce qui ne peut pas être vu à l'œil nu¹³ ». La différence avec la vision à l'œil nu se décline alors sous différentes formes. Le photographe peut fixer un moment, un instant fugitif (Henri Cartier-Bresson, *Derrière la Gare Saint-Lazare*, 1932), isoler l'objet de son contexte

12 « *A revelatory photograph is one that shows a scene as we do not see it face-to-face. Only by means of the photograph do we see it thus. Nevertheless, the target of our interest remains nothing but the scene itself* », dans *ibid.*, p. 39.

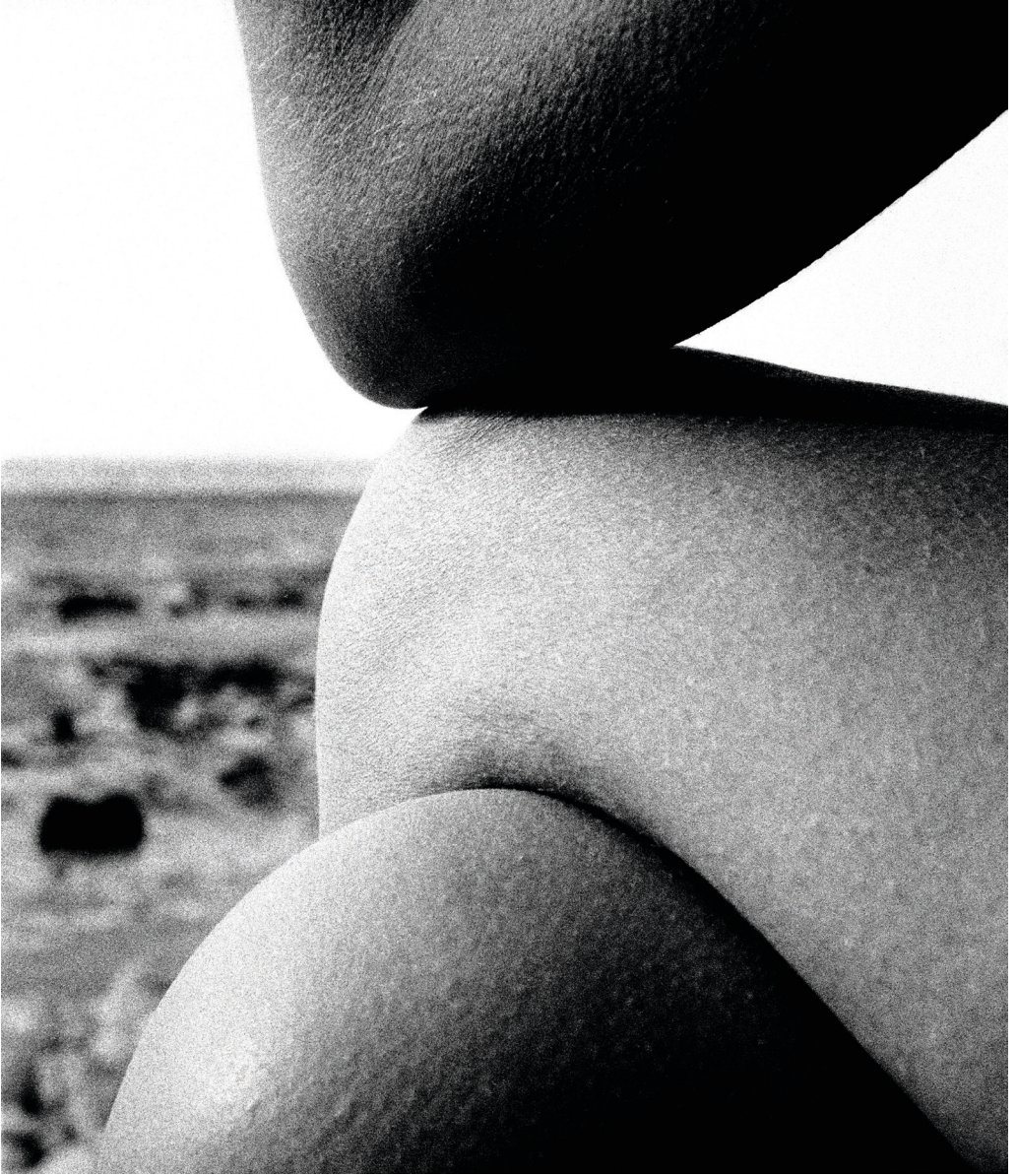
13 « *These photographs are works of representational art not because they express thoughts depictively; they are works of representational art because they show us what cannot be seen with the naked eye* », dans *ibid.*, p. 41.

comme Bill Brandt dans *Nude East Sussex* (fig. 8) qui, en jouant sur le gros plan, la profondeur de champ et les ombres portées, nous fait apparaître un coude et deux genoux sous une forme quasi minérale, comme des galets empilés ou des rochers lissés par l'érosion. Lopes évoque aussi Edward Weston qui transforme l'espace coloré; dans la série des *Peppers*, il photographie en noir et blanc des poivrons en gros plans, avec de forts contrastes lumineux. Mais l'on peut aussi, comme André Kertész dans *Bud. Long Island University* (fig. 9) jouer, entre autres, de l'ambiguïté entre les deux dimensions d'une surface plane (qu'il s'agisse de celle de la photographie ou bien d'un plan dans la réalité que l'on photographie, comme ici une publicité) et les trois dimensions de l'espace réel. Le regard prend plaisir à osciller entre l'attention à la surface plane et la vision en profondeur et cela sur chaque motif présent dans l'image; les ombres portées sont un signe de la verticalité des corps des deux hommes et du panneau de signalisation, mais elles peuvent aussi être vues comme des aplats. Il en va de même des éclairages et de leurs ombres, qui servent à structurer l'espace figuratif représenté mais qui sont aussi de simples lignes qui créent, avec les lignes du béton au-dessus d'elle, une grille abstraite.

Les photographies de cette première forme d'art exploitent donc les ressources techniques de la photographie pour nous révéler le monde sous un jour nouveau. Et, insiste Lopes :

La confiance que l'on a dans le pouvoir épistémique de la photographie amplifie la révélation; ce qui est révélé est bien la réalité, non une imagination de l'artiste ou un effet secondaire du processus mécanique de fabrication d'image. Voir le monde sous un nouveau jour est intéressant et peut aider à produire une photographie intéressante pour elle-même. Dans la mesure où la tradition classique demande un tel intérêt, le plaidoyer contre (S₃) exprime les composants nécessaires pour apprécier le pouvoir de quantités de photographies que l'on aime beaucoup¹⁴.

14 « *Confidence in the epistemic power of photography amplifies the revelation: what is revealed is reality, not an artist's fancy or a side effect of the mechanical imaging process. Seeing the world anew is interesting and can help to make a*



8. Bill Brandt, *Nude East Sussex*, 1959



9. André Kertész, *Bud. Long Island University*, négatif monochrome souple au gélatino-bromure d'argent, h. 24 cm, L. 18 cm, 15 novembre 1962, Paris, médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

Le deuxième art contre (S2)

Le deuxième art (« *Thinking through photographs* », « *Cast photography* ») est né de la manière dont les artistes conceptuels se sont emparés de la photographie dans les années 1960 mais comprend aussi un large héritage de ce dernier après les années 1970. Ces images s'attaquent à (S2) : « si une pure photographie est une image qui dépeint uniquement au moyen d'une détection de caractéristiques indépendante de la croyance, on ne peut pas trouver d'intérêt en elle en tant que pensée exprimée par la dépeintion même ». Elles expriment des pensées au moyen de la dépeintion (« *express thoughts depictively* »), et cela même si elles sont le produit d'une détection de caractéristiques indépendante de la croyance (BIFT), soit le produit de (S1). Cet art comprend des exemples très variés ; Douglas Huebler pour l'art conceptuel, les séries des *Untitled Film Still* (1977-1980) de Cindy Sherman, des exemples qui relèvent de la « forme tableau¹⁵ » comme les célèbres *Mimic* (1982) de Jeff Wall et *Paris, Montparnasse* (1993) d'Andreas Gursky, les séries des *Museum Photographs* de Thomas Struth ou encore le travail de Sherrie Levine, dans la catégorie de l'*appropriation art* (par exemple, son travail sur les nus de jeunes garçons d'Edward Weston, ou sur Walker Evans dans *Louons maintenant les grands hommes*).

photograph interesting in its own right. Insofar as the classic tradition appeals to such an interest, the case against (S3) articulates the components needed to appreciate the power of many-loved photographs », dans *ibid.*, p. 47.

- 15 L'expression est un concept essentiel de la critique d'art et de la théorie de la photographie de la fin du ^{xx} siècle. On la doit à Jean-François Chevrier qui, en 1989, à l'occasion des expositions « Une autre objectivité » et « Photo-Kunst », cherche à penser le statut artistique de la photographie. Voir Jean-François Chevrier & James Lingwood, *Une autre objectivité / Another Objectivity*, Paris / Prato / Milan, Centre national des arts plastiques / Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci / Idea Books, 1989, cat. exp. ; Jean-François Chevrier, « Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie », *Photo-Kunst. ; Arbeiten aus 150 Jahren. Du ^{xx} au ^{xx} siècle, aller et retour*, Stuttgart, Cantz / Staatsgalerie, 1989, cat. exp. La photographie est pensée comme une œuvre autonome destinée à être exposée sur les murs des galeries ou des musées, souvent de grand format et en couleur. Dans *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven / Londres, Yale UP, 2008, Michael Fried mobilise à nouveau cette expression en insistant tout particulièrement sur la caractéristique du grand format.





10. Douglas Huebler, *Duration Piece n° 5*,
tirages gélatino-argentiques, avril 1969, New York

Pendant dix minutes, le 17 mai 1969, dix photos ont été prises, chacune ayant pour but de localiser, dans Central Park, l'endroit d'où provenait le chant très caractéristique d'un oiseau isolé. Chaque photographie était prise, l'appareil pointé vers la source du chant. Le chemin était ensuite parcouru dans cette direction jusqu'au moment où, d'un autre endroit, reprenait le gazouillis. Un cliché était alors aussitôt réalisé, et la nouvelle direction immédiatement suivie.

Les dix photos, jointes à la présente déclaration, constituent la forme de cette œuvre.

Avril 1969

Cette deuxième forme d'art ne nie pas non plus le caractère d'enregistrement objectif de la photographie, soit (S1), et ce jusque dans sa forme la plus banale. On peut penser qu'il n'y a formellement ou artistiquement rien à voir dans *Duration Piece #5* de Douglas Huebler (fig. 10) – même si les ombres portées, là encore, ont une dimension esthétique évidente, ou du moins que la photographie ne vaut pas avant tout par ses qualités formelles mais d'abord comme document au sens le plus plat que l'on puisse donner à ce mot. Pourtant, cela ne l'empêche pas d'exprimer des pensées. La pensée découle alors du choix (*casting*) des objets et des scènes photographiées – d'où l'expression de *cast photography* –, et de tous les éléments non iconiques (légende, texte accompagnateur, protocole) qui accompagnent l'image photographique. L'important dans cette deuxième forme d'art est qu'un écart se crée entre l'objet dépeint et le sujet représenté. L'objet est bien dépeint au moyen de la détection de caractéristiques indépendante de la croyance (BIFT), mais l'art consiste à faire quelque chose de cet objet pour en dépasser l'apparente banalité.

Le troisième art contre (S1)

Entre sa présentation des deux premiers arts et sa présentation du troisième et du quatrième art, Lopes inclut un chapitre intitulé « Une nouvelle théorie de la photographie ». Cette incise est essentielle, car pour parler du troisième art, on a besoin de connaître la nouvelle théorie qui s'oppose à l'ancienne – l'ancienne étant incarnée par (S1) dans l'argument sceptique. En quelques mots, la nouvelle théorie s'oppose à l'ancienne en ce qu'elle fait de l'image photographique le résultat d'un processus à plusieurs étapes¹⁶ :

16 Dans le livre, les quatre étapes n'apparaissent pas sous forme de liste mais sont décrites avec des phrases dont nous isolons les expressions que nous citons ; « *The first stage is a pro-photographic scene [...]. At stage two, a dynamic light image of the pro-photographic scene is projected onto a photosensitive surface. [...] Third is a photographic recording event, where information is captured and recorded on a storage medium – an emulsion or a data file. [...] Images are made to be looked at, so the photographic process culminates in the creation of an image for visual display. This is the mark-making stage [...]* », dans Dominic Lopes, *Four Arts of Photography*, op. cit., p. 79-80.

1. Une scène photographique
2. Une image lumineuse dynamique de la scène photographique est projetée sur une surface photosensible
3. Un enregistrement photographique a lieu, événement au cours duquel l'information est saisie et enregistrée sur un moyen de stockage (une émulsion ou un fichier de données)
4. L'étape de la fabrication de marques pour créer une image visible à partir des données de l'événement-enregistrement

Lopes insiste sur l'extraordinaire diversité des procédés techniques qui permettent de réaliser la quatrième étape ; du polaroid aux panneaux de diodes, en passant par les *light boxes* utilisées notamment par Jeff Wall pour exposer ses tirages. Relèvent alors du troisième art toutes les pratiques de la photographie qui s'attaquent frontalement à (S1) dans l'ancienne théorie, donc à l'ancienne théorie elle-même. Pour rendre compte de ces pratiques artistiques, il est utile de substituer une conception de l'image photographique comme résultat d'un processus à plusieurs étapes à la « détection de caractéristiques indépendante de la croyance » (BIFT). Une photographie est alors définie comme *une image visible, obtenue par une production de marques (4) qui trouve son origine dans les données tirées de l'enregistrement (3) de l'image lumineuse (2) d'une scène (1)*¹⁷. Les photographies dites *lyriques* mettent en valeur la dimension processuelle de la fabrication de l'image et exploitent les possibilités offertes par exemple par la *fabrication de marques* de la quatrième étape (Gerhard Richter qui peint d'après photographie et affirme produire ainsi des photographies) ou par l'image lumineuse de la deuxième étape (James Welling qui utilise des filtres colorés pour produire ses photographies en couleur).

Nous retiendrons deux exemples parmi ceux que Lopes propose. Tout d'abord le travail du photographe britannique Craigie Horsfield, qui fabrique des photographies qui sont intitulées « tapisserie » ou « fresque » dans les légendes. L'origine de ces images est bien photographique, et ce

17 Les chiffres correspondent aux étapes.

jusqu'à la troisième étape incluse. L'ambiguïté vient de la manière dont Craigie Horsfield effectue la quatrième étape. Voici ce qu'en dit Lopes :

À distance, on dirait des tirages sur papier et de fait, elles trouvent leur origine dans des photogrammes. Le rebondissement tient à ce que les fresques sont peintes *al fresco* sur du plâtre mouillé, grâce à une imprimante à jet d'encre, tandis que les tapisseries ont été tissées dans une fabrique des Flandres, à partir de fichier d'images, sur des métiers à tisser contrôlés de manière digitale¹⁸.

84

On comprend l'ambiguïté ; dans le cadre de l'ancienne théorie, ce sont des tapisseries ou des fresques (d'un genre particulier) ; du point de vue de la nouvelle théorie, ce sont bien des photographies, même si la quatrième étape (de fabrication de marques) relève, par exemple, de la tapisserie.

Betty (1988) de Gerhard Richter est également un exemple emblématique de ce troisième art de la photographie (fig. 11). « *Betty* est littéralement une photographie – une photographie réalisée en peinture » (« *Betty is literally a photograph – one completed by painting* », p. 90). Il s'agit ici de prendre au sérieux la célèbre déclaration de Richter :

Je n'essaie pas d'imiter une photographie, j'essaie d'en fabriquer une. Et si je laisse de côté l'hypothèse selon laquelle une photographie est un morceau de papier exposé à la lumière, alors je pratique la photographie par d'autres moyens ; je ne produis pas des peintures qui vous font penser à une photographie mais je produis des photographies¹⁹.

18 « *From a distance, they look like prints on papers, and indeed they started out as film stills. The twist is that the frescos are painted by inkjet printer al fresco, onto wet plaster, and the tapestries were woven at a mill in Flanders, from image files on digitally controlled looms.* », dans *ibid.*, p. 88.

19 « *I'm not trying to imitate a photograph, I'm trying to make one. And if I disregard the assumption that a photograph is a piece of paper exposed to light, then I am practising photography by other means: I'm not producing paintings that remind you of a photograph but producing photographs* », Gerhard Richter, « Interview with Rolf Schön », dans *The Daily Practice of Painting ; Writings and interviews 1962-1993*, trad. David Britt, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1995, p. 59-60.



11. Gerhard Richter, *Betty*, 1988, huile sur toile, h. 1,02 m, L. 0,72 m, 1988, Saint Louis Art Museum, catalogue raisonné 663-5

Là encore, dans le cadre de l'ancienne théorie, *Betty* est une peinture, quand du point de vue de la nouvelle théorie, il y a un sens à dire que *Betty* est une photographie. La nouvelle théorie, en différenciant plusieurs étapes dans la fabrication de l'image photographique, permet de classer les tapisseries de Craigie Horsfield ou *Betty* de Richter dans la catégorie des photographies. L'ancienne théorie ne le permettait pas.

Avant de discuter ce qui nous semble être le point le plus important de l'ouvrage, précisons que le troisième art comporte également des exemples moins radicaux que ceux de Horsfield ou Richter. Il s'agit de cas où le photographe travaille aussi sur la quatrième étape mais sans que la fabrication de marques soit assurée par une technique véritablement non photographique, donc sans que soit remise en cause la distinction entre peinture et photographie, ou entre tapisserie et photographie, par exemple. Les photographes choisis par Lopes pour illustrer ce cas sont Richard Mosse, Catherine Yass, Thomas Ruff et James Welling. Ils font « dévier le processus de fabrication de marques » des processus traditionnels. Comme l'explique Lopes, « ils thématisent la projection de l'image lumineuse en faisant des marques, non pas en utilisant des techniques que l'on identifie traditionnellement comme étant non-photographiques, mais plutôt en faisant dévier les processus habituels de la photographie traditionnelle vers de nouveaux canaux²⁰. » Prenons l'exemple de la série *Infra* (2010-2011), de Richard Mosse (fig. 12). Il photographie la guerre en République Démocratique du Congo²¹ en utilisant la pellicule photo infrarouge Aerochrome de Kodak. Cette pellicule avait été développée par Kodak pour l'armée américaine dans les années 1940 pour déceler les camouflages et permet de révéler un spectre de couleurs invisibles à l'œil nu. La végétation et certains textiles

20 « *They thematize the projection of the light image making marks not by using techniques traditionally identified as non-photographic but rather by deflecting the standardized processes of traditional photography into new channels* », dans Dominic Lopes, *Four Arts of Photography*, op. cit., p. 91.

21 Cette guerre est liée à l'arrivée de réfugiés Hutus rwandais en 1994 et s'est muée en crise permanente impliquant à la fois des congolais et des ressortissants de pays voisins, tels que l'Ouganda ou le Rwanda.



12. Richard Mosse, *Colonel Soleil's Boys*, série « Infra »,
négatif infrarouge Aerochrome Kodak, 2010-2011

prennent une teinte magenta, couleur de sang, tandis que la peau des protagonistes ne subit pas de modification chromatique.

Le point qui est essentiel dans tout le chapitre sur le troisième art est le suivant : comme l'exprime Lopes, dans la nouvelle théorie de la photographie, « l'ensemble des quatre étapes du processus photographique est essentiel à la fabrication d'une photographie, mais une seulement appartient fondamentalement en propre à la photographie. [...] Seul l'événement photographique est intrinsèquement, fondamentalement photographique²². » Ce qui garantit donc le statut photographique de la photographie, c'est l'étape de l'événement de l'enregistrement. Le bébé n'a pas été jeté avec l'eau du bain.

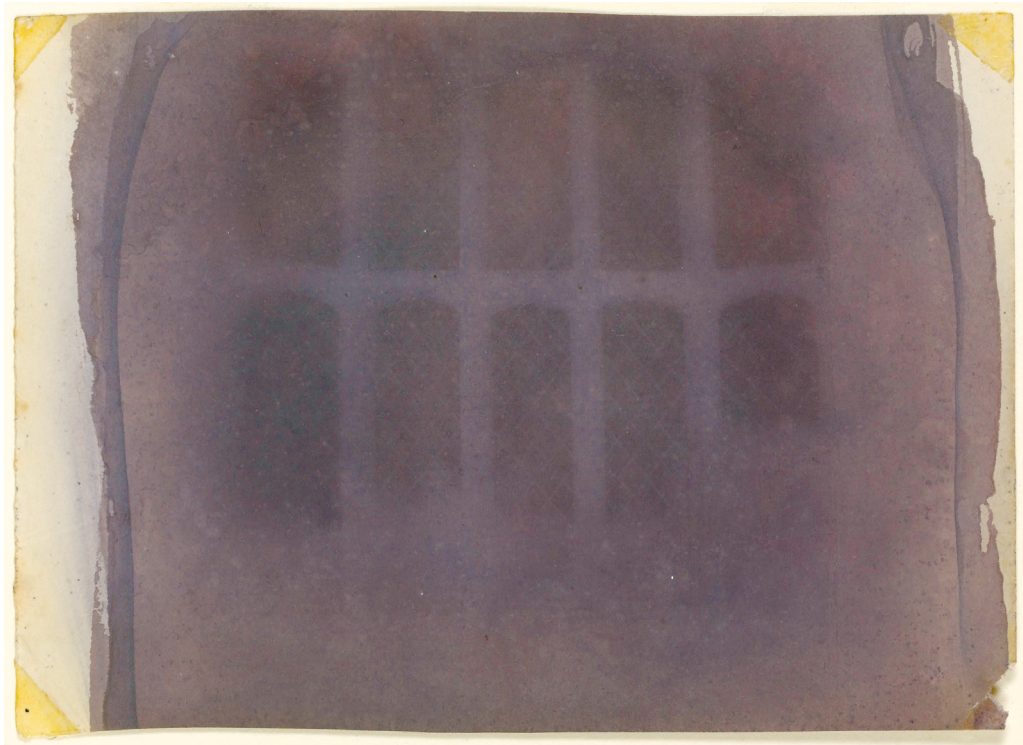
88

Le quatrième art contre (S₅) ; l'abstraction

Le quatrième art s'oppose à (S₅) : « la photographie n'est un art que si quelques photographies pures sont des œuvres d'art représentationnelles ». Il faut souligner d'emblée que la photographie abstraite, telle qu'elle est pensée par Lopes dans le livre, ne remet pas en cause (S₁). Elle est bien le fruit d'une « détection de caractéristiques indépendante de la croyance ». Donc les photographies abstraites sont bien des photos de quelque chose de réel et en ce sens elles sont des dépicions, même si elles ne sont pas représentationnelles et vont parfois jusqu'à mettre nos capacités de reconnaissance en échec. L'important est qu'elles suscitent un intérêt esthétique à partir de leurs propriétés formelles et indépendamment de ce dont elles sont la dépicion.

Cet art est aussi ancien que la photographie elle-même. Lopes mentionne les dessins photogéniques que Talbot a obtenus non pas par contact mais au moyen d'une chambre noire, par exemple l'image en négatif et en gros plan d'une vue de sa maison de Lacock Abbey (fig. 13). Mais cette voie abstraite a perduré jusqu'à aujourd'hui, avec par exemple, le travail de Wolfgang Tillmans dans la série *Silver* ou le travail de Shirine Gill. Comme dans le cas du troisième art, on trouve des

22 « *All four stages of the photographic process are essential to making a photograph, but only one is fundamentally unique to photography. [...] Only the photographic event is intrinsically, fundamentally photographic* », dans *ibid.*, p. 81.



13. Henry Fox Talbot, *Oriel Window, South Gallery, Lacock Abbey*, c. 1835, dessin photogénique, image négative sur papier, h. 8,5 cm, L. 11,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, The Rubel Collection, inv. 1997.382.1

photographes qui, comme Tillmans, travaillent plutôt sur la quatrième étape de fabrication, celle du dépôt de marques et de la dimension chimique de la photographie. Le titre *Silver* est lié aux traces de saleté et de sel argenté que l'on retrouve sur les tirages qui sont obtenus en développant des papiers photographiques exposés à des sources lumineuses de couleurs variées dans une machine sale. La matérialité de l'image photographique est mise en valeur par les aléas de la technique de développement. Mais d'autres, comme Shirine Gill, travaillent plutôt sur la deuxième étape, celle de l'image lumineuse (c'était déjà le cas de James Welling qui utilisait des filtres colorés dans le cas du lyrisme). *Untitled No. 1* de Shirine Gill (fig. 14) consiste en effet en une sorte de peinture lumineuse puisque la scène photographique est constituée d'une source lumineuse et du corps en mouvement du photographe et nécessite un long temps de pose.

CONSTRUCTION APPARENTE ET CONSTRUCTION SOUS-JACENTE

Nous avons insisté jusqu'ici sur la méthode et la construction du livre. Cela nous a permis de comparer *Four Arts of Photography* à d'autres livres et de présenter synthétiquement l'ensemble de l'ouvrage. Mais il y a aussi une autre raison à cela ; deux constructions coexistent dans ce livre et nous semblent entrer en tension l'une avec l'autre. La première construction, que nous appellerons la construction apparente ou explicite, est celle qui s'appuie sur la reformulation de l'argument sceptique de Scruton en plusieurs propositions et que nous avons détaillée ci-dessus. Le but du livre est moins de critiquer Scruton que de s'appuyer sur les différentes propositions de l'argument sceptique pour dégager différentes voies d'appréciation esthétique de différentes formes d'art photographique. Ainsi Lopes commence par reformuler l'argument sceptique et nous le suivons chapitre après chapitre pour découvrir un, deux, puis trois et finalement quatre arts de la photographie. Mais le livre est également une critique de l'argument sceptique même si Lopes le prend au sérieux et ne l'attaque pas immédiatement ni frontalement. Il existe selon nous une seconde construction, plus souterraine et moins explicite, qui s'appuie sur deux oppositions ; celle entre l'ancienne théorie et la nouvelle



14. Shirine Gill, *Untitled No.1*, photographie numérique, 2008

théorie, c'est-à-dire entre (S1) et le processus à plusieurs étapes ; mais aussi, de manière plus surprenante, celle entre les première, deuxième, et quatrième formes d'art photographique d'une part et la troisième d'autre part (le lyrisme). En effet la troisième forme d'art est la seule à rejeter frontalement (S1) et à remplacer explicitement l'ancienne théorie basée sur le BIFT par la nouvelle théorie basée sur un processus à plusieurs étapes. Le lyrisme est une forme d'art qui nous semble plus radicale puisqu'elle exige une révolution philosophique. C'est elle qui se charge de jeter l'eau du bain (S1) tout en conservant le bébé que représente la troisième étape du processus, à savoir l'événement de l'enregistrement photographique. Le cas du quatrième art est ambigu car il est neutre par rapport à (S1). Ni ne défend-il qu'« une pure photographie est une image qui dépeint uniquement au moyen d'une détection de caractéristiques indépendante de la croyance », ni ne nie-t-il que :

Les œuvres qui résistent à (S5) ne sont pas de l'art représentationnel même si elles sont des dépicions parce que ce qu'elles dépeignent n'est pas un facteur important pour comprendre comment elles fonctionnent artistiquement. Par conséquent, résister à (S5) n'exige pas de nier (S1). Mais cela n'implique pas non plus de défendre la théorie traditionnelle de la photographie²³.

Dès lors nous pouvons nous interroger sur la position exacte de Lopes à l'égard de la nouvelle théorie. La tient-il pour vraie ? S'il la tient pour vraie, ne pourrait-on pas envisager de rendre compte également des deux premiers arts au moyen de cette nouvelle théorie ? Il faudrait alors insister sur la troisième étape de production. De la même manière que Gerhard Richter ou Craigie Horsfield, en tant qu'artistes, se concentrent sur la quatrième étape (celle de la fabrication de marques), ne pourrait-on pas simplement considérer que Cartier-Bresson (exemple du premier art)

23 « *Works that stand up to (S5) are not representational art even if they are depictive, because what they depict is not an important factor in how they function artistically. As a result, standing up to (S5) does not require a denial of (S1). But neither does it affirm the traditional theory of photography* », dans *ibid.*, p. 122.

et Douglas Huebler (exemple du deuxième art) mettent l'accent sur la troisième étape (l'événement de l'enregistrement) ?

Cette opposition est peut-être moins conflictuelle qu'il y paraît. Les deux constructions du livre ont leur rôle à jouer dans l'économie de l'argumentation. En effet, la construction apparente a une vertu heuristique. Elle permet de mettre au jour les quatre formes d'art et de montrer comment apprécier ces différentes formes. La seconde construction, tout en maintenant la possibilité de penser quatre formes d'art, est également productrice d'une théorie nouvelle appelée à se substituer à l'ancienne. Mais elle peut se substituer à l'ancienne sans lui ôter le privilège d'avoir permis de découvrir les quatre formes d'art. Ce tiraillement entre deux constructions est selon nous lié à la tension palpable dans l'ouvrage (mais aussi plus généralement dans tout le travail de Lopes) entre définition et appréciation, entre une approche ontologique et une approche esthétique, entre philosophie et critique d'art. Depuis *Comprendre les images* Lopes a toujours réfléchi sur l'art à partir d'exemples concrets, mais jamais les exemples n'ont été aussi nombreux que dans *Four Arts of Photography* ni autant mis au premier plan, sans jamais servir de pure illustration. *Four Arts of Photography* est peut-être une manière de tourner radicalement le dos à l'ontologie. Cela expliquerait le refus de s'engager plus fermement en faveur de la nouvelle théorie, et le fait qu'elle soit exposée *en passant*, au milieu de l'ouvrage, pour permettre de comprendre comment on peut *apprécier* les photographies dites *lyriques*, mais sans qu'elle constitue une proposition de définition de l'essence de l'image photographique. C'est finalement le rôle de la philosophie qui est ici questionné. On peut soutenir que la philosophie a quelque chose à dire sur ce qui différencie une photographie d'un dessin ou d'une peinture, que l'on décide de réduire ou non l'écart entre les différents mediums. Elle peut en tout cas avoir la prétention de répondre à des questions d'ordre ontologique. On peut se demander si, dans *Four Arts of Photography*, Lopes n'abandonne pas cette prétention quand il indique par exemple que « le but n'est pas de régenter la pratique de la photographie mais de l'apprécier », puis que « la philosophie n'est pas une explication métaphysique qui additionne les catégories dans son propre intérêt, bien qu'elle puisse

parfois donner cette impression²⁴ ». Il met plutôt en avant le rôle de la philosophie comme alliée du regard ; elle aiderait à apprécier, à regarder, à comprendre les propositions des artistes. Et c'est là que *Four Arts of Photography* est peut-être son livre le plus personnel, le plus intime, parce qu'il exprime avant tout un goût prononcé pour la photographie.

24 « *The aim is not to regiment the practice of photography but to appreciate it. Philosophy is not metaphysical accounting that tots up categories for their own sake, though it can sometimes come across that way* », dans *ibid.*, p. 125.