



HAL
open science

Photographie entre la causalité et le hasard/la contingence

Snježana Šimić

► **To cite this version:**

Snježana Šimić. Photographie entre la causalité et le hasard/la contingence. À travers champs : Hasard, journée d'études interdisciplinaire, Jun 2014, Marseille, France. <hal-04850168>

HAL Id: hal-04850168

<https://hal.science/hal-04850168v1>

Submitted on 25 Dec 2024

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

Pour consulter l'article en ligne :

Snjezana Simic, « Photographie entre la causalité et le hasard/la contingence », *Carnet de recherche hypothèses "Presque Partout"* [En ligne], mis en ligne le 25 octobre 2014, consulté le..., URL : <http://presquepartout.hypotheses.org/1007>

PHOTOGRAPHIE ENTRE LA CAUSALITÉ ET LE HASARD/LA CONTINGENCE

Nombreux sont les textes qui ont parlé – et parlent toujours – de la photographie en tant que médium causal. Leur argumentation trouve son point de départ dans la technique photographique – son procédé et fonctionnement optique, chimique ou numérique – et peut amener à des conclusions philosophiques. Il suffit de se rappeler le livre culte de Roland Barthes¹ ou encore la thèse sémiotique du signe en tant qu'indice², pour comprendre l'ampleur et l'importance de cette approche qui a indéniablement influencé notre pensée sur la photographie. Aujourd'hui, nous avons le choix de la contester afin de prouver qu'elle n'est pas ou plus valable, ou bien de l'approuver en s'inscrivant dans une ligne de réflexion similaire. Il ne s'agit pas ici de valoriser ces deux options, ni opter pour l'une au détriment de l'autre, mais de reconnaître qu'il est fondamental de réanalyser ces conclusions afin d'ouvrir une possibilité de leur dépassement.

Pour ce faire, commençons par une thèse qui est déduite de la nature causale de la photographie : une photographie est toujours photographie de quelque chose. Autrement dit, une photographie, due à son automatisme, est toujours aussi dans une relation causale/nécessaire avec ce qu'elle (re)présente, avec ce de quoi elle est photographie³. Il y a une connexion au monde qui peut être comprise d'une façon phénoménologique. Ainsi, nous pouvons dire que dans une photographie, quelque chose apparaît pour nous comme phénomène, de la même façon que les phénomènes existants apparaissent à notre vue. La photographie fait apparaître quelque chose, elle est une apparition⁴, une « présence artificielle

», – pour utiliser le terme de Lambert Wiesing⁵. Il est intéressant de noter que même dans le contexte d'une théorie (sémiotique) de la photographie de Jean-Marie Schaeffer, nous reconnaissons une idée similaire. Schaeffer distingue trois niveaux de l'image photographique : iconique, photonique et proprement photographique. Le niveau iconique s'explique en termes du figuratif, le niveau photonique est, par contre, celui qui est proprement causal, physique⁶, alors que le niveau proprement photographique est celui des signes non-codés où nous observons la matière en forme sans signification comme elle se donne d'ailleurs à notre vision. Encore une fois, c'est quelque chose qui nous apparaît d'une façon immédiate et immanente à la perception et dans l'image.

Comment donc cette thèse peut-elle nous aider à développer notre analyse dans une autre direction ? La question qui se pose maintenant est : qu'est-ce qui apparaît ? La réponse est ce qui est fini, temporaire et contingent, c'est-à-dire non-nécessaire. C'est la finitude de notre expérience et du contenu photographique lui-même, ce sont ces ici et ces maintenant, toujours différents, qui rendent possible toute apparition⁷ et toute photo. Par conséquent, nous pourrions conclure que la photographie s'articule autour de deux axes : son fonctionnement causal (déterministe) et son contenu contingent. Entre la causalité et le hasard.

Nous pouvons dire qu'il y a plusieurs niveaux du hasard en photographie. Au niveau le plus banal, il faut dire que le photographe ne peut (jamais) contrôler en totalité tous les éléments face à l'objectif, ce qui entraîne parfois l'apparition d'éléments inattendus. Il s'agit d'une « contrainte » rencontrée en usage quotidien ainsi que dans les conditions bien contrôlées des studios photographiques. À un niveau qu'on pourrait appelé artistique, il n'est pas rare que les photographes s'approprient ce « hasard » photographique comme outil de travail. Pour la plupart d'entre eux, cela représente la caractéristique la plus séduisante de la photographie. Le vrai sens de cette pratique se cache probablement dans le fait qu'il s'agit d'une propriété essentielle de la nature même. Ainsi, la photographie dévoilerait le chaos sans lois en incisant, en fendant, en déchirant la réalité du monde déterministe. Il ne s'agit pas ici de dévoiler quelque chose qui a été caché, mais plutôt de reconnaître, en photographie, ce qui a déjà été donné à l'intuition. Le photographe Ferrante Ferranti illustre bien cette idée lorsqu'il parle de la photographie comme un événement « miraculeux et extrêmement fugitif », « d'un cadeau que l'univers lui a donné » ou encore « d'une anticipation inconsciente » et « d'une résonance mystérieuse »⁸.



Ferrante Ferranti, *Santa Margherita di Belice*, Sicile, 1987 ; « C'est un moment précis où le cheval qui vient de nulle part, vient redonner le goût de la vie dans la mort [...]. Pour moi c'est comme une forme de résurrection. Quand j'ai vu le cheval qui m'a été envoyé et qui est revenu dans l'autre sens, j'ai eu le sentiment que la vie me donnait une réponse.² »

Ici, le hasard est compris comme le hasard objectif – une notion forgée par les cercles surréalistes du XX^{ème} siècle qui avait déjà été reprise en photographie par Henri Cartier-Bresson. Ses postulats qui interdisent toute intervention dans l'image et qui prônent l'attente de l'instant décisif déterminent le hasard comme une loi indéterministe. Le photographe et le théoricien de la photographie Arnaud Claass, dans un autre contexte, exprime une idée similaire en écrivant qu'en regardant certaines photos « l'homme se maintient comme le fruit du croisement fulgurant d'une multiplicité inextricable de chaînes causales, qui justement n'est autre que le « hasard » même. » Et il continue : « [...] l'image, une fois encore, vient à nous comme un choc du hasard et de la nécessité...¹⁰ »

Le philosophe Quentin Meillassoux argumente qu'on peut distinguer le hasard de la contingence. Le hasard, dit-il, serait comme une loi indéterministe qui suppose une forme de constance physique et un tout totalisant, alors que la contingence (lat. *contigere* = arriver) est quelque chose qui arrive mais

échappe du répertoire déjà défini¹¹. Ainsi, la contingence n'est plus une loi indéterministe comme le hasard, mais justement une absence de loi. Elle est un tout-est-possible originaire. On ne pourra pas présenter ici en détail l'argumentation complexe de Meillassoux, mais il nous semble que sa thèse sur la nécessité de la contingence nous permet de définir le troisième niveau du hasard/de la contingence en photographie. À ce niveau, étant donné qu'une photographie est une apparition du monde et présente en même temps le caractère contingent de ce qui peut apparaître, et nous livre une image qui est certes souvent liée à ses coordonnées spatio-temporelles, à un lieu et à un moment donné, mais qui annonce, parfois d'une façon subtile, parfois avec une puissance inédite, que tout aurait pu être différent. La photographie est une image qui confirme notre finitude, elle confirme les conditions qui nous encadrent et nous limitent, elle est un vrai « ça-a-été »¹², mais elle n'est pas que « ça ». La photographie est fantomatique et paradoxale. Regarder une photo et se laisser voir ce qu'elle montre, produit souvent un sentiment étrange. La photographie est une image fixe, mais elle n'est pas close. D'une certaine manière, elle incarne une possibilité pure. Après tout, qu'est-ce que la finitude sinon une suite des contingences ?

La photographie numérique approfondit cette problématique. Prenons l'exemple du photographe Barry Frydlander qui crée des montages numériques, composés parfois de dizaines d'images-mère, et ainsi, des scènes et des événements qui n'ont jamais existé mais qui semblent parfaitement plausibles.



Barry Frydlander

Il s'agit ici, comme le note Claass¹³, d'un renversement de la dimension temporelle de l'image. La photographie n'est plus seulement l'enregistrement du passé, mais un présent qui est (peut-être) à venir, un « ça-sera » numérique. Une nécessité numérique qui s'annonce et qui s'oppose au flux existentiel capturé par un photographe traditionnel. Pourtant cette « nécessité » n'est pas moins contingente. Si le hasard de la photographie traditionnelle provient d'une spontanéité de l'acte photographique et des rencontres aléatoires entre le photographe et le monde, la contingence de la photographie numérique

peut être comprise, dans le sens de la théorie de Meillassoux, comme quelque chose qui se crée, qui se compose des éléments de la réalité, mais qui échappe au répertoire déjà défini, ou autrement dit, qui échappe aux possibilités du monde tel qu'il est. Par conséquent, la photographie numérique n'est pas tellement une hyper-réalité, mais plutôt notre propre réalité qui se dépasse elle-même et qui déborde les limites de notre condition.

-
1. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, 1989. La notion de « ça-a-été ». [↔]
 2. Cf. Charles Peirce et la structure tripartite du signe rapporté à son objet / icône, indice, symbole. [↔]
 3. Il faut noter qu'évidemment il ne s'agit pas ici d'un rapport de ressemblance entre une photographie et son objet, d'autant plus qu'une photographie peut, aussi bien, ne pas être figurative. [↔]
 4. L'apparition ici comme une notion philosophique qui, à partir de Kant, dépasse la distinction entre l'apparence et l'essence. [↔]
 5. Lambert Wiesing, *Artificial presence, philosophical studies in image theory*, Stanford University Press, Stanford, 2010 (2005). [↔]
 6. Une image que les particules subatomiques ont créé par leurs propres mouvements ; cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, du dispositif photographique*, Seuil, Paris, p.18. [↔]
 7. Selon Deleuze, Kant désigne l'espace et le temps comme formes d'intuitions sensibles et ainsi déterminées, par ce qui apparaît, le divers. Ces intuitions sont également déterminées comme pures, c'est-à-dire *a priori*, mais ces *a priori* possèdent déjà une sorte de diversité car il y a toujours ces ici et maintenant différents. Cf. G. Deleuze, *Cours de Gilles Deleuze, Synthèse et temps*, 14/3/1978, URL : <http://www.webdeleuze.com> [↔]
 8. Une visite guidée au cours de l'exposition *Itinérances* à la Maison européenne de la photographie du 26 juin au 15 sept 2013. [↔]
 9. Source : Ferrante Ferranti, *la spiritualité au bout de l'objectif*, URL : <http://www.radiovl.fr/21892/> [↔]
 - 10.A. Claass, *Le réel de la photographie, Filigranes*, 2012, p. 38. [↔]
 - 11.Q. Meillassoux, *Après la finitude, essai sur la nécessité de la contingence*, Seuil, 2006. [↔]
 - 12.Cf. la ndbp 1 [↔]
 - 13.L'exemple emprunté à Arnaud Claass, cf. la ndbp 10 [↔]