



HAL
open science

Le documentaire comme forme symbolique

Anne Coltelloni

► **To cite this version:**

Anne Coltelloni. Le documentaire comme forme symbolique. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030095 . tel-00812350

HAL Id: tel-00812350

<https://theses.hal.science/tel-00812350>

Submitted on 12 Apr 2013

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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

Ecole doctorale 267

Thèse de doctorat en
Etudes cinématographiques et audiovisuelles

Anne Coltelloni

**LE DOCUMENTAIRE
COMME FORME SYMBOLIQUE**

Thèse dirigée par M. Philippe Dubois

Jury

M. Roger Odin

INTRODUCTION	3
Documentaire et forme symbolique	10
I. HYPOTHESE ET ENJEUX	36
La forme symbolique	36
L'héritage de Emmanuel Kant	39
La critique de Ernst Cassirer	45
Perspectives de la philosophie de Ernst Cassirer	54
II. INVENTION D'UNE IMAGE-MONDE	81
Collecte de données	81
La question du réalisme	91
Du symbole à l'allégorie	92
Voir et connaître	113
III. LA SURVIVANCE	135
Entre temporalité et intemporalité	135
Le portrait revisité	143
Trace et tracé	145
Visage bafoué	169
Entre image rêvée et image effective	184
IV. DOCUMENTAIRE ET LIEU DE MEMOIRE	204
De l'image-souvenir à l'image du souvenir	206
Le travail de la mémoire	213
Mémoire et patrimoine	230
L'album	233
L'archive publique en critique	248
La commémoration	259
CONCLUSION	291
BIBLIOGRAPHIE	298
Ouvrages généraux	298
Cinéma et photographie	304
A propos d'Alain Cavalier	309
A propos de Walker Evans	310
A propos de Robert Kramer	310
A propos d'Amos Gitai	311
FILMOGRAPHIE	313
Alain Cavalier	313
Amos Gitai	313
Robert Kramer	315
Jose-Luis Penafuerte	315
INDEX DES ILLUSTRATIONS	316
INDEX DES NOMS	317

INTRODUCTION

Le désir de nous intéresser au documentaire provient d'une question pour nous persistante à laquelle nous avons voulu répondre: quelle(s) vérité(s) nous présente-il? Et les diverses lectures que nous avons pu faire sur ce sujet n'ont répondu que partiellement à nos attentes.¹

L'étude sur le documentaire a suscité ces dernières années de nombreuses approches : historique, rhétorique, stylistique, pragmatique...

Cette question, récurrente dans chaque travail sur le documentaire, repose sur une tentation générique de classification. La tentative de circonscrire le documentaire comme genre, qu'il s'agisse de photographie ou d'images du cinéma, est présente tout au long de son histoire. Olivier Lugon nous en donne un résumé : « *Le terme documentaire apparaît dès la fin des années vingt dans la terminologie photographique. Sa première occurrence*

¹ Nous donnons une liste des ouvrages consultés dans la bibliographie jointe à la fin de cette étude.

comme définition d'un genre est difficile à repérer, mais la légende - née également à la fin des années trente - veut que le terme soit d'abord apparu en 1926, dans un article de John Grierson sur le film de Robert Flaherty *Moana*. Cette application au cinéma, pour désigner un type de film fondé sur la réalité plutôt que sur la construction d'une fiction, est bien antérieure en français, puisque l'idée de scène documentaire est attestée dès 1906, et celle de film documentaire substantivé en documentaire dès 1915. D'une façon générale, cette antériorité française est encore sensible, semble-t-il, dans les années trente, plusieurs textes allemands ou américains citant le mot français plutôt que son équivalent local. Quoi qu'il en soit, c'est à la fin des années vingt que le terme, fort du nouveau crédit artistique gagné au cinéma, s'applique à la photographie : dès 1928 en tout cas, on le repère aussi bien en France qu'en Allemagne, et peu après, vers 1930, aux Etats-Unis. »²

² Olivier Lugon, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, p.14. Ce texte d'Olivier Lugon nous intéresse dans la mesure où il reprend les origines du terme, tant pour le cinéma que pour la photographie, en faisant valoir ce qui le distingue de la fiction, à savoir son rapport à la réalité. C'est précisément ce rapport-là que nous avons voulu approfondir.

Cette classification fait apparaître le documentaire comme genre dans deux acceptions : normative et essentialiste. La première définit ce que doit être un documentaire ; la seconde présente en quoi le documentaire se différencie des autres approches artistiques. Il ressort de ces deux conceptions des problèmes de fond : comment la norme se justifie-t-elle ? comment déterminer la spécificité documentaire et faire valoir la notion d'ensemble documentaire ? Certaines des études actuelles reprennent ces problématiques.³

³ Michèle Lagny insiste pour « *savoir de quoi l'on parle* ». Elle reprend les critères institutionnels définis à partir de 1949 par l'Union mondiale du documentaire, qui désigne « *tout film qui rend compte de faits réels et vise à faire comprendre des problèmes d'ordre économique, culturel et relatif aux rapports humains.* » Michèle Lagny et son équipe de recherche « *ont donc considéré comme documentaires que les films dont la fonction est soit informative, soit éducative, et rejetés comme "fictions" ceux qui ont valeur de documents, mais inventent leurs situations et leur personnages et sont joués par des acteurs.* » Michèle Lagny, « *A la rencontre des documentaires français* », in *L'Age d'or du documentaire*, tome 1, p. 53.

Nous pouvons rapprocher cette définition de celle du photographe américain Lewis Jacob, qui fut l'un des premiers à utiliser la photographie comme preuve des conditions misérables dans lesquelles vivaient une partie de ses concitoyens new-yorkais : « *Les films documentaires sont ceux qui traitent des sujets historiques, sociaux, scientifiques, ou économiques, filmés soit dans leur contexte actuel soit reconstitués, et dans lesquels l'accent porte davantage sur le*

Une troisième orientation théorique consiste à mettre en avant la portée pragmatique du documentaire en s'intéressant plus particulièrement à sa structure : comment est-il construit ? quel est son régime d'énonciation ? quel est son usage ?

Bill Nichols donne un aperçu synthétique de cette approche : « *Le film documentaire comme preuve du monde légitime son usage comme une source de connaissance. [...] Le documentaire provoque ou encourage des réactions, des opinions ou des assentiments. [...] Leur propre structure reste virtuellement invisible, leur propre stratégie rhétorique et leur choix stylistiques largement cachés. [...] En dépit de ces motifs, les films documentaires questionnent l'histoire, le droit, la philosophie, la politique et l'esthétique. Représenter la réalité tourne*

contenu factuel que sur la distraction. » définition de l'Académie of Motion Picture Arts and Science, tiré du *Regard documentaire*, de Jean-Paul Colleyn, p.16. Cette définition de Michèle Lagny reste vague malgré l'injonction. Pouvons-nous déterminer ce qui, dans un film, est réel ou non ? Ne faut-il pas avoir des informations externes au film et ainsi le contextualiser ? Tout film ne présente-t-il pas quelque chose de l'ordre de l'éducation et de l'information ? Qu'est-ce qui désigne le documentaire comme expression d'une réalité ? Et quelle réalité ? Enfin qu'est-ce qu'un document par rapport au documentaire ?

autour de ces questions. »⁴ Le documentaire est ainsi compris dans une acception communicationnelle. La transparence de son esthétique doit inviter à la discussion, quelle que soit la modalité de celle-ci.⁵

Ces valeurs stylistiques pour une rhétorique percutante changent au gré des pays et des époques, comme l'évoque Eric Barnouw en reprenant l'histoire du discours documentaire.⁶ Il décrit dans cet ouvrage les différents

⁴ « *The status of documentary film as evidence from the world legitimates its usage as a source of knowledge. [...] Documentaries provoke or encourage response, shape attitudes and assumption. [...] Documentaries offer pleasure and appeal while their own structure remains virtually invisible, their own rhetorical strategies and stylistic choices largely unnoticed. [...] Despite such a motto, documentary film raise a rich array of historiographic, legal, philosophic, ethical, political, and aesthetic issues. It is the patterns and preoccupations surrounding these issues that representing reality addresses.* » Bill Nichols, *Representing Reality*.

⁵ Grierson a fait l'apologie de ce type de discours visuel durant l'entre-deux-guerres en prônant que « *l'idée documentaire ne demande rien de plus que porter à l'écran, par n'importe quel moyen, les préoccupations de notre temps, en frappant l'imagination et avec une observation aussi riche que possible. Cette vision peut être du reportage à un certain niveau, de la poésie à un autre ; à un autre enfin, sa qualité esthétique réside dans la lucidité de son exposé.* » *L'Aventure du cinéma direct*, de Gilles Marsolais, p. 49.

⁶ Eric Barnouw, *Documentary, a History of Non fiction Film*.

types de discours depuis son origine.⁷ Parti pris que nous retrouvons également dans la position historique de Guy Gauthier.⁸

Michael Renov, quant à lui, désigne quatre fonctions fondamentales du documentaire : enregistrer ; persuader ; interroger ; exprimer.⁹

Le documentaire est compris ici dans sa dimension de communication. L'enjeu est de définir des critères pertinents et distinctifs pour le reconnaître soit du point

⁷ Nous reprenons à notre compte la définition d'Emile Benveniste, qui considère « le discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre de quelque manière. C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondance, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous genres ou quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne. » Emile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, pp. 241-242

⁸ Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*.

⁹ « 1. To record, reveal, or preserve ; 2 . To persuade or promote ; 3. To analyse or interrogate ; 4. To express. » Michael Renov, *Toward a Poetics of Documentary*.

de vue du destinataire, soit du point de vue du destinataire.

Cette dernière approche est celle choisie par Roger Odin. Ses recherches le conduisent à proposer l'idée d'une fictionnalisation.¹⁰ Roger Odin met ainsi en perspective les processus caractéristiques de la fictionnalisation : narrativisation, diégétisation, contrat de lecture, mise en phase. Il s'agit de montrer l'acte de communication à l'œuvre et l'effet produit sur le spectateur. Le documentaire rentre dans cette fictionnalisation comme une mise en récit du réel.

Notre contribution s'inscrit dans ce champ structuraliste. Elle considère le documentaire de l'intérieur, en tant qu'objet d'analyse. Mais notre concours comporte une deuxième problématique : celle de l'écriture d'un monde de réalité qui unit nature et culture. Nous décrivons deux niveaux d'appréhension qui débordent la question de la structure du documentaire et qui mettent en œuvre celle du regard dans une triple dimension : la projection, la réflexion, la

¹⁰ Roger Odin, *De la fictionnalisation*.

crystallisation. C'est dans cette triple dimension que nous évoquons l'acte documentarisant. Non pas en tant qu'acte de communication mais comme une manière spécifique de penser le réel, comme une attitude mentale.

Creuser la question de la réalité à l'œuvre dans le documentaire est l'objet de notre étude. Mais la question de la réalité demeure complexe : sociale, politique, historique, esthétique. Comment l'envisager ? Et comment la lier au documentaire ?

DOCUMENTAIRE ET FORME SYMBOLIQUE

Nous avons été amenés à appréhender l'image photographique comme documentaire parce qu'elle nous présente un monde de réalité.

Énoncer les choses de cette façon nous oblige à envisager la problématique philosophique de la réalité, problématique fondamentale qui engage toute une vision du monde. Le deuxième aspect de cette question nous oblige à nous interroger sur le lien existant entre un monde de réalité représenté dans l'image photographique documentaire et l'idée de réalité qui, d'une part, construit en amont

cette image et, d'autre part, produit en aval de nouvelles visions de réalité. C'est finalement s'interroger sur les modes de fabrication de nos savoirs et sur le rôle de la puissance créatrice de l'imagination pour élaborer ces modes.

Quel concept utiliser pour aborder ces problèmes qui supposent de se placer au cœur de l'image photographique documentaire et de la considérer en tant que présentation de réalité ? C'est-à-dire, comment à partir de celle-ci analyser un système de représentations qui aboutit à la construction d'une image de réalité que nous acceptons comme telle au point d'en faire un modèle de nos savoirs ?

Le concept de forme symbolique de Ernst Cassirer va nous permettre d'aborder ces questions et d'envisager le lien entre l'image photographique documentaire et la réalité sous un nouvel angle.

Le philosophe allemand, de tradition kantienne, s'est intéressé dès ses premiers écrits à la théorie générale de la connaissance en essayant de faire valoir l'importance de la structure de la pensée quant à l'élaboration de cette

connaissance.¹¹ En proposant l'imagination comme moteur de tout savoir, il aboutit à une révolution copernicienne des critiques kantienne. Son cadre théorique ainsi posé, il s'interroge sur les modes de construction et d'appréhension de ces savoirs humains, les percevant de la sorte comme des réalités, comprises ici en tant que catégories.¹² Ernst Cassirer pousse la logique kantienne en dépassant les deux *a priori* purs kantien que sont l'espace et le temps au profit du concept de culture, concept relatif et mouvant, entendu comme unique réalité humaine.¹³

¹¹ Se référer notamment à *Substance et fonction*, de Ernst Cassirer, qui date de 1910.

¹² Le terme désigne ici une médiation entre empirisme et idéalisme.

¹³ « *La religion, le langage, l'art : tout cela n'est saisissable pour nous qu'à travers les monuments qu'ils se sont créés. Ce sont, pour notre réflexion et notre mémoire, les symboles et monuments du souvenir et ce n'est qu'à travers eux que nous pouvons percevoir un sens religieux verbal et artistique. C'est précisément à cette coexistence de l'un dans l'autre que l'on reconnaît un objet culturel. Un tel objet a, comme tout autre, sa place dans l'espace et dans le temps. Il a son ici et son maintenant, il naît et disparaît. Et tant que nous décrivons cet ici et ce maintenant, cette naissance et cette disparition, nous n'avons nul besoin de dépasser les limites des constatations physiques. Mais d'autre part, le physique lui-même y apparaît dans une nouvelle fonction. Non seulement il est et sera, mais dans cet être et devenir apparaît quelque chose d'autre encore.*

Appréhender ce concept de culture nécessite de redéfinir les notions de réalité et ses corrélats, à savoir l'objectivité et la subjectivité. Ernst Cassirer dépasse ce clivage en montrant le double mouvement de ces deux concepts qui, in fine, crée le concept de culture, lequel s'intègre dans une perception. Nous saisirons la portée pragmatique d'une telle philosophie. Nous montrerons également comment l'image photographique documentaire entre dans ce cadre par son statut indiciaire qui présente une réalité.

Si la réalité est comprise en fonction d'un contexte et subsumée par le concept universel de culture, il reste les deux notions d'objectivité et de subjectivité qui, par leur double mouvement, donnent forme à une présentation de réalité. Comment les appréhender ?

Cette apparition d'un sens qui n'est pas distinct du physique, mais a pris corps par lui et en lui, est le facteur commun à tout contenu que nous désignons sous le nom de culture », Ernst Cassirer, Logique des sciences de la culture, p. 123.

Ernst Cassirer part du constat qu'il y a un accord dans notre perception commune de la réalité.¹⁴ Elle est un lieu commun relatif et évolutif. Elle n'est pas de l'ordre

¹⁴ Ernst Cassirer est proche des travaux logiques d'Edmund Husserl qui, dans *Recherches logiques*, élabore l'idée d'une phénoménologie pure, laquelle est définie en tant qu'analyse des vécus en général. Dans un compte rendu, Edmund Husserl précise : « *Il ne faut donc pas désigner sans plus la phénoménologie comme une psychologie descriptive. Au sens propre et strict, elle ne l'est pas. Ses descriptions ne portent pas sur les vécus ou sur les classes de vécus des personnes empiriques ; car des personnes, de moi et des autres, de mes vécus et des vécus des autres, elle ne sait rien, elle ne suppose rien ; sur cela elle ne pose aucune question, elle n'avance aucune définition, elle ne fait aucune hypothèse. La description phénoménologique considère ce qui est donné au sens le plus strict, le vécu tel qu'il est en lui-même. Par exemple, elle analyse l'apparition des choses, non ce qui apparaît dans cette apparition, et elle écarte les aperceptions en vertu desquelles l'apparition et ce qui apparaît entrent en corrélation avec le moi pour lequel il y a un apparaître.* » Edmund Husserl va prolonger cette première phénoménologie qui s'apparente à un relevé de traces pour élaborer ensuite une analyse de l'origine de ces traces. Il revient ainsi au concept du cogito cartésien entendu tel un acte de pensée structurant un objet de connaissance. Il y a donc une rupture métaphysique où l'objet n'est plus distinct du sujet.

Ernst Cassirer poursuit cette analyse philosophique en lui conférant un tour transcendantal en maniant le concept de culture, lieu de rencontre entre une dynamique logique, l'objectivité, la pensée qui agence les différentes subjectivités, lesquelles se fondent dans une multitude d'aspirations : spatiales, temporelles, personnelles, collectives. La question de fond étant de savoir comment l'être humain reçoit et construit ses propres objets de connaissances.

de l'intersubjectivité. Cette réalité se fonde par la pensée, elle-même partie intégrante d'une culture. En ce sens, la philosophie de Ernst Cassirer est idéaliste. Nous ne pouvons connaître que ce que l'être humain invente par sa pensée, lequel crée ainsi sa propre culture tout en étant aliéné par elle. Dans cette perspective, la subjectivité particulière se transforme en subjectivité générale et l'objectivité est la dynamique de pensée qui va permettre cette transformation. Il s'agira alors de partir d'un fait, une subjectivité particulière, un hic et un nunc précis, afin de le transformer en un schéma de pensée puis en un concept qui produira un nouveau sens.

C'est dans cette théorie générale du sens que Ernst Cassirer émet l'hypothèse du concept de forme symbolique comme étant une véritable médiation de l'objectivité et de la subjectivité et ainsi que la représentation d'un monde de réalité sensible. Le but à travers ce concept est de mettre en perspective une logique de la culture afin de comprendre le principe de formation de réalités humaines.

La philosophie de Ernst Cassirer s'ancre dans les philosophies vitalistes. Ernst Cassirer est proche des

pensées de Friedrich Nietzsche puis d'Henri Bergson, dont les travaux sont influencés par les théories biologiques de Jean-Baptiste Lamarck ainsi que de Charles Darwin. Nous ne considérerons pas les différences qui opposent ces deux derniers. Notre travail consistera à montrer que l'analyse scientifique a fait surgir une nouvelle métaphysique dont le point de départ est l'être humain, quitte, à partir de celui-ci, à faire valoir des intuitions sensibles ou une force pensante distante de la pensée particulière et de la matière.¹⁵

¹⁵ Cette philosophie basée sur une énergie constructrice a une visée mystique, laquelle visée reste en suspens quant à son explication, comme l'exprime Ernst Cassirer, et se distingue dans la pratique : « Plus l'esprit déploie une activité de construction riche et énergique, et plus cet agir même semble l'éloigner de la source originelle de son être propre. Il est de plus en plus le prisonnier de ses propres créations - les mots du langage, les images du mythe ou de l'art, les symboles intellectuels de la connaissance - qui posent autour de lui un voile soyeux et transparent, mais néanmoins indéchirable. La tâche propre et la plus profonde d'une philosophie de la culture, d'une philosophie du langage, de la connaissance et du mythe semble consister à lever ce voile, à quitter la sphère originelle de la vision intuitive. Mais d'un autre côté l'organe particulier dont la philosophie dispose uniquement est rebelle à l'accomplissement de cette tâche. Pour la philosophie qui ne s'achève que dans la rigueur du concept et dans la clarté de la pensée discursive, l'accès au paradis du mysticisme, au paradis de l'immédiateté pure, est interdit. Il ne reste d'autre issue que de renverser la direction de la visée. Au lieu de refaire le chemin en sens inverse, elle doit essayer de le parachever en progressant. Si toute culture consiste dans la création de certains mondes imaginaires de l'esprit, le but de la philosophie n'est pas de remonter derrière toutes ces créations, mais bientôt d'en comprendre le principe de formation et d'en prendre conscience. » Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, tome 1, pp.57-58.

C'est donc en gardant en mémoire cette perspective qu'il faut comprendre la philosophie des formes symboliques, celles-ci composant le cœur même d'une activité de l'esprit exacerbant une actualisation de l'imaginaire et proposant, d'une façon relative, une réalité.

Lors d'une de ses premières conférences données à la bibliothèque Aby-Warburg, à Hambourg, en 1921, Ernst Cassirer exprime son intuition fondamentale sur ce que peut être une forme symbolique. *« Les questions que j'aimerais esquisser succinctement devant vous me préoccupaient depuis longtemps déjà, et voilà qu'elles paraissent surgir devant moi pour ainsi dire en chair et en os. (...) Ce n'était pas les domaines représentés dans cette bibliothèque qui éveillaient en moi cette impression ; mais c'était, plus encore que le fonds lui-même, le principe de sa constitution. Car ici, l'histoire de l'art, l'histoire des religions, des mythes, l'histoire du langage et de la culture n'étaient visiblement pas seulement placées côte à*

côte mais mises en relation les unes avec les autres autour d'un point central idéal qui leur était commun.»¹⁶

Ce qui frappe Ernst Cassirer à la vue de l'agencement voulu par Aby Warburg pour la bibliothèque qui portera son nom est son architecture, basée sur l'importance de l'imagination, sur l'importance du « je » en tant que pensée structurante pour la constitution des savoirs ainsi que sur le partage de ces savoirs dans une collection. Cette construction repose sur une dynamique qui relie empirisme et idéalisme, à savoir sur ce qui est déjà établi en tant que base commune de connaissance et lieu de communication partagée, et cet indéfinissable principe humain, cette nécessaire activité spirituelle qui met en mouvement ces savoirs, qui en bouleverse les limites et que Ernst Cassirer considère comme matrice : *« L'homme échappe au monde du rêve mythique ainsi qu'au monde étroit et limité de la perception sensible. Car la caractéristique de l'état de veille et l'éveil est justement que les individus partagent un monde commun, tandis que dans le rêve chacun*

¹⁶ Ernst Cassirer, *«Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit»* in *Trois Essais sur le symbolique*, p.9.

ne vit qu'au fond de son propre monde dont il demeure prisonnier. [...] Depuis que cette idée avait traversée l'école de la philosophie grecque, toute la connaissance de la réalité était, dans une certaine mesure, tenue de se référer au concept fondamental du "logos", et donc à la logique, au sens le plus large du mot. »¹⁷

De cette activité mimétique émerge le concept de forme symbolique que le philosophe allemand précisera tout au long de son œuvre mais dont la prémisse se trouve dans cette conférence : « Il s'agit d'entendre l'expression symbolique, dans son sens le plus large, comme l'expression, par des signes et des images sensibles, de quelque chose de spirituel; il s'agit de savoir si cette forme d'expression, en dépit de toute la variété de ses emplois possibles, repose sur un principe qui la caractérise comme un procédé fondamental, unitaire et en soi cohérent. Il n'est donc pas question ici de s'interroger sur la signification et le rôle du symbole dans une sphère particulière quelconque, l'art, le mythe ou le langage en tant que tout, mais plutôt de se demander

¹⁷ Ernst Cassirer, *Logique des sciences de la culture*, p.79.

dans quelle mesure le langage en tant que tout, le mythe en tant que tout, l'art en tant que tout, portent en eux la caractéristique générale de la mise en forme symbolique.»¹⁸

La forme symbolique reprend donc cette première intuition en mêlant énergie configurante et configuration, laquelle peut être comprise comme étant une sphère particulière d'expression humaine. Ainsi, « Par "forme symbolique", il faut entendre toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe. »¹⁹

Le concept de forme symbolique permet d'analyser le travail à l'œuvre entre un univers de signification qui est pour nous compréhensible, visible, notre réalité perceptible, et ce qui la fait fonctionner, c'est-à-dire le sens que nous pouvons comprendre comme une instance cachée ou qui demeure dans l'invisible. Toute la force de ce concept de forme symbolique repose sur la réflexion

¹⁸ Ernst Cassirer, «Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit» in *Trois Essais sur le symbolique*, pp.12-13.

¹⁹ Ernst Cassirer, « Le Concept de forme symbolique », in *Trois Essais sur le symbolique*, p.13.

pragmatique qu'il engage dans le lien créé entre le perceptible et l'intelligible ainsi que dans la réadaptation permanente de ce lien qui fonde le concept de réalité, lequel est subsumé par une intuition sensible comprise comme unique réalité, la culture. Le jugement esthétique sert à l'élaboration d'une éthique ancrée dans la réalité sociale tout autant que celle-ci construit celle-là.

Cette portée philosophique engage une réflexion sur la réalité telle qu'elle apparaît dans les formes symboliques, une réflexion qui s'oriente sur les formes de survivance du passé dans le système figuratif et dans l'usage que nous en faisons pour inscrire de nouvelles réalités dans un patrimoine culturel. L'image photographique documentaire n'est pas exempte de ce processus tout à la fois phénoménologique, historique, herméneutique. Elle est considérée comme exemple de forme symbolique avec son histoire propre, avec celle qu'elle partage avec les formes de l'histoire de l'art et avec le discours historique qui cherche à établir des récits de vérités.

L'élaboration de chaque forme symbolique suppose un processus de fabrication mêlant tradition et créativité.²⁰ Nous allons, quant à nous, remonter le long d'un processus de fabrication de l'image photographique documentaire. Cette façon d'envisager le documentaire suppose de se placer au cœur de cette présentation et d'en analyser la structure afin de dégager le sens de la vérité qu'il présente. Il s'agit donc d'un travail de description.

L'entrelacement de l'esthétique et de l'éthique sera étudié ici à travers des photographies et des films, le tout formant un ensemble appelé « images photographiques documentaires ». Dans ce même ensemble documentaire, la photographie et le cinéma seront mêlés.

Certes la photographie, en tant qu'image fixe, et le cinéma, en tant qu'image animée, ne proposent pas une même structuration. Mais tous deux proviennent d'un principe mécanique qui suppose le statut indiciaire basé sur le caractère optico-chimique de l'image photographique. C'est

²⁰ Pour plus de précisions sur la construction de formes symboliques, se référer aux trois tomes de *La Philosophie des formes symboliques*, d'Ernst Cassirer.

pour cette raison que nous travaillerons dans cette étude tant sur des films que sur des photographies comme configurations de vérités engendrant un nouveau regard sur le monde. Il s'agira alors d'analyser leurs principes de construction et, *in fine*, de montrer comment ces postulats infèrent sur nos modes de connaissance ainsi que sur le sens collectif d'une culture.

Cet ensemble est ici distinct des images numériques, qui sont par ailleurs également considérées comme documents bien que n'offrant pas les mêmes enjeux techniques puisque leur technologie est liée à une codification en amont : cette dernière se fonde sur un langage pré-établi, spécifiant ainsi des critères de vérités formelles, comme autant de validations documentaires.

Nous suivrons dans cette étude les trois grands moments qui ne se comprennent pas comme une évolution historique du documentaire mais plutôt en tant que réflexion sur ce que le documentaire propose comme image collective de réalité : l'invention d'une image-monde ; la survivance d'images ; le documentaire comme lieu de mémoire. En ce sens, le documentaire remplit des fonctions

de document en faisant valoir une forme (une figure ou d'un contour), un signe, porteur de sens, et un médium en tant que fonction communicationnelle. Ces trois modalités se superposent et sont le lieu d'une pluridisciplinarité.²¹

L'invention d'une image-monde, titre de la deuxième partie de cette étude, reprend la théorie indiciaire de l'image photographique en insistant sur le statut de correspondance entre la chose et son image.²²

²¹ Nous reprenons cette tripartition à Roger T. Padauque : « *Le document comme forme ; sous cette rubrique, nous rangerons les approches qui analysent le document comme objet, matériel ou immatériel et qui en étudient la structure pour mieux l'analyser, l'utiliser ou le manipuler. Le document comme signe ; [...] le document est perçu avant tout comme porteur de sens et doté d'une intentionnalité ; ainsi le document est indissociable du sujet en contexte qui le construit ou le reconstruit et lui donne sens ; en même temps, il est pris dans un système documentaire ou un système de connaissances. Le document comme médium ; cette dimension enfin pose la question du statut du document dans les relations sociales ; le document est une trace construite ou retrouvée, d'une communication qui s'est affranchie de l'espace et du temps, il est un élément de systèmes identitaires et un vecteur de pouvoir.* » Roger T. Padauque, *Document : forme, signe et médium, les re-formulations du numérique*, p.3.

²² Comme l'a formulé Charles Sanders Peirce: « *Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des*

Le paradigme indiciaire de la photographie se rapproche de la notion de document dans la mesure où l'image photographique était considérée au dix-neuvième siècle comme une image révélatrice des détails les plus insignifiants, de la réalité quotidienne, du dévoilement de l'invisible, de ce qui n'est pas perçu au premier regard.

23

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 pas connexion physique ». Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*, p.151.

²³ La définition la plus générique du document peut se formuler en ces termes : « *Un document est l'association singulière d'un support d'inscription (papier, parchemin, pierre, fichier numérique, etc.) et d'une trace d'inscription interprétable.* », Georges Adamczewski, in *Le Concept de document*.

Pour qu'il y ait document, les trois caractéristiques doivent être imbriquées : un enregistrement matériel, une trace reproduite via cet enregistrement et une interprétation de cette trace produite par un être humain et laissé sur un support. Le document recouvre à la fois un support, une information et une communication. Il est forme, signe et médium. Son usage est de l'ordre du renseignement et de la preuve ainsi que le souligne Roger T. Pédaque : « *Depuis le latin documentum qui donne au mot des racines professorales (docere = enseigner), jusqu'à sa marginalisation par l'emploi plus récent, plus fréquent mais guère plus précis, du terme "information", il semble que la notion s'appuie communément sur deux fonctions : la preuve (la bien nommée "pièce à conviction" des juristes ou l'élément d'un dossier) et le renseignement (la représentation d'un monde ou le témoignage). L'archivistique contemporaine, par exemple, reconnaît ces deux fonctions en admettant pour le document une "valeur d'évidence" (de l'activité) qui a un sens un peu plus*

En ce sens, l'image photographique consacre la rupture d'un climat épistémologique traditionnel où le champ du savoir reposait sur l'idée d'un reflet d'une réalité supérieure. L'image photographique en tant que document réunissait le sensible et l'intelligible dans une nouvelle conception de la réalité, où le sens et la signification se trouvaient mêlés.

Dans cette construction d'un monde, une double opération peut être remarquée : l'effacement du support photographique ainsi que la mise en perspective d'un référent concret reconnaissable. Il s'agit bien ici d'un acte de désignation provoqué par une correspondance entre ce que nous voyons et ce qui est couché sur le support photographique. Cet état figuratif joue sur l'idée de transparence du signe que nous pouvons comprendre comme un premier instant de signification ainsi que sur l'apparente imbrication de cette signification et du sens.

large que la preuve juridique, et une "valeur d'information" qui correspond au terme renseignement ci-dessus. », Roger T. Pédaque, STIC-CNRS, Document : forme, signe et médium, les reformulations du numérique.

Cet aspect consacre l'immédiateté, la connexion physique, l'absence d'auteur au profit d'un démiurge anonyme, la collecte donnée, la pluralité au détriment de la singularité, le déplacement de l'artistique vers l'artisanat. L'image photographique répond aux exigences industrielles du dix-neuvième siècle pour les besoins mécaniques, quand apparaissent les notions d'inventaire, de tri, de classement.

Cette perspective offre de nouvelles visions de la réalité, laquelle n'est plus enfouie dans un au-delà qui n'a pas de visibilité mais s'inscrit dans la quotidienneté. L'acte est désormais un acte de dévoilement de ce qui s'offre à nos yeux et dont l'image photographique permet de garder la trace. La réalité du monde photographique est contextuelle : les détails de l'espace visible, les finesses des mouvements, les portraits de foule, l'actualité et le reportage. Dans ce climat épistémologique, l'image photographique en tant que document se répandait dans tous les champs du savoir pour son rendu du détail, sa clarté ou sa capacité révélatrice.

La notion de document propose une autre perspective : celle de son interprétation. L'image photographique certes construit un monde qui possède toutes les apparences de l'objet physique, certes décrit un référent concret et visible, certes éprouve la correspondance entre ce que nous voyons et ce qui est couché sur le support. Mais quelle réalité percevons-nous à travers sa visibilité ? Quel discours est construit à travers son effet de réalité ?

Dans la troisième partie de cette étude, La survivance des images, des exemples d'analyse de ces effets seront étudiés, avec pour objet de décrypter l'effet documentaire contenu dans l'image photographique et de considérer ainsi certains des postulats qui l'ont fait naître. Nous considérerons alors que l'image photographique répond à une logique d'image qui fonde en dernier recours son effet de réalité. Il prend en ce sens la valeur de signe tel que Ernst Cassirer le définit.²⁴

²⁴« *L'impression de l'objet et cet objet lui-même se mettent à diverger ; là où régnait l'identité apparaît désormais le rapport représentatif. [...] Nos impressions et nos représentations sont des signes des objets, non leur décalque. Car on attend de l'image qu'elle offre, d'une manière ou d'une autre, face à l'objet qu'elle*

A ce stade de notre analyse, nous nous rapprocherons des travaux d'Olivier Lugon qui, dans son livre, propose une généalogie stylistique de l'image photographique comme un art du document.²⁵ Le travail d'Olivier Lugon consiste à montrer les étapes de la construction d'un style artistique documentaire uniquement centré sur l'image photographique. Il fait débiter cette histoire artistique autour de la définition du genre, dans les années vingt, et plus particulièrement à son point culminant, avec les reportages de la FSA et, notamment ceux de Walker Evans, qui théorisa l'usage créatif du médium comme un art du document.²⁶

décalque, une identité dont nous ne pouvons jamais être assurés. Le signe, en revanche, n'exige aucune espèce de similitude de fait entre les éléments en présence, il suppose la seule correspondance fonctionnelle de structure à structure. Ce qu'il actualise, c'est, non pas l'allure particulière de l'objet qu'il désigne, mais les rapports objectifs d'être transposés entre régions homologues. » Ernst Cassirer, Substance et fonction, pp.342-344.

²⁵ Olivier Lugon, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945.*

²⁶ « La majeure partie de notre étude sera consacrée à l'analyse des traits dominants de ce style. Toutefois, avant de passer à un tel examen, nous ne pouvons nous épargner un survol historique : notre recherche portant sur une tendance qui n'a jamais existé en tant qu'école unifiée et ne s'est dessinée qu'autour d'une notion instable, elle se doit d'établir l'existence de son sujet en même temps qu'elle l'analyse. C'est l'objet du premier chapitre, qui dresse un cadre chronologique général : montrer qu'il y a bien

La description formelle de ce style documentaire n'a pas uniquement une visée artistique. Elle s'inscrit également dans une démarche pratique, dans un acte de jugement d'appréhension de nos réalités.

La survivance des images s'ouvre sur le mode de fabrication de nos réalités à travers l'image photographique documentaire comme instant critique et esthétique, entendu comme une théorie de la sensibilité.

Cette perspective met en avant une prise de position antérieure à l'acte photographique qu'il s'agit ici de faire valoir. Cet acte repose sur une opération de destructuration de l'image photographique et remonte, par voie de récurrence, tout du long du travail de l'image tant

eu, au sein de la photographie cultivée - celle des grandes expositions, des livres photographiques, des revues-, un art documentaire, non assimilable aux entreprises de documentation strictement scientifiques, sociales ou archivales qui l'ont précédé ou accompagné. On verra comment, au sein de ce monde photographique, s'est effectué le passage entre un système qui opposait art et document à un système qui les associe. [...] On y passera en revue les traits récurrents et distinctif du "style documentaire", le faisceau de caractéristiques, formelles ou conceptuelles, mis en avant par les protagonistes et les théoriciens du genre et ayant permis de valoriser cette photographie en apparence si banale. » Olivier Lugon, Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945, p. 30.

artistique (photographie, peinture) que personnelle et collective dans la prise en compte de nos réalités. Nous montrerons le dépassement du clivage de l'objectivité et de la subjectivité ainsi que l'absence d'un territoire originel dans la construction de l'image de réalités. Ce qui est mis en avant est l'écart entre la signification et le sens. Il s'agira alors, à travers trois exemples, d'analyser la construction de portraits (*Les Portraits*, d'Alain Cavalier), l'autobiographique comme espace excédant le moi (*Route n°1, USA*, de Robert Kramer), l'absence de mise en phase entre l'histoire et l'actualité (*Journal de campagne*, d'Amos Gitai).

Dans la quatrième partie, Documentaire et lieu de mémoire, nous nous intéresserons à la permanence de cette forme documentaire pour l'élaboration de nos mémoires. A nouveau, l'acte ici présupposé sera de l'ordre du tri, lequel rassemble conservation et oubli. Il s'agit d'une métaphotographie visant à une déconstruction de nos savoirs ainsi qu'à une nouvelle façon de les apercevoir dans le document photographique. Celui-ci se comprend cette fois comme un ensemble thématique. Que gardons-nous et qu'oublions-nous pour l'élaboration de notre histoire ? de

notre réalité ? de notre culture ? La réalité de l'image photographique se comprend ici en tant qu'idéalité et fonctionnement.

Nous nous interrogerons sur la fonction mémorielle de l'image photographique documentaire. Si l'image photographique est de nature indicielle, elle a opéré ici tout un processus de schématisation jusqu'à atteindre la forme du concept de réalité qu'elle présente. Cette réalité influe sur notre conception pratique de la réalité et engage une révolution de nos modes de connaissance. Cette fois, c'est l'image photographique qui pénètre notre univers sensible et qui fixe de nouvelles normes de réalités visibles.

De ce point de vue, l'enregistrement documentaire imputable à l'image photographique et qui se comprend comme une collecte d'informations décrivant une configuration physique, des usages ou des valeurs sociaux, constitue à la fois un élément essentiel de conservation tout autant qu'une désignation d'environnement historique qui peut se prolonger dans la perspective d'un patrimoine culturel. Ainsi, l'image photographique dans sa propension

documentaire désigne et figure des ensembles de réalités thématiques et construit nos concepts de réalités via les traces.

Ces traces photographiques se comprennent comme l'expression de l'œuvre humaine et sont visibles dans la constitution d'archives photographiques documentaires qui sont soit exposées - valeur muséale -, soit éditées sous formes de films ou de livres, soit conservées. Ces archives, quelles que soient leurs formes de visibilité, constituent un des moyens principaux pour définir un sens, permettre une compréhension, une identification ainsi qu'une reconnaissance collective de ce patrimoine. De document l'image photographique devient un monument dans la mesure où elle se comprend comme témoignage et comme création. Mais dans cette organisation culturelle où éthique et esthétique se confondent pour une figuration de réalité(s), la question demeure de chercher à comprendre, ou expliquer comment se fabrique cette figuration. Les questions primordiales de la constitution du concept de réalité, qui nous est désignée et signifiée dans et par le patrimoine culturel photographique, se retrouvent dans cette ultime étape de configuration symbolique. Ce travail

historiographique sera abordé dans Documentaire et lieu de mémoire. Il s'agira alors de mettre en perspective les valeurs culturelles qui prédominent et qui forment en dernier lieu ces concepts de réalité. Nous reprendrons, entre autres, les objets analytiques déjà travaillés en tant que réceptacles de réalités dont les origines se fondent tant dans l'espace que dans le temps afin de les entrevoir comme vision et normes de réalités.

Nous aborderons la question de l'écriture de l'histoire via un document visible, la question de sa transmission ainsi que la production de nouveaux types de mémoires. Pour cela, d'autres objets d'études seront convoqués qui répondent à autant de normes historiques et soumis à la question de leurs récits. Nous considèrerons dans quelle mesure le travail archivistique peut structurer une vision du monde par ses principes de tri, de groupement et de coupe, lequel travail est alors soumis à des interprétations historiques croisées qui jugent de la validité du discours des archives.

Nous verrons également dans quelle mesure l'image photographique documentaire influe sur nos perceptions de

la réalité en tant que document visible propre à ouvrir de nouveaux champs historiques. Il s'agira alors d'orienter la réflexion sur le dispositif photographique comme technologie de la réalité et de la mémoire collectives.

Ce sont ces trois étapes de structuration de mondes qui fondent l'idée du documentaire comme forme symbolique, c'est-à-dire un mouvement qui allie une vision à une norme ; une technologie à une technique d'appréhension des savoirs ; un art qui bouleverse les conventions artistiques et un artisanat qui reproduit les formes.

I. HYPOTHESE ET ENJEUX

LA FORME SYMBOLIQUE

Les travaux de Emmanuel Kant ont ouvert la voie à de nouvelles perspectives philosophiques dont nous sommes encore imprégnés aujourd'hui. Emmanuel Kant a transformé le sens de la lecture du monde en recherchant les conditions *a priori* qui déterminent nos jugements. Ce faisant, le philosophe a proposé une nouvelle conception de nos modes de connaissance. Il s'agit pour Emmanuel Kant de mettre en évidence le lien entre idéalisme et expérience dans la recherche de la vérité.

Ernst Cassirer, de tradition kantienne, a poursuivi cette démarche et cette méthode. Mais il a opéré une révolution des valeurs en fondant, à la fin de son œuvre, en 1945, une logique des sciences de la culture. De quoi s'agit-il ?

L'origine de cette logique repose sur la critique des critiques kantienne, lesquelles instaurent l'idée de deux

a priori purs qui sont l'espace et le temps, limites insurmontables de la connaissance humaine.

Ernst Cassirer, quant à lui, s'est affranchi de ces deux *a priori* en formulant l'idée que c'est l'imagination qui crée le terrain de la connaissance et que l'origine de toute forme de réalité trouve son point de départ dans le concept de culture. C'est à partir de ses manifestations, qui sont autant de présentations de sens, que nous avons la possibilité d'appréhender la réalité dans laquelle nous baignons.

La révolution des valeurs se trouve dans ce renversement : l'imagination comme moteur de réalités remplace la connaissance comme cause première des réalités s'instaure.

C'est dans ce cadre conceptuel que nous pouvons comprendre à la fois la philosophie et la méthode employée par Ernst Cassirer pour appréhender non pas nos symboles mais nos formes symboliques. Ainsi, Ernst Cassirer défend l'idée que « (...) *si au lieu de poursuivre d'une vision passive des réalités de l'esprit, on se place au milieu de*

leur activité même, et si, au lieu d'en faire la considération tranquille d'un étant on les définit comme des fonctions et des actualisations de l'imaginaire, il sera possible, quelques diverses et hétérogènes que soient les figures qui résultent de cette construction, d'en détacher certains traits communs, caractéristiques de la figuration elle-même. Si la philosophie de la culture réussit à appréhender de tels traits caractéristiques et à les rendre visibles, elle aura accompli en un sens nouveau sa tâche, qui consiste, face à la pluralité des sciences de l'esprit, à expliciter l'unité de son essence. Car cette unité de l'essence se manifeste de la manière la plus nette précisément dans le fait que la diversité de ses produits, loin de faire obstacle à l'unité de la production, la vérifie et la confirme. »²⁷

Cette méthode trouve son expression la plus adéquate dans un concept, la forme symbolique : « Par "forme symbolique", il faut entendre toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce

²⁷ Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, tome 1, p. 58.

signe. En ce sens, le langage, l'univers mythico-religieux et l'art se présentent chacun à nous comme une forme symbolique particulière. Tous en effet portent la marque d'un phénomène fondamental ; notre conscience ne se satisfait pas de recevoir une impression de l'extérieur, mais elle lie chaque impression à une activité libre de l'expression et l'en imprègne. Un monde de signes et d'images qui se sont créés d'eux-mêmes s'avance au-devant de ce que nous appelons la réalité objective des choses et s'affirme contre elle dans sa plénitude autonome et sa force originelle. »²⁸

A travers ce concept de forme symbolique, Ernst Cassirer donne un nouvel éclairage sur la question récurrente dans la philosophie occidentale de la vérité, en s'attachant à faire le lien entre empirisme et idéalisme.

L'HERITAGE DE EMMANUEL KANT

Nous ne pouvons comprendre la philosophie de Ernst Cassirer sans effectuer un bref retour sur la révolution

²⁸Ernst Cassirer, « Le concept de forme symbolique » in *Trois Essais sur le symbolique*, pp.12-13.

conceptuelle de Emmanuel Kant, qui instaure une nouvelle façon de penser le monde.

Emmanuel Kant et ses critiques ont apporté à la philosophie un ensemble de concepts radicalement nouveaux qui consacrent la rupture avec la pensée métaphysique socratique et platonicienne, encore courante au dix-huitième siècle en Europe. ²⁹

Si cette conception tendait à scinder l'apparence de l'essence, cette dernière étant l'unique vérité, elle donnait aussi à voir une dépréciation du monde sensible au profit d'un tout intelligible, unique et législateur. Les dialogues socratiques sur la recherche de la vérité ou la célèbre *Allégorie de la caverne*, de Platon, sont l'expression de ce système.

Cette scission apparence/essence et son abandon par Emmanuel Kant va ancrer la philosophie dans une ère de modernité dont nous sommes encore aujourd'hui imprégnés. De quoi s'agit-il ? D'un renversement fondamental des

²⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, *Critique de la raison pratique* et *Critique de la faculté de juger*.

valeurs, d'un appareil conceptuel et d'une logique nouveaux, d'une redéfinition des catégories et, avec ces dernières, de l'apparition des médiations. Tout cela créa une nouvelle théorie du sens qui s'élabora à partir de l'humain.

Pour cette théorie du sens, Emmanuel Kant eut recours à deux notions qui existaient déjà dans l'ancienne métaphysique mais qu'il renouvela : l'*a priori* et l'*a posteriori*. L'*a priori* signifie indépendant de l'expérience, tandis que, par opposition, l'*a posteriori* renvoie à ce qui est donné ou donnable dans l'expérience. Tout au long de ses critiques, le philosophe précisa et révisa le sens de ces deux concepts, comme de tous les concepts à l'origine de son architectonie. Nous retiendrons ce glissement fondamental conceptuel qui instaure l'idée d'apparition, à défaut d'apparence, une apparition qui se comprend dans le lien de l'*a priori* et de l'*a posteriori* et à partir de laquelle sont redéfinis les modalités du sens et, a fortiori, les conceptions de l'idéalisme et de l'empirisme. A travers cette refondation des termes, Emmanuel Kant posa la question de nos modes de connaissances, de ce qui existe et de leur façon d'être au

monde. Il s'interrogea également sur ce qui est de l'ordre de l'universel et du nécessaire d'une part ; de ce qui est défini comme universel et nécessaire d'autre part.

La notion de catégorie intervient ici. Une catégorie est, chez Emmanuel Kant, ce qui qualifie un concept ou l'attribut de ce concept. Les catégories sont une donnée de l'*a priori* et sont les conditions de l'expérience possible. De ce point de vue, elles sont une médiation entre l'*a priori* et l'*a posteriori*. Elles donnent ainsi un sens aux concepts empiriques. C'est un premier niveau d'objectivité : il y a un acte qu'il faut analyser, lequel se comprend comme l'apparition d'un objet dans l'expérience que l'on classe dans un ensemble ou un sous-ensemble afin de mieux le connaître d'un point de vue formel. Cette condition d'expérience possible crée le sens.

Reste un point ultime, et pour Emmanuel Kant unique : la question de la présentation de l'expérience. Car les catégories ne suffisent pas. Elles sont des médiations entre l'expérience et les conditions d'expériences possibles. Mais comment cette expérience en tant qu'apparition est-elle perceptible ? Il lui faut un cadre

dans lequel elle peut devenir réelle. Emmanuel Kant répond par la création de deux *a priori* purs, qui étendent la notion de catégorie et se comprennent comme présentations : l'espace et le temps. Ce sont des idées vastes et floues qui s'instaurent comme des postulats indéfinissables, nécessaires et universels, au-delà desquels il est impossible de remonter.

Nous distinguons dès lors deux types d'*a priori* : les catégories, qui sont des représentations ou des représentations de représentations ; et l'espace et le temps, qui sont des présentations et les cadres du réel. Le phénomène comme apparition s'inscrit dans ces cadres. Sa forme peut être ensuite analysée. Emmanuel Kant a ainsi donné une profondeur à la question du sujet en la sortant de la dualité apparence/essence et en la recentrant sous l'analyse du phénomène, à savoir de l'apparition. Cette apparition existe ; elle apparaît ; elle est réelle. Elle renvoie aux conditions de ce qui apparaît. Il y a sens de ce qui apparaît ou non sens, et cette réflexion sur le sens appartient en dernier recours au sujet. Le sujet est ainsi constituant des conditions dans lesquelles l'apparition apparaît.

Cette dernière hypothèse, qui déplace la frontière entre l'idéalisme et l'empirisme, est au dix-huitième siècle révolutionnaire et plusieurs conséquences.

La question de la partition subjectivité/objectivité est entièrement renouvelée et c'est à l'intérieur du sujet qu'elle est dorénavant travaillée.

La problématique de la vérité en découle. Qu'est-ce qui nous apparaît être la vérité maintenant que le sujet n'est plus obligé de sortir de sa condition pour s'élever au niveau de l'essence ? Dorénavant, la question de la vérité se positionne selon le couple condition/apparition.

Dès lors, la stricte partition subjectivité/objectivité n'existe plus au profit d'une imbrication. Il faudra donc un acte, le jugement, pour les distinguer. Mais cet acte s'appliquera à la diversité empirique de l'espace et du temps, les ici et les maintenant. L'espace et le temps en tant que formes de la présentation de ce qui apparaît sont, pour Kant, les formes de l'intuition. Elles sont reçues comme données pures. Elles ne sont pas créées par notre activité, notre processus logique.

LA CRITIQUE DE ERNST CASSIRER

Il était nécessaire de nous arrêter un moment sur ce système conceptuel kantien pour asseoir et mieux comprendre le concept de forme symbolique de Ernst Cassirer.

La radicale nouveauté de Ernst Cassirer est de remonter au-delà des deux *a priori* purs de Emmanuel Kant en leur substituant la culture comme forme de présentation, ce qui complexifie le problème de la vérité, car Ernst Cassirer pense en terme de relativité et non pas en concept clos à la différence de Kant qu'il critique : « Chez Kant lui-même, l'importance essentielle de la théorie semblait reposer plus sur la conséquence négative qu'elle contenait en elle-même que sur l'élément positif que représentait une vision fondamentalement nouvelle des choses. Ce qui apparaissait comme noyau de sa pensée, c'était plus une théorie de l'impossibilité de connaître la "chose en soi" que la démonstration de la façon dont l'objectivité authentique de la connaissance était fondée et préservée par la spontanéité libre de l'esprit. »³⁰

³⁰ Ernst Cassirer, *Trois Essais sur le symbolique*, p.22. Dans ce même passage, Ernst Cassirer montre l'intérêt à constater cette impossibilité de connaître la chose en soi pour le renouvellement de

L'impossibilité de connaître « la chose en soi » demeure chez Emmanuel Kant l'espace et le temps, considérés comme deux entités strictement indépendantes de l'expérience, alors que tous les autres concepts et catégories se définissent à partir de l'expérience.

Ernst Cassirer pousse le raisonnement de Emmanuel Kant plus loin en donnant encore plus d'épaisseur au sujet, lequel configure ses savoirs par le biais de l'imagination productrice. Ce qui est un retournement radical de la théorie de la connaissance kantienne puisque, en premier lieu, c'est l'imagination qui crée le sens alors que pour Emmanuel Kant c'est l'entendement, un intelligible abstrait, qui est la clef de la connaissance. Par ce renversement des valeurs, Ernst Cassirer resserre encore le

la pensée, renouvellement qui consacre la rupture intelligible versus sensible : « *Cependant, exactement à l'inverse, la coupure nette qui sépare là une fois pour toutes la connaissance et les "choses en soi" n'est qu'une autre manière d'exprimer le fait que la connaissance a désormais trouvé en elle-même son fondement solide. La "chose en soi" n'est, selon l'expression de Hegel, que le "caput mortuum de l'abstraction", que la désignation négative d'un but vers lequel la connaissance ne peut être orientée et n'a plus besoin de l'être, mais cette négation contient en même temps une position nouvelle et originale, celle d'un recentrage de la connaissance sur sa propre forme et sur la loi qui la régit.* »

couple apparition/condition en évoquant ses possibles métamorphoses par le concept mouvant de culture.

La culture devient donc le cadre du réel, ce qui nous est donné, ce que nous recevons, une donnée qui pose la limite de la démonstration et qui se considère comme telle. La culture devient un postulat au-delà duquel il est impossible de remonter et qui se comprend comme point ultime de vérité. Une vérité en laquelle nous croyons puisque, à ce stade, elle n'est pas démontrée.

Pour Ernst Cassirer, la vérité s'éprouve dans l'expérience, moment du vrai, et n'est pas un concept vide de la raison. Mais qu'est-ce qui provoque l'intuition de vérité, ou le sentiment de vérité, au-delà d'une subjectivité à toute épreuve, qui particularise une vérité, et au-delà d'une objectivité fixée qui légifère ? Ernst Cassirer réfléchit sur un accord possible entre ces deux notions fondamentales et constructrices de la vérité ; cet accord est tout à la fois dépendant de l'intuition de vérité et de sa démonstration révélée dans l'analyse des notions. Ernst Cassirer, avant toute idée de vérité, s'intéresse à l'accueil de ce qui apparaît vrai pour

remonter aux conditions de l'élaboration de cette présentation. En d'autres termes, il s'agit, pour Ernst Cassirer, de déterminer comment l'univers sensible qui nous apparaît vrai se construit. A partir de quel postulat et selon quelle logique ? Partir de l'accueil considéré comme une manifestation de la réalité, quelque chose de tangible, de visible, un effet de vérité, une apparition apparente, et se poser la question de sa configuration est la méthode qu'il propose. La forme symbolique est une médiation qui présente une activité de sens à analyser pour comprendre nos modes de fonctionnement.

Chaque forme symbolique représente une catégorie qui fait le lien entre une apparition et une condition d'expérience possible. A ce titre, la forme symbolique participe de la théorie de la perception en mettant en place deux niveaux : celui du sens et celui de la signification. Dans un premier temps, nous sommes en présence de l'expression matérielle de l'apparition, sa signification ; dans un deuxième temps, par une logique de récurrence, nous réfléchissons aux conditions de cette apparition.

Comment se constitue-t-elle ? Qu'est-ce qui la qualifie et la détermine comme une catégorie ? Ou, plus précisément, comment le sujet constitue cette apparition tout en se détachant de son mode subjectif de connaissance ? Si le sujet demeurait dans la sphère de la subjectivité, aucune liaison de mondes ne serait possible, aucune base commune de connaissance ne pourrait être établie. Or, la difficulté pour Ernst Cassirer reste d'établir une théorie de la communication, ce qu'il appelle une logique des sciences de la culture, une racine qui réconcilierait les vérités fragmentées en un tout de vérité relatif et commun. La logique de la culture telle que la comprend Ernst Cassirer, bien que mettant en œuvre le concept de culture en tant que concept fondamental et opératoire, s'inscrit dans un courant philosophique présocratique qui met en place toute une théorie basée sur la logique comme mise en commun de connaissances et distingue la vérité du vrai. Ainsi, Ernst Cassirer reprend l'adage d'Héraclite : « *L'homme échappe au monde du rêve mythique ainsi qu'au monde étroit et limité de la perception sensible. Car la caractéristique de l'état de veille et l'éveil est justement que les individus partagent un monde commun, tandis que dans le rêve chacun ne vit*

qu'au fond de son propre monde dont il demeure prisonnier. [...] Depuis que cette idée avait traversé l'école de la philosophie grecque, toute la connaissance de la réalité était, dans une certaine mesure, tenue de se référer au concept fondamental du "logos", et donc à la logique, au sens le plus large du mot. »³¹

³¹ Ernst Cassirer, *Logique des sciences de la culture*, p. 79.

Ernst Cassirer, en citant Héraclite, montre l'importance de la pensée dans la perception du monde de la nature. Il dépasse ainsi l'opposition subjectivité/objectivité. C'est l'objet de toute sa réflexion philosophique, une problématique que nous retrouvons dans un texte antérieur : « Comment est-il possible de retenir le clin d'œil, l'instant, sans que celui-ci perde en même temps son caractère de clin d'œil temporel ; comment ce qui est unique, donné ici et maintenant dans la conscience, peut-il déterminer son individualité de telle sorte qu'en lui un contenu général, une "signification spirituelle", devienne visible ? Le fossé qui s'ouvre ainsi devant nous semble infranchissable ; la contradiction paraît insurmontable sitôt qu'on tente de la formuler abstraitement de la manière la plus précise possible. Pourtant dans l'agir de l'esprit il se produit souvent un miracle : le fossé se comble, général et particulier se rencontrent pour ainsi dire dans une zone spirituelle intermédiaire et s'interpénètrent dans une unité véritablement concrète. Ce processus se développe pour nous partout où la conscience ne se contente pas simplement d'avoir un contenu sensible mais le crée à partir d'elle-même. C'est l'énergie de cette création qui fait des seuls contenus de la sensation et de la perception un contenu symbolique. L'image cesse ainsi d'être quelque chose qui est simplement reçu de l'extérieur et devient quelque chose de figuré depuis l'intérieur dans lequel règne un principe fondamental de création libre. Telle est l'œuvre que nous voyons s'accomplir dans la "forme symbolique" particulière, dans le

Dans le concept de forme symbolique, ce qui va donner sens à l'apparition s'appréhende au travers d'une logique culturelle qu'il convient d'interpréter. Cette interprétation prend des valeurs singulières en accord avec la variation du concept clef dont elle dépend, à savoir celui de culture. Mais la logique observe la même rigueur pour définir une catégorie : du plus concret, la matière, au plus discret, la représentation ou représentation de représentations, ce qui échappe à première vue et qui remplit une fonction opératoire de schématisation. Un double mouvement construit la forme symbolique : celui de la perception immédiate et spontanée qui s'inscrit dans un cadre culturel, lequel est considéré par Ernst Cassirer comme réalité possible ; celui d'un flux d'images et de signes, comme autant de lieux significatifs déjà schématisés et qui viennent à la rencontre de ces nouvelles configurations d'images, lesquelles sont à nouveau schématisées et engendrent de nouveaux ensembles de réalité,

langage, dans le mythe, dans l'art. Non seulement chacune de ces formes tient du sensible son point de départ, mais elle reste également constamment prisonnière de la sphère du sensible. Elle ne s'oppose pas au matériau sensible, elle vit et crée en son sein. Ainsi se réduisent les oppositions qui devaient être apparemment inconciliables pour la réflexion métaphysique abstraite. » Ernst Cassirer, Trois Essais sur le symbolique, p.15.

de nouvelles apparitions de sens. Il convient par conséquent d'étudier de plus près la schématisation comme autant de processus psychiques en action dans l'élaboration de la forme symbolique.

Ernst Cassirer reprend la logique de Emmanuel Kant³² qu'il applique et modifie en fonction de son concept fondamental, la culture. Il s'agit donc pour lui d'analyser jusqu'au bout le principe de schématisation au sein même du sujet constituant tout en développant l'idée de réalité objective, laquelle chez Emmanuel Kant était coupée du

³² « Au point de vue de la valeur objective de notre connaissance, il est possible de la hiérarchiser selon les degrés que voici :

1^{er} degré : se représenter quelque chose.

2^e degré : se représenter consciemment quelque chose ou percevoir.

3^e degré : savoir quelque chose, c'est-à-dire, se représenter quelque chose en la comparant à d'autres choses aussi bien au point de vue de l'identité que de la différence.

4^e degré : savoir quelque chose avec conscience, c'est-à-dire connaître.

5^e degré : entendre quelque chose, c'est-à-dire la connaître par l'entendement au moyen de concepts ou concevoir. Ce qui est très différent de comprendre.

6^e degré : connaître ou discerner quelque chose par la raison.

7^e degré : comprendre quelque chose, c'est-à-dire la connaître par la raison ou a priori dans la mesure qui convient à notre propos. » Emmanuel Kant, *La Logique*, p.72. Ces étapes de conceptualisation se comprennent dans la volonté qu'a le philosophe de mettre en évidence un critère de vérité universelle et formelle, affaire de la logique.

sujet et participait de ce qu'il appelait l'intuition pure, l'espace et le temps, et que nous pouvons comprendre comme un ultime héritage de la métaphysique platonicienne.

PERSPECTIVES DE LA PHILOSOPHIE DE ERNST CASSIRER

De même que chez Emmanuel Kant, nous pouvons voir la limite de son architectonie à travers ses deux concepts purs *a priori*, nous pouvons remarquer chez Ernst Cassirer la limite de son système quant à l'analyse du processus psychique qu'une telle schématisation suppose. Le philosophe reste dans une manière de constat à défaut de démonstration où présence et apparition se mêlent, constat que nous comprenons dans ces propos : « *Des objets abstraits n'ont besoin, pour se manifester, que d'un être capable de représentation et auquel, à force de perceptions répétées, le perçu a fini par imposer la présence de déterminations identiques. Ces traces qui, dans l'intervalle séparant la perception effective et le souvenir, peuvent être considérées comme inconscientes, sont réactivées par de nouveaux frayages présentant des modalités semblables ; il se forge ainsi, peu à peu, un*

lien de plus en plus consistant qui enchaîne les éléments homogènes des perceptions successives. »³³

Il y a donc dans le concept de culture deux orientations : celle de la réception et celle de la production. La réception concerne le pôle subjectif, l'ici et le maintenant dont on se détache pour créer la médiation « forme symbolique » qui concentre plusieurs flux et définit la réalité comme une apparition de sens. Ce mouvement, que nous retrouvons dans la forme symbolique, se scinde en trois étapes, les trois étapes de conceptualisation comme le rappelle Ernst Cassirer : « *Le signe commence toujours par coller le plus possible au signifié, par l'absorber pour ainsi dire en lui pour le restituer le plus précisément et complètement possible.* »³⁴

La conceptualisation décrite par Ernst Cassirer s'inscrit dans le champ de la pragmatique.³⁵ Les trois étapes

³³ Ernst Cassirer, *Substance et fonction*, p. 30.

³⁴ Ernst Cassirer, « *Le concept de forme symbolique* » in *Trois Essais sur le symbolique*, p. 16.

³⁵ Pour fonder sa théorie symbolique, Ernst Cassirer s'est inspiré des travaux du linguiste Wilhem von Humboldt et de l'écrivain Wolfgang von Goethe: «*Humboldt a montré comment dans le langage, sa formation et son usage, entre nécessairement le mode de perception subjectif des objets. Le mot tout entier ne serait en effet nullement l'empreinte de l'objet en soi mais l'image de*

l'objet conçue dans l'âme: "La médiation qu'opère l'élément phonétique entre l'objet et l'homme, la langue tout entière l'opère entre ce dernier et les pressions intérieurs et extérieurs de la nature. L'homme s'entoure d'un univers sonore afin de recueillir et d'élaborer en lui l'univers des objets [...] C'est par un seul et même acte qu'il tisse autour de lui la trame de la langue et qu'il se tisse en elle; chacune décrit autour du peuple dont elle relève un cercle dont il n'est possible de s'échapper que pour pénétrer, au même instant, dans un autre" Ce qui est dit du monde des phonèmes ne vaut pas moins pour tout le monde du mythe, de la religion, de l'art. C'est une tendance pernicieuse, mais qui renaît à vrai dire sans cesse, que de mesurer le contenu et la "vérité" qu'ils abritent en eux à leur être-là, qu'il soit intérieur ou extérieur, physique ou psychique, au lieu de mesurer la force et la perfection de l'expression elle-même. Tous s'interposent entre nous et les objets, mais ils n'indiquent pas seulement alors de manière négative la distanciation qui s'opère ainsi pour les objets; ils créent au contraire la seule médiation possible et adéquate ainsi que le moyen sans lequel un être spirituel quelconque ne peut être saisi et compris par nous.[...] Dans un essai qui résume l'ensemble de ses conceptions fondamentales en manière d'esthétique, Goethe a distingué trois formes d'appréhension et de description qu'il définit ainsi: "simple imitation de la nature", "manière", "style". L'imitation s'efforce dans une paisible fidélité à l'objet de fixer sa nature concrète et sensible telle que l'artiste l'a sous les yeux; mais cette fidélité à l'objet est en même temps limitation à ce même objet. Un objet restreint sera rendu de manière restreinte à l'aide de moyens tout aussi restreints. Au niveau suivant, cette passivité face à l'impression donnée disparaît: un langage de formes originales surgit dans lequel ce qui s'exprime n'est pas tant dans la nature simple de l'objet mais l'esprit de celui qui parle ce langage. L'objet, le modèle, fait pendant à la faculté créatrice de l'artiste; mais celui-ci ne cherche plus à le saisir dans sa totalité, à l'épuiser en quelque sorte; il met en relief certains traits caractéristiques particuliers pour leur donner figure de traits essentiels proprement artistiques. Mais il existe encore, il est vrai une forme, une faculté de description supérieure à celle qui a son fondement dans la nature individuelle et donc aléatoire de l'artiste. Si la subjectivité de l'artiste engendre la manière, c'est la subjectivité de l'art, ce que tout art est en mesure de faire naître grâce à ses propres moyens de description qui engendre le style. Celui-ci est sans doute de ce fait l'expression la plus haute de l'objectivité; mais il ne s'agit plus de la simple objectivité de l'être-là mais de l'objectivité de l'esprit artistique, et ce qui s'exprime en lui ce

(décrites succinctement ici) reprennent le mouvement qui va du subjectif vers l'objectif pour atteindre ce que Ernst Cassirer définit comme concept de réalité, « la différenciation logique des contenus d'expérience et leur insertion ordonnée dans un système de dépendances articulées [...] qui forme le noyau véritable du concept de réalité »³⁶. Cette logique basée sur la différence et l'inférence est ce qui qualifie le concept de forme symbolique, un concept qui prend naissance dans une référence et s'en détache dans le but de s'objectiver.

n'est pas la nature de l'image mais celle du processus de création, à la fois libre et soumis à une loi. "De même que la simple imitation repose sur une présence paisible et une tendre attention, et que la manière saisit un phénomène avec un cœur léger et dispos, de même que le style repose sur les fondements les plus profonds de la connaissance, sur l'essence des choses, pour autant qu'il nous soit permis de la reconnaître à ses figures visibles et préhensibles" [...]L'art, tout comme le langage, doit parcourir la route qui mènent de l'imitation au symbole pur: ce n'est que sur cette voie que le "style" sera atteint dans l'art comme il l'est dans le langage. C'est une légalité analogue qui est à l'œuvre dans cette marche en avant, un rythme identique d'épanouissement qui mène la spontanéité de l'expression spirituelle.» « Le concept de forme symbolique » in Trois essais sur le symbolique, p.14 et p.20. Ces deux textes décrivent les imbrications de l'imagination et de la connaissance, imbrications que sert le concept de culture qui fait le lien entre ces deux instances tant dans un cadre réceptif que dans une instance productive. La forme symbolique est la médiation de la subjectivité et de l'objectivité ; elle instaure le mouvement qui va de la description à la normalisation qui légifère.

³⁶ Ernst Cassirer, *Substance et fonction*, p. 317.

C'est le jugement comme moment déclencheur qui est à même de définir la catégorie et déclare le moment du vrai. La forme symbolique comme médiation du subjectif et de l'objectif se soumet à cet acte de jugement qui permet de distinguer, de faire le tri et de fonder le concept de réalité, lequel est intrinsèquement lié à celui de forme symbolique. La forme symbolique vient travailler une réalité par l'agencement de nouvelles perceptions d'objectivités et de subjectivités. Tout cela est mis en place par le sujet constituant comme véritable détenteur de la culture qu'il génère et qui, par la circularité du concept, lui est suggéré. Ainsi, *« qualifier un élément de subjectif, ce n'est donc pas lui attribuer un caractère originaire, c'est présupposer une procédure compliquée de contrôles intellectuels et empiriques, ce qui ne peut être atteint qu'à un niveau relativement élevé. Une telle opération passe par la critique mutuelle des expériences, creuset qui permet de faire le tri entre le variable et le durable. Le subjectif n'est pas le point de départ reçu comme allant de soi et servant de tremplin à la construction, au moyen d'une synthèse spéculative, du monde des objets ; il n'est que le produit d'une analyse qui présuppose le sol de l'expérience elle-même et, par suite,*

le fonctionnement et la validation de lois de relation entre contenus en général. [...] Le contenu singulier doit, pour mériter vraiment le qualificatif d'objectif, s'arracher en quelque sorte à son étroitesse temporelle et s'offrir à exprimer l'ensemble de l'expérience. »³⁷ Ernst Cassirer donne là, presque comme intuition et avant même de l'avoir cerné³⁸, ce qui qualifie le concept de forme symbolique et en définit une catégorie.

La philosophie des formes symboliques se comprend comme une philosophie du contexte. Cette réflexion empreinte de pragmatisme et de relativité n'est pas orpheline en ce début du vingtième siècle, lequel marque un tournant décisif tant dans les sciences naturelles que culturelles (lesquelles baignent dans un contexte de relativité, avec la théorie d'Albert Einstein. Les premières ébauches d'une théorie sémiotique (avec Ferdinand de Saussure, qui va au-delà de l'analyse des signes linguistiques et dont nous verrons les résultats à travers

³⁷ Ernst Cassirer, *Substance et fonction*, pp. 316 et 332.

³⁸ *Substance et fonction*, qui date de 1910, est antérieur à la réflexion des formes symboliques proprement dite qui, elle, se concrétise dans les années 1920.

le structuralisme, les linguistiques générative, cognitive ou encore dynamique) orientent également cette réflexion. La philosophie de Ernst Cassirer n'est pas en dehors de ces questions scientifiques. C'est dès sa première publication, *Substance et fonction*, parue en 1910, que Ernst Cassirer réfléchit, dans la continuité de la *Critique de la raison pure*, de Emmanuel Kant, sur la place accordée à la science dans le cadre de l'expérience humaine ainsi que sur le problème de l'objectivité. Il s'agissait d'étudier l'acte de la connaissance, lequel sort du cadre de l'impression momentanée et se détache donc de la subjectivité pour définir une objectivité.

Pour autant, Ernst Cassirer montre dans cet ouvrage les limites de l'idée de substance comme concept absolu et donne la priorité aux concepts relationnels. C'est désormais sur cette distinction fondamentale que va se concentrer Ernst Cassirer et qu'il va développer et préciser tout au long de ses travaux en s'attachant plus particulièrement au problème de la médiation.

Cette réflexion sur la médiation et la place qui lui est accordée dans notre appréhension des savoirs est à

l'origine du concept de forme symbolique, objet central de l'œuvre majeure de Ernst Cassirer, La Philosophie des formes symboliques. Dans ces trois tomes, le philosophe poursuit ces domaines de prédilection et offre, plus qu'un système, une méthode de compréhension de nos formes d'appréhension du monde, seules réalités présentées.

Ernst Cassirer propose une théorie globale de la culture et met en évidence à travers celle-ci une schématisation de la vérité. Il est question de l'expérimentation de ce qui est donné comme vérité, que ce soit au travers des formes symboliques que sont le langage, le mythe, les sciences, par exemple, car Ernst Cassirer appelle à la poursuite de sa recherche. Chaque forme symbolique doit être entendue comme une totalité et interprétée en fonction du contexte culturel dans lequel elle baigne. L'analyse de chaque forme prend en compte la technologie adoptée, l'intention du producteur d'une œuvre et la tradition de la forme d'expression choisie.

La philosophie de Ernst Cassirer est magistrale et offre une visée synthétique. Elle établit un cadre valide pour toute perception de réalité, ou de vérité, tout en

relativisant ce concept et en pointant l'importance du sujet dans la constitution de celui-ci.

Qu'il y ait un aspect universel dans cette méthode, elle demeure dans l'esprit de relativité que Ernst Cassirer promeut et que nous pouvons comprendre dans le travail de mise en évidence des ruptures tant historiques que théoriques que le philosophe a traquées tout au long de son œuvre. De ce point de vue la forme symbolique est une activité avant d'être un domaine objectif, et cette activité synthétise le divers de la conscience à partir d'une visée unique.

La synthèse déployée dans la philosophie de Ernst Cassirer ainsi que la fonctionnalité des concepts, tout autant relatifs que relationnels, sont ce qui génèrent le plus de critiques à l'égard de cette épistémologie. Les propos de Georges Didi-Huberman exacerbent ce débat qui est tout autant métaphysique, herméneutique, logique et historique : *« D'un côté, Cassirer a promu une compréhension fonctionnaliste du symbole en général. [...] Cassirer nous apprenait cette chose essentielle que le symbole n'a pas à être connu comme un objet isolable – un*

noyau que l'on extrait du fruit –, un archétype ou une quelconque entité autonome... mais bien comme la mise en jeu d'un paradigme qui n'existe que parce qu'il fonctionne dialectiquement entre des sujets et des objets.[...]L'autre visage qu'arbore ce projet de connaissance émerge de l'expression même de grammaire générale. Il présuppose et la loi et sa généralité. Il en cherche la condition d'unité et d'universalité. Il la trouve dans le concept de représentation, cette fonction fondamentale qui, aux dires de Cassirer, fournit le présupposé essentiel de l'édification de la conscience elle-même et comme la condition de son unité formelle.[...]C'est donc bien d'une opération idéaliste qu'il s'agissait depuis le début. »³⁹

Ernst Cassirer s'est attaché en effet à mettre en évidence le rôle de l'imagination productrice dans l'élaboration d'une réalité en s'appuyant sur une représentation, modèle à partir duquel un schéma prend place et qui se matérialise par le jugement. Il ne donna pas de recette concernant la mise en forme de ce jugement ni sa provenance exacte : il peut être une représentation

³⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 158.

de représentations. L'interprétation logique et structurée nous renseigne sur la validité de ce jugement qui peut être vrai ou faux. De ce point de vue, l'activité mimétique reste interne au site de l'action humaine. La représentation, lieu unique, détermine une série d'actes qui configurent une expression de sens. Nous pouvons alors affirmer qu'elle gouverne la série, logique de construction de mondes.

La circularité de cette conception a provoqué une deuxième série de critiques à l'encontre de Ernst Cassirer. Or, sa théorie ne reste pas dans les limites d'une tautologie ; elle repose sur la différence et met en place la variation. Le point d'origine n'est pas identique à la conclusion. Il y a eu, entre temps, une activité mimétique qui bouleverse la donne et spécifie la variation, laquelle peut être comprise comme une organisation du sens et déployée dans une forme symbolique.

Cette activité mimétique intrinsèque à la forme symbolique pose à nouveau un problème, que soulève Georges Didi-huberman : il s'agit de la définition du symbole.

Ainsi, la philosophe Suzanne K. Langer⁴⁰, qui a travaillé

⁴⁰ Suzanne K. Langer, *Philosophical Sketches*. Cette critique du symbole est évoqué dès 1936 par Konrad Marc-Wogau à qui Ernst Cassirer répond très précisément en reprenant sa conception logique dans l'article « *De la logique du symbole* » publié dans *Trois Essais sur le symbolique* : « *La philosophie des formes symboliques ne cherche pas à être une métaphysique mais une phénoménologie de la connaissance. Elle prend ce faisant le mot connaissance au sens le plus large et le plus englobant. Elle entend par là non seulement l'acte de l'appréhension scientifique et de l'explication théorique, mais aussi toute activité spirituelle par laquelle nous édifions pour nous-même un monde à la configuration caractéristique, avec son ordre, son être-tel. Au lieu de partir de l'opposition rigide entre un je fixe, pour ainsi dire clos sur lui-même, et un monde de même nature, en soi consistant, qui lui fait face, la philosophie des formes symboliques veut examiner les postulats sur lesquels repose cette séparation et déterminer les conditions qui doivent être remplies pour qu'elle se produise. Elle découvre alors que ces conditions ne sont pas de même nature, mais qu'il existe au contraire différentes dimensions de l'appréhension, de la compréhension des phénomènes et de la réflexion à leur propos, et que, d'une autre côté, en fonction de cette différence, le rapport du moi au monde est lui aussi susceptible d'être saisi et configuré de multiples manières. Cette dissociation, à l'origine de l'opposition entre le moi et le monde, s'opère à chaque fois sous une forme spécifique dans les domaines du mythe, de l'art, de la connaissance théorique. Et dans ce processus, de même que les moyens employés sont différents, le but à atteindre n'est pas non plus le même. Toutes les formes d'appréhension et de compréhension du monde visent à une intuition objective ; mais l'objet intuitionné lui-même se modifie de son côté selon le mode et la direction de l'objectivation. Aussi la philosophie des formes symboliques ne cherche-t-elle pas à établir une théorie dogmatique précise de l'essence des objets et de leurs propriétés fondamentales, mais au contraire, par un patient travail critique, à saisir et à décrire les modes d'objectivation propres à*

sur la question du symbolique dans l'art, affirme qu'il manque une définition précise de ce concept, définition, de son point de vue, indispensable à l'analyse des questions les plus embrouillées. A la décharge de Ernst Cassirer, la théorie du symbole en tant que signe n'est pas l'objet premier de sa pensée : l'objet se centre sur la construction de monde(s) symbolique(s) qui prend(nent) en compte la dynamique de configuration et dont le résultat est une réalité. Ce que le philosophe analyse ensuite est la mise en forme de cette vérité spécifique à chaque forme symbolique selon l'espace, le temps et les catégories, lesquels sont propres à chaque domaine d'expression.⁴¹

La pensée de Ernst Cassirer s'appuie essentiellement sur la dynamique et la relativité du sens partagé dans la culture collective, comme une énergie commune. Il ne donne pas de recettes sur la façon dont cette énergie se déploie ou se constitue. C'est là toute la portée constructive et à la fois critique de sa philosophie, car les concepts, les

l'art, à la religion, à la science, et qui les caractérisent. » De la logique du symbole » in Trois Essais sur le symbolique, pp. 120-121.

⁴¹ Ernst Cassirer distingue espace mythique, espace religieux, espace scientifique, espace esthétique comme il distingue le temps du mouvement et de la temporalité.

notions et les catégories se réadaptent en permanence. Il s'agit d'une philosophie du mouvement et en mouvement. Ce mouvement, en tant qu'histoire, en tant que sens, en tant que culture, émerge dans l'usage que nous en faisons. Cela fait la richesse de la culture qui se fonde, au-delà de l'information, sur la communication, sur le dialogue. C'est dans cette relativité du sens, dans l'essai d'explication, ou tout au moins d'analyse, de ce que nous voyons et que nous intégrons comme réalité et de l'élaboration de celle-ci que cette philosophie prend toute sa force dans la mesure où elle révèle l'existence de schéma(s) de pensée constructeur(s) de réalité en marge des théories psychanalytiques que Sigmund Freud a élaborées quasiment à la même époque, dans lesquelles le rôle de l'inconscient est prédominant.

Prônant une philosophie tournée vers la conscience, Ernst Cassirer s'attache à définir ou tout au moins à constater ce qui constitue l'universalité, ce qui constitue un tout commun de vérité. C'est ce à quoi se heurte d'ailleurs Georges Didi-Huberman en réfutant l'aspect fonctionnaliste de la pensée de Ernst Cassirer.

Ce caractère instrumental qui met en avant le concept de représentation comme élément psychologique déclencheur à la schématisation peut rapprocher la théorie générale des formes symboliques de la théorie de la forme. Nous pouvons en effet trouver des points communs entre ce concept et celui de la prégnance symbolique définie dans la Gestalt. La prégnance symbolique est une notion existante dans la philosophie de Ernst Cassirer mais elle ne prend pas la même tournure que dans une psychologie de la forme. Pour Ernst Cassirer, la psychologie ne fait pas tout : aussi traite-t-il tout à la fois de psychologie, de logique formelle et d'anthropologie culturelle. Sa philosophie ne peut être circonscrite à un seul champ disciplinaire. Encore une fois, cette visée unique n'est pas fixée de façon définitive. Elle évolue en fonction d'un vécu de conscience, vécu qui n'est pas le propre d'un sujet mais qui appartient à un contexte dont il est possible d'éclairer une partie et qui structure une expression humaine reconnue comme vraie parce qu'elle est, par sa structure même, productrice de sens. Dans la philosophie de Ernst Cassirer, il faut accepter l'histoire, matrice de la culture. C'est donc cette mise en relation de représentations qui est la règle et qui rend compte d'une

possible vérité, ou d'une vérité à un moment donné. De cette structure relationnelle se dégagent l'espace, comme loi de juxtaposition ; le temps, comme principe de succession ; et les catégories, comme qualificatifs de concepts et médiations entre l'apparition et les conditions de cette apparition. Ces trois modalités fondent la symbolisation.

Plus que d'universalité, nous parlerons de généralité ou de schématisation : ce qui apparaît est la schématisation d'une pensée qui s'exprime comme point focal de divers vécus de conscience. Pouvons-nous alors parler de métaphysique ? Si la réponse est positive, il s'agit d'une métaphysique fort éloignée de celle de Platon, qui demeure dans la sphère des idées. Il s'agirait alors d'une métaphysique qui prend en charge l'apparition du phénomène et la transcription de celui-ci construit sous l'influence d'une logique faisant le lien entre une représentation comme marque de fabrique et ce qui apparaît vrai. Ce qui n'évoque pas, comme le suggère Erwin Panofsky,

l'universalité de la représentation à un moment historique donné.⁴²

Il faut rappeler que Ernst Cassirer a démarqué les différentes formes symboliques qu'il a chacune spécifiée, même si le mouvement général de définition catégorielle reste le même. Les enjeux, l'histoire, la tradition, ne sont pas identiques qu'il s'agisse du langage, de mythe ou du problème de la connaissance. Non seulement différents mais aussi relatifs à la culture dont ils dépendent. Ernst Cassirer n'apporte pas de jugement de valeurs sur une culture donnée mais compare, à l'intérieur même de chaque forme symbolique, les variations et les fonctions qui lui sont propres. Encore une fois, le philosophe ne clôt pas le propos en validant de manière définitive un mouvement unique qui déterminerait une avancée historique, comme il nous est donné de le voir dans la pensée historique de Friedrich Hegel.

⁴² Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*. Dans cette méthode d'interprétation de l'art, Erwin Panofsky détermine les principes de la perspective propre au tableau qu'il compare ensuite aux principes en vigueur dans les sciences de la nature. Cette synchronisation n'est pas dans la philosophie des formes symboliques où Ernst Cassirer étudie chaque forme symbolique dans sa spécificité, mêlant ainsi technique et forme.

L'adaptabilité des définitions conceptuelles confère une grande souplesse à la philosophie de Ernst Cassirer et embrasse des champs disciplinaires pluriels. Cela nous permet de comprendre Ernst Cassirer en fonction de nos problèmes théoriques propres.

Ainsi, la logique formelle dépasse les cadres de la stricte structure pour intégrer une prégnance psychologique ainsi qu'une portée anthropologique. Nous ne pouvons pas non plus mettre en relation la logique culturelle de Ernst Cassirer et l'établissement de schémas psychiques ou de connexions neuronales. Ces divers aspects montrent qu'il est impossible de cloisonner la pensée de Ernst Cassirer dans une théorie précise, qu'elle soit une théorie de la forme (elle n'est pas seulement psychologique) ; une théorie de la structure (elle n'est uniquement formelle) ; une théorie anthropologique (elle n'est pas fondée sur la particularité).

Ces derniers aspects sont à l'origine de la redécouverte de Ernst Cassirer depuis ces quinze dernières années, car sa pensée synthétique et visionnaire ouvre le champ à un terrain d'investigation en sciences sociales

sous la forme d'une question : qu'est-ce qui fait la réalité ? Une question traitée dans une visée générale pour remettre en avant une théorie synthétique du sens et comprendre dans quelle culture nous évoluons.

La portée magistrale de la philosophie de Ernst Cassirer rend compte de cette interdisciplinarité et pose la question du sens commun, une des questions centrales des théories de la communication⁴³.

Cette question du sens est reprise dans une perspective que nous pourrions définir comme une sémiotique générale. Les travaux de Ernst Cassirer se rapprochent en cela de la théorie sur le signe de Charles S. Peirce, sur le structuralisme de Ferdinand de Saussure et offrent aux sciences de la communication une grande diversité de disciplines, des objets hétérogènes ainsi que des dispositifs médiatiques qui sont tout autant sémiotiques, culturels que techniques.

⁴³ Sur la redécouverte de la philosophie de Ernst Cassirer en sciences sociales, lire notamment les conférences de Wolfgang Wildgen, de François Rastier et de Robert Nadeau qui sont citées dans la bibliographie.

La pensée sur la culture et l'héritage éthique qu'elle promeut, que développe la philosophie du sens de Ernst Cassirer, est également proche des réflexions qui mêlent les esthétiques et éthiques d'Aby Warburg et Walter Benjamin⁴⁴. Ces trois penseurs qui se sont côtoyés ont posé

⁴⁴ Ernst Cassirer, Aby Warburg et Walter Benjamin se retrouvent sur la méthodologie accordée à l'analyse de toutes les formes de présentation de la culture. Il s'agit de les comprendre comme des médiations ainsi que de les envisager comme des agir culturels qui permettent à l'être humain non seulement de se comprendre mais également de comprendre son propre pouvoir sur le monde. La bibliothèque d'Aby Warburg comme le projet des passages de Walter Benjamin offrent la même perspective de compréhension du sens.

Aby Warburg avait imaginé un accès au savoir par le biais de sa bibliothèque différent de celui qui régnait dans les universités allemandes durant les années vingt, à l'opposé des théories dogmatiques. Le principe en est le jeu interactionnel. Nous avons peu d'écrits théoriques d'Aby Warburg. Dans le texte de présentation des *Essais florentins*, ouvrage d'Aby Warburg consacré à la Renaissance, Evelyne Pinto affirme que « l'idée que l'auteur [Aby Warburg] se fit de la science historique de l'art n'est pas tout à fait étrangère à une certaine idée de la raison, proche de celle des Lumières. C'est ce rationalisme impénitent qui préside à la création de la célèbre bibliothèque, et à son arrangement. [...] [Le schéma] qui de façon la plus plausible semble correspondre au projet de son créateur va de l'image, bild, et du langage, wort, pour passer de là à la religion, la science et la philosophie, domaines où se trouvent les points de repères, orientierung, susceptibles de gouverner l'action, dromenon, laquelle peut soit dégénérer en superstitions et en conduites magiques, soit au contraire se recycler dans l'image et le langage. » Evelyne Pinto, *Essais florentins*, texte de présentation, p. 39.

la question du rôle de l'être humain face à son histoire à travers ses différentes expressions symboliques et sur le moment du vrai qui s'en dégage. Ils renversent tous les trois les postulats déterministes en faisant valoir la responsabilité de l'être humain dans son devenir. Aby Warburg a ainsi développé l'idée de survivance des formes non pas en tant qu'héritages esthétiques mais en tant qu'énergies constituantes et constitutives d'une société donnée en étudiant au plus près ses transferts ainsi que ses migrations. Walter Benjamin, lui aussi, mêle dans une dialectique une pensée mythique et la quotidienneté dans un sens historique. Quant à Ernst Cassirer, nous l'avons vu, il fait sienne une logique culturelle comme énergie configurante d'une société, logique culturelle protéiforme qui déploie un moment du vrai et qui s'inscrit dans une

Walter Benjamin a réfléchi sur le concept d'histoire tendant également à chercher à faire le lien entre l'histoire et le mythe ou l'image, entre exigences intellectuelles d'une part et les pratiques de la vie réelle d'autre part. Dans une lettre au philosophe et historien Gershom Scholem datée du 23 avril 1928, il affirme qu'il veut « *montrer à quel point on peut être concret à l'intérieur de la structure qui relève de la philosophie de l'histoire. La concrétude extrême telle qu'elle s'est manifestée ici ou là à travers des jeux d'enfants, un édifice, une situation de vie.* » Walter Benjamin, *Sens unique*, p. 381.

catégorie sous la gouverne du concept relatif et relationnel de culture.

Les trois approches reprennent les théories sur la vérité en distinguant ce qui apparaît dans la quotidienneté, seule réalité possible dont l'analyse permet de faire valoir une démonstration tangible, et ce qui est déclaré vrai et qui ne repose sur aucune matière : acte présumé dans ces trois perspectives est la critique, ce jugement nécessaire à la réinterprétation du vrai, cette réflexion qui suppose l'appréhension du monde et sa mise en question.⁴⁵

⁴⁵ Ernst Cassirer insiste sur la méthode que propose la philosophie des formes symboliques, laquelle est envisagée comme une philosophie de l'agir. Une méthode qu'il appelle à poursuivre dans les différents champs disciplinaires que la culture nous renvoie. Il s'agit d'une approche analytique et non pas dogmatique qui suppose une triple proposition : considérer l'objet culturel en question sous les formes d'une médiation ontologique, d'une médiation herméneutique ainsi que d'une médiation historique. Ainsi, « *la philosophie des formes symboliques cherche à suivre la voie indiquée par Kant dans sa philosophie critique. Elle se refuse à partir d'une proposition dogmatique universelle sur la nature de l'être absolu mais demande d'abord ce que signifie en général une affirmation touchant un être, un objet de la connaissance et par quelles voies et quel moyens on peut accéder à l'objectivité en général. [...] La philosophie des formes symboliques ne peut ni ne veut par conséquent être un système philosophique au sens traditionnel du terme. La seule chose qu'elle*

Dans cette perspective d'explication, de compréhension et d'interprétation de l'agir humain, nous nous sommes interrogés sur le documentaire. Riche en exemples de réalité, le documentaire met l'esthétique au service de l'éthique et se comprend comme moyen d'appréhension de nos savoirs. Nous nous plaçons ici en tant que récepteurs de figures de vérités et cherchons à analyser ce qui les définit comme telles, à repérer leurs productions et à réfléchir sur leur organisation.

Afin d'envisager le documentaire comme forme symbolique, il faut avant tout le repérer comme figure véhiculant une certaine idée de vérité. Ce qui suppose un acte de jugement que nous nommons acte documentarisant. Cet acte peut être compris comme une matrice génératrice de règles qui tend à organiser les diverses perceptions de réalités, à l'instar des actes de jugements de la logique de Emmanuel Kant, acte réfléchissant et acte déterminant, et que nous retrouvons même s'ils ne sont pas directement

ait cherchée, c'est à poser les prolégomènes d'une future philosophie de la culture. » Ernst Cassirer, « De la logique du concept de symbole », in Trois Essais sur le symbolique, pp. 139-140.

exprimés dans la logique culturelle de Ernst Cassirer.⁴⁶ Il s'agit donc d'un acte de compréhension des réalités, lesquelles, hautement structurées, s'imbriquent entre l'innovation et la sédimentation d'images de réalités. L'acte documentarisant revient sur la structuration de l'imagination productrice tout autant que sur son principe fondateur, ce dans un but critique d'explication, de compréhension ainsi que d'interprétation des réalités présentées.⁴⁷

⁴⁶ Se référer à la Logique, d'Emmanuel Kant qui décrit précisément tous les types de jugements. Néanmoins, Emmanuel Kant définit deux grands groupes : la faculté de juger déterminante et la faculté de juger réfléchissante. « *La première va de l'universel au particulier ; la seconde, du particulier à l'universel.* » Emmanuel Kant, *Logique*, p. 143.

Ernst Cassirer reprend cette division pour dépasser le clivage subjectivité/objectivité afin d'établir une logique de la culture. Ce travail de dépassement est dans la médiation. En ce sens, nous pouvons parler d'une dialectique à l'œuvre dans le fait culturel susceptible de créer un monde de connaissance commun.

⁴⁷ Paul Ricœur fait sien cet acte de schématisation, « *un acte configurant* », dans toute sa philosophie en reprenant l'idée de l'imagination productrice comme faculté transcendantale et en l'éprouvant sur la question de la narrativité, l'envisageant ainsi dans la perspective d'une triple mimesis (lire notamment *Temps et récit*). Nous restreignons le propos du philosophe, lequel fut très influencé par les écrits d'Ernst Cassirer, en proposant l'acte documentarisant comme un acte de jugement qui pose la question des

Ce que nous jugeons n'est pas tant la stylistique documentaire que ce qui est hors cadre ou hors champs, en résumé ce qui est en dehors de la juridiction du photographique. Nous procédons ainsi à un acte de jugement du voir, qui part de la visibilité pour aller vers quelque chose de plus formel qui touche notre perception de vérité.

Dans un premier temps la visibilité est perçue comme étant une description spatio-temporelle cadrée. A l'instar d'André Bazin, nous disons de cette description que *« quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace »*.⁴⁸

Dans un deuxième temps, nous nous sommes interrogés sur la composition de cette description. L'expérience d'image initiale est remplacée par l'expérience de schéma : la visibilité s'ouvre sur le terrain imaginaire de la conceptualisation. Autrement dit, qu'est-ce qui nous donne

modalités des réalités à l'œuvre dans le documentaire : quotidiennes, culturelles, sociologiques...

⁴⁸ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* , p.12

cette impression de vérité contenue dans le documentaire ? Il s'agit de subsumer le temps à l'espace descriptif du documentaire pour envisager le schéma qui l'a construit. Ce qui implique de remonter aux conditions possibles de l'apparition du vrai dans le documentaire. Nous sommes dans le temps de la production imaginative avec l'intention originale et la mise en forme de celle-là. Mais qu'est-ce qui produit cette intention ? Qu'est-ce qui distingue le territoire documentaire du territoire perceptif ?

Ce travail de dévoilement s'attaque à nos schémas les plus résistants : images préconçues ; principes établis ; histoires personnelles ou collectives figées ; émotions bloquées ; peurs diverses. Cette deuxième étape est celle de la déconstruction du produit de l'imagination qu'est le schéma, lequel unifie nos perceptions en leur donnant une figure. Elle recouvre la question du pourquoi.

Un troisième moment interroge la construction des archives photographiques comme moments de réalités. En effet, le documentaire offre un synopsis singulier d'un monde. Il crée une forme de mémoire visible qui, paradoxalement, tend à faire disparaître l'oubli. L'image

photographique et son effet de toute présence noie l'idée de passé dans un continuum spatio-temporel qui fait confondre l'instant et la durée et fixe un modèle. Nous reprenons ici la constitution de nos mémoires et de nos savoirs visibles et interrogeons ainsi la culture tout autant présente que passée qui les a fait émerger.

La question du documentaire comme forme symbolique implique la mise en évidence d'une schématisation ainsi que d'en exacerber sa singularité. Nous nous fonderons donc, dans la suite de cette étude, sur la présentation photographique comme lieu d'accueil de diverses énergies structurantes en tentant de faire valoir dans un premier temps l'émergence de figures singulières comme lieux de vérité ; dans un deuxième temps, la construction de ces lieux de vérité ; dans un troisième temps, leur inscription événementielle dans une mémoire partagée.

II. INVENTION D'UNE IMAGE-MONDE

COLLECTE DE DONNEES

L'image photographique naît dans l'effervescence de la Révolution industrielle et de ces foisonnements théoriques et scientifiques du milieu du dix-neuvième siècle. Elle est issue de ces innovations techniques qui consacrent la machine et l'industrie. L'image photographique s'insère non seulement dans une révolution des techniques mais également dans une révolution des pensées, tant philosophique que sociale.

Cette nouvelle invention fut présentée par François Arago à Louis-Philippe et les membres de l'Académie des sciences et ceux de l'Académie des beaux-arts le 19 août 1839, à l'Institut de France. Entre science et art, l'image photographique réunit deux projets, celui de l'ingénieur et celui de l'artiste : elle rend manifeste les secrets de la nature, elle vérifie le savoir sur le monde et renouvelle le mode de création d'images.

L'image photographique apparaît comme l'aboutissement technique d'une quête : celle de capter la réalité du monde physique au moyen d'un outil mécanique. La reproduction du monde physique est l'affaire de la machine. Dans cette perspective, l'appareil photographique, à l'instar de tout outil, prolonge le corps humain. L'œil et la main sont ainsi dotés d'une extension.

S'il s'agit de décrire un monde le plus fidèlement possible, la technique photographique, en tant qu'enregistrement mécanique et technique de reproduction, est privilégiée. La description spatiale s'affiche comme un horizon.

L'image photographique devient également preuve. La description visible de l'espace physique fait autorité dans sa vérité. Avec ce statut de preuve, l'explication et la compréhension de mondes vont être l'affaire d'observations. L'image photographique devient un point de départ à l'étude du monde physique.

L'inventaire de mondes se caractérise par une abondance de portraits, une kyrielle d'images

d'architecture et de paysages. En cela, la photographie répondait à deux exigences: d'une part, posséder sa propre image ; d'autre part, satisfaire son besoin d'informations à travers son patrimoine passé ou présent et à travers les us et coutumes qui développent à la fois la curiosité et le regard porté sur soi-même.

Ainsi, la photographie ouvre un espace béant dans lequel l'homme s'engouffre. Événements historiques, quotidiens, vernaculaires, portraits d'anonymes ou de célébrités, ouvrages de la ville et de la campagne, comptes-rendus des avancées scientifiques de l'infiniment grand et l'infiniment petit, la photographie est semblable à un bloc-notes dont l'originalité réside dans son écriture d'ombre et de lumière.

Le premier moment photographique est celui de la description spatiale. Et, à ce titre, l'énumération n'a pas de fin.

Cet amoncellement d'images photographiques répond aux désirs de voir et de savoir. Les images photographiques prennent la valeur de document dans le sens formel du

terme.⁴⁹ Elles apparaissent comme un double, comme une photocopie. A ce titre, nous nous trouvons d'emblée dans la similitude, où le rapport d'identité de la photographie au monde photographié se donne comme préalable à toute interprétation, posant ainsi la photographie en tant que preuve ou explication. La description spatiale est une affaire d'observation. Ce sont les traits, les contours, qui importent. L'image photographique cadre le monde.

Ce premier moment de la description, tel un degré zéro, caractérise sa propension documentaire. Sa fonction est d'informer.

Nous avons la possibilité à partir de celle-ci de procéder à des tris, des recoupements, des comparaisons, des regroupements d'informations et de constituer des

⁴⁹ Le terme « document », provenant du latin « documentum », se rapporte au dix-neuvième siècle à des objets et non à des processus comme « documentation » et « documentaire ». C'est pour cette raison que, dans un premier temps, nous préférons utiliser le terme document pour décrire ce premier moment photographique où la photographie apparaît comme un support et un enregistrement d'une donnée physique, dont peuvent être tirés un enseignement et un renseignement. Est document toute source d'information. Au dix-neuvième siècle, ce mot prend de l'importance avec le développement de la science historique et de l'étude critique des sources.

catégories. En cela, l'usage photographique est proche du climat épistémologique de l'époque, fondé sur l'observation et la preuve ainsi que sur des approches catégorielles issues du monde de la nature à partir duquel de nouvelles théories sur la réalité sont définies. Nous remarquons ici l'influence de la logique kantienne qui part du phénomène, c'est-à-dire de ce qui apparaît, pour analyser son mode de fonctionnement et son mode de fabrication.

Afin de comprendre et d'expliquer ces phénomènes, le tri, le recoupement ainsi que le regroupement d'informations sont nécessaires.

Les institutions policières, scientifiques, anthropologiques, militaires émergentes au dix-neuvième siècle utilisent ce dispositif photographique à des fins d'archivage. L'image photographique utilisée tel un document photographique renferme un sens nouveau : documentation. La documentation s'applique à l'art de rassembler. Ce glissement qui s'opère de document à documentation est lié à l'évolution de la société au dix-neuvième siècle, qui s'ouvre vers une société du savoir. Dès lors des processus de tri, d'inventaire, de classement

sont mis en œuvre à des fins de bibliothéconomie qui implique l'accumulation des connaissances et leur consultation. L'image photographique en tant que document relève de la collecte sur un support matériel et se comprend comme une trace d'un « ç'a été ». Elle s'intègre également dans un faisceau plus large de pratique documentaire et se perçoit tel un moyen de communication. En ce sens, elle est une base de savoir à deux niveaux : forme et médium.

Dans cette perspective d'inventaire de connaissance, des tentatives individuelles ou institutionnelles de création de fonds d'archives photographiques ont vu le jour.

En France, en 1855, la création d'une section photographie au ministère d'État est proposée. Elle aura la charge de « *rassembler tout ce que la photographie a pu ou pourra produire d'utile ou de remarquable, et notamment tous les faits d'actualité dont, au moyen des procédés d'instantanéité, elle aura pu fixer l'irrécusable souvenir* ». Louis Cyrus Macaire, à qui l'on doit ces propos, poursuit : « *Chaque régiment, soit en garnison, soit en*

*campagne, serait chargé de fournir la reproduction des événements réalisés à sa portée ou des vues qui comporteraient un caractère d'intérêt quelconque. »*⁵⁰

En France les sociétés de géographie fleurissent qui, tampons entre les milieux politiques et l'opinion, fournissent une caution scientifique à des photographies d'expédition. Les diplomates envoyés à l'étranger voient dans cette invention la possibilité d'illustrer leur propos, de communiquer des informations. La photographie leur permet également de conserver une trace de leur voyage en pratiquant ce que nous qualifierons aujourd'hui de photographie amateur, voire de promouvoir leurs actions. Commandes institutionnelles ou initiatives personnelles de diplomates, la question demeure. Mais il nous reste une abondance de traces qui constituent autant de preuves historiques évoquant de grandes réalisations qui ont marqué la politique de Napoléon III.

⁵⁰ Louis Cyrus Macaire, « Note relative à la création d'une section de photographie au ministère d'État », 5 février 1855, cité par André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1816-1871*.

L'usage de la photographie décrit ci-dessus correspond à une sorte de répertoire documentaire regroupant finalement ce qui est dispersé. Ainsi, « *la curiosité des us et des coutumes dans le monde a, bien sûr, précédé l'invention de la photographie ; au fur et à mesure que les nations industrialisées s'engageaient dans des aventures impérialistes tout autour du globe, l'appareil photographique se montra l'instrument le plus apte à satisfaire la soif d'information [...] qui se développait partout* ». ⁵¹

L'acte de collecter des données concerne tout autant le producteur que le récepteur de cette image. La photographie présente la complexité du monde dans tous ses états à travers la découverte et la description de l'espace. Les paysages grandioses de la nature sauvage ; les débuts de l'industrialisation ; l'évolution des villes ; la marque de l'homme dans les constructions urbaines ; les visages ; la nervure d'une plante ou la croûte lunaire ; tout est sujet d'études. L'amoncellement d'images photographiques permet d'élaborer un inventaire

⁵¹ Naomi Rosenblum, *Une Histoire mondiale de la photographie*, p. 168.

des ressources de la planète. La photographie entraîne dans son sillage l'idée d'un flux d'images inépuisables, exactes, qui peuvent révéler le microscopique comme les vues aériennes ou l'image d'un instant. Elle récolte les traces laissées çà et là, qui constituent autant d'informations.

Cette énumération descriptive ainsi que cette accumulation d'images probantes d'un extérieur se caractérisent par l'élaboration de multiples ensembles figurant une catégorisation du monde physique: énumération ; multiplication ; évaluation ; tri ; ordre. Cette prolifération d'images témoigne des credos scientifique, industriel et capitaliste du dix-neuvième siècle.

L'image photographique comme document sert de support d'inscription des informations dans un but de transmission. Cette fonction de communication promeut l'éducation et la transformation du goût par une sorte de mission pédagogique des savoirs. Il y a là un enjeu culturel qui est lié à la volonté démocratique faite de transparence, d'échanges d'informations, ainsi que d'un renouveau de liberté :

liberté de la presse émergente, liberté des idées, représentation des mondes du travail et affirmation critique de la question sociale. Ces derniers aspects mettent en avant la question du réalisme tant dans ses propensions thématique qu'esthétique. Le principe de description lié au réalisme engage toute une théorie de l'imitation tout autant qu'une manière de s'adresser au monde ou de le penser.

Cette idéologie fondée sur la collecte de données a engendré la fragmentation du visible ainsi que la perte de l'unité. Le dispositif photographique est utilisé tel un outil de mesure et de calcul. L'image photographique comme document sert à voir, à analyser, à comparer, à comprendre. Mais la coupe du monde nécessaire à cette construction catégorielle décrit également le principe d'exclusion inhérent au classement. L'accumulation photographique montre aussi la séparation, l'émiettement, la discontinuité, la dispersion, le fragment. Les suites d'instantanés segmentent le champ perceptif et laissent entrevoir un principe de dépossession de l'unité transcendantale.

Cette singularité photographique bouleverse le jeu du regard sur la réalité. A l'unicité de l'image et à son inévitable aura se substituent l'inachèvement et la répétition.

Cette mutation esthétique provoque une mutation de la perception du monde ainsi qu'un changement du regard porté sur celui-ci. Comment la société se voit-elle, quel est son portrait et que garde-t-elle d'elle-même ? Ces critères impliquent l'inventaire et la constitution de collections tout autant qu'un regard sur le peuple et du peuple. Il est question d'une pratique documentaire, une fonction que l'on retrouve autant dans les arts que dans les sciences, et qui vise à réintégrer l'art dans la société, dans l'histoire, et à promouvoir un idéal démocratique par le biais des objets artistiques.

LA QUESTION DU REALISME

Le renouvellement des thématiques visuelles en Occident tient au changement historique, à l'émergence de la démocratisation dans les pays occidentaux au dix-neuvième siècle et à l'essor industriel qui implique une mutation profonde des sociétés. La pensée qui caractérise

l'esprit scientifique au dix-neuvième siècle entraîne des répercussions et des influences sur l'image artistique. Elle s'inscrit dans la seconde moitié du siècle et s'oppose, apparemment, à l'expression romantique qui exacerbait le je, à l'académisme, qui prônait un idéal de beauté. Ces ruptures trouvent dans l'appareil photographique, invention issue des progrès techniques du dix-neuvième siècle, la forme adéquate d'expression : rapide, mécanique, répétitive, accessible, démocratique.

Un nouveau regard se porte sur les démunis, les ouvriers, les anonymes, la famille, les artisans, le banal, la rue, la quotidienneté, les traces vernaculaires, etc., très peu représentés jusque là dans l'iconographie. Ce regard témoigne également d'un changement de croyance où l'être humain devient prépondérant et où la représentation de Dieu cède du terrain. Du symbole, opaque et mystérieux, l'image photographique glisse vers l'allégorie. L'être humain et ses constructions se lovent dans ses représentations.

DU SYMBOLE A L'ALLEGORIE



1) Vallée de l'ombre de la mort



2) Moisson de mort à Gettysburg, Pennsylvanie



3) Les communards dans leur cercueils

La mutation esthétique apparaît peu à peu autant dans sa thématique que dans le traitement de l'image. Pour expliquer cette mutation du regard porté sur le monde, nous

mettrons en parallèle trois photographies prises à quelques années d'intervalle et qui illustrent d'un même thème, la mort : *Vallée de l'ombre de la mort*⁵²; *Moisson de mort à Gettysburg, Pennsylvanie*⁵³ ; *Les Communards dans leurs cercueils*⁵⁴.

Si la représentation de la mort est une thématique ancienne, jusqu'à l'avènement de la photographie, elle nous semblait lointaine parce qu'elle était seulement suggérée, elle n'était pas vue. Avec l'image photographique, la mort (à l'instar de la déchéance physique, de la laideur, du pourrissement) prend corps parce qu'elle est traitée de front, effectivement représentée, tel un fait à observer. La mort ainsi décrite devient l'emblème d'un renversement des valeurs de l'idéal artistique fondé sur le symbole comme un signe opaque et lointain.

Ces trois photographies traitent d'événements historiques comme d'instances qui eurent lieu et que l'on

⁵² Photographie de Roger Fenton, 1855.

⁵³ Photographie d'Alexandre Gardner ou Timothy H. O'Sullivan, juillet 1863.

⁵⁴ Photographie anonyme ou attribuée à Disdéri, mai 1871.

garde comme dépôt, en l'occurrence une guerre, une guerre civile et une révolte. Toutes trois attestent des souffrances humaines que de tels conflits occasionnent. Elles touchent à la valeur testimoniale de l'événement historique.

Mais elles diffèrent par leur traitement esthétique. Ce que nous allons montrer ici est le glissement progressif de l'idéal du beau dans l'art vers la difformité et la violence du fait, glissement dont témoigne l'image photographique qui instaure ainsi une nouvelle vision du monde : directe, dédoublée, répétée, actualisée.

La première photographie, *Vallée de l'ombre de la mort*, montre un chemin caillouteux parsemé de boulets de canon qui serpente entre deux coteaux avant de disparaître derrière l'un d'eux.

Une représentation de la mort rejetée dans un au-delà opaque et mystérieux nous est proposée. Aucune chair, aucune trace, aucune visibilité. Nous sommes déjà dans l'au-delà et dans la non-existence. La mort fait écho à aucune expérience. Elle n'est rien d'autre que l'image que

nous en avons. A ce titre, *Vallée de l'ombre de la mort* offre toutes les caractéristiques du symbole selon Johann Joachim Winckelmann.⁵⁵

Vallée de l'ombre de la mort renvoie vers un au-delà imaginé. Le trépas ici ne rappelle aucune sensation ni aucune perception, il correspond à une connaissance abstraite. En ce sens, *Vallée de l'ombre de la mort* véhicule une image telle que le christianisme l'a construite afin de rassurer l'être humain face à son destin inéluctable. La photographie réside encore dans le sacré, dans la famille céleste, celle des saints, familière et intime. Le salut apparaît comme l'aboutissement d'un voyage, le long d'un chemin qui s'enfonce dans le lointain. La mort n'est pas encore descendue du monde céleste.

⁵⁵ « On pourrait classer les images allégoriques des Anciens en deux catégories, l'une plus élevée, l'autre plus commune - on trouve la même différence en peinture. Les images de la première catégorie sont celles où réside un sens secret de la fable narrée ou de la sagesse du monde. [...] Les images de la première catégorie donnent aux œuvres d'art leur véritable grandeur épique - une seule figure peut suffire: plus elle englobe en elle de concepts, plus elle est élevée et plus elle donne à réfléchir, plus forte est l'impression qu'elle fait.», Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, p. 132.

La deuxième photographie, *Moisson de mort à Gettysburg, Pennsylvanie*, montre un champ jonché de cadavres. Aux deux tiers de la photographie, disparaissant dans la brume, sont présents un cavalier et un homme debout. L'horizon se perd dans un sfumato. Les corps étendus se dérobent à notre regard par la perspective employée par le photographe, Alexandre Gardner, héritée des compositions picturales les plus académiques, par le flou de la photographie, par les visages que nous ne distinguons pas excepté celui du premier plan dont la bouche béante, grand trou noir, se confond avec l'expression d'un cri. Ce visage, au centre de la photo, est placé de telle sorte qu'il nous conduit vers le théâtre du champ de bataille, terrain de désolation. Symétriquement à lui, à l'arrière plan, se trouve le cavalier, qui clôt le récit. Et avec les collines s'estompant dans la brume du lointain, c'est un autre temps qui nous est rappelé : celui de l'éternité.

Moisson de mort à Gettysburg, Pennsylvanie, s'apparente à une frise relatant des épisodes mythiques ou légendaires à ne pas oublier. Cette photographie s'apparente à une image d'Épinal; elle est à la fois souvenir et symbole historique, et cristallise ainsi les

longues années de la guerre de Sécession. Elle s'appréhende en deux temps : un temps pour la contemplation de la photographie puis un temps historique, celui de la bataille de Gettysburg, moment capital de la guerre entre les Nordistes et les Sudistes qui signe la défaite de ces derniers. Deux plans se superposent : sur le devant de la photographie est montrée l'actualité américaine ; à l'arrière plan, suggérée par le sfumato, est évoquée la mort en tant qu'idée. La construction de cette photographie, reposant sur l'imbrication d'éléments guidant notre regard et faisant le récit, produit un discours sur les conséquences d'une guerre dont, quel que soit le camp, nul ne sort victorieux.

Ce n'est pas la mort qui est ici évoqué mais l'arrêt de la vie, son aboutissement, ici représenté par le cri de l'agonie. La symbolique du trépas est illustrée par le décès d'autrui, dont nous sommes les spectateurs impuissants. Elle n'est plus une image abstraite exprimant le devenir de l'humanité. L'histoire commence à détruire les certitudes que le christianisme avait construites devant l'idée de la mort. Elle casse son ordre : entassement des cadavres, anonymat, absence de

recueillement, absence de sacrement. La mort, en tant qu'image intime, est ici reléguée à l'arrière-plan au profit du temps de l'histoire collective d'un peuple ; temps de l'actualité où le photographe est témoin de la guerre civile, et temps historique qui pointe l'événement remarquable, l'ultime bataille de cette guerre civile, et qui explique en partie la généalogie d'un pays.

La troisième photographie, *Communards dans leurs cercueils*, montre douze cercueils ouverts placés les uns à côté des autres.

À l'intérieur de ceux-là, douze cadavres en état de décomposition. Ici, la mort est chose publique ; elle est dévoilée, livrée en masse, visible, exposée. Les causes, comme explications d'un passé, n'ont aucune prise dans l'image. La mort est un surgissement. L'événement est ici la référence historique posée sur le papier photographique, telle une instance brute qui n'aurait pas subi d'intervention humaine. Une reproduction exacte. L'événement est à la fois effectué et compris comme sens. Il y a une articulation de la signification et du sens compris dans une même image.

La représentation de la mort est irrespectueuse selon les critères chrétiens : elle n'est pas entourée de recueillement. Aucune issue possible, aucun espoir, aucune dévotion vers une famille céleste. Elle est une danse macabre.

Ces trois exemples photographiques tendent à montrer les déplacements esthétique et logique d'une culture qui s'enracine dans l'observation et l'explication réaliste. Les conséquences sont tout à la fois stylistique et politique.

Cette mutation met en place la dichotomie symbole-allégorie. Cette opposition assumée par les romantiques n'est pas uniquement l'apanage d'un discours sur le style. Elle reformule un appareil conceptuel tant poétique que politique. Nous allons reprendre le cours de cette histoire et cerner la singularité photographique à partir des trois photographies sus-citées.

Nous trouvons chez les romantiques une critique de l'imitation de l'esthétique classique, laquelle est entendue telle une copie de la nature. Cette critique

s'exprime d'une part sous la formulation « puisque le réel existe déjà, inutile de le copier » et d'autre part par la mise en évidence d'un principe de beauté qui contredit le principe d'imitation. Ainsi, Friedrich von Schelling exprime cette contradiction : « [...] le disciple de la nature doit-il tout imiter en elle, et tout dans toutes ses parties ? Il doit seulement reproduire les objets beaux et encore de ceux-ci seulement le beau et le parfait. C'est ainsi que le principe se détermine d'une manière plus précise. Mais, en même temps, on prétend que dans la nature, l'imparfait est mêlé avec le parfait, le laid avec le beau. Comment donc celui qui n'a d'autre rapport avec la nature que celui de l'imiter servilement doit-il distinguer l'un de l'autre ? »⁵⁶

Cette critique va amener peu à peu l'idée du principe créateur de l'être humain, qui interprète librement la nature et l'organise de telle manière que ce qu'il retranscrit devient beau. Ce glissement donne à l'auteur une puissance imitative qui était jusqu'alors dévolue à son œuvre, et déplace le concept d'imitation du produit vers la

⁵⁶ Friedrich von Schelling, *Sur le rapport des arts figuratifs à la nature*, p. 234.

production, c'est-à-dire vers l'activité productrice que l'être humain détient.

Une des conséquences d'un tel déplacement est l'apparition de la participation de l'être humain dans l'élaboration d'une œuvre et, dans le fonds, l'affirmation de son statut d'artiste en tant que visionnaire d'un monde ou d'une totalité qu'il interprète. L'artiste se doit de rendre l'image de la totalité, c'est-à-dire de l'indicible réalité. C'est pour la retranscrire dans toute sa beauté, qui confine au sublime, qu'il donnera une représentation symbolique. L'œuvre est l'image finie et cohérente de l'infini et l'incarnation du beau. Elle ne doit pas indiquer quelque chose d'extérieur mais être autonome, et mêler le matériel et le spirituel dans une même expression synthétique.

Dans cette vision synthétique de ce que doit être l'œuvre d'art se dessine une opposition entre le symbole et l'allégorie. Le symbole relève de l'ordre de la révélation et constitue une fin en soi alors que l'allégorie vise l'explication. L'allégoriste ne rivalise pas avec la nature. Il accomplit le geste de l'artisan en la

reproduisant. Nous noterons que le symbole est proche de l'idée esthétique de Emmanuel Kant, qui, dans la *Critique de la faculté de juger*, la définit ainsi : « Par l'expression idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination, qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire concept, puisse lui être adéquate, et que par conséquent aucune langue ne peut complètement atteindre et rendre intelligible. »⁵⁷ Nous sommes ici dans le registre de l'image, dans l'indicible, dans l'intuition, dans ce qui ne peut pas être connu. L'idéologie romantique fait sienne cette réflexion esthétique et rejette le caractère utile de l'allégorie, son usage à des fins de connaissance pratique.

Cette partition engage une série de distinctions entre le symbole et l'allégorie. Le symbole est de l'ordre du transitif, de l'immédiat, du fini, de l'opaque. L'allégorie est de l'ordre de l'intransitif, du médiat, du fragment, de la transparence. Le sens et la signification ne se superposent pas. L'allégorie réside dans le registre de l'énigme. L'allégorie propose une représentation qui

⁵⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 143

s'écoule dans le temps et dont la charge interprétative s'inscrit dans l'élaboration du récit : celle de réunir les fragments disparates tant dans l'épaisseur de la représentation que dans sa visibilité instantanée. Elle répond alors à une certaine logique, la logique propositionnelle qui saisit les événements, ce qui survient, qu'il convient d'appréhender et qui reste interne au site de l'histoire humaine. L'allégorie repose sur le sens indirect et c'est dans l'écart et dans le dialogue existant entre la signification et le sens que l'interprétation s'immisce et, ce faisant, construit un discours sur le monde.

Le symbole donne une image de l'idée tandis que l'allégorie décrit le mouvement du sensible à l'intellectuel. Elle est en ce sens moins normative, moins doctorale que le symbole, et se comprend comme un schéma dans le sens kantien du terme.⁵⁸

⁵⁸ Dans *Critique de la raison pure*, Emmanuel Kant pose la question du lien des catégories aux phénomènes et de la nécessité du jugement, tant réfléchissant que déterminant, pour l'appropriation d'une connaissance : « Dans toute subsomption d'un objet sous un concept, la représentation du premier doit être homogène à celle du second, c'est-à-dire que le concept doit refermer ce qui est représenté dans l'objet à y subsumer. [...] Comment donc la subsomption de

ces intuitions sous ces concepts, et par conséquent l'application des catégories aux phénomènes est-elle possible, puisque personne ne saurait dire que telle catégorie, par exemple la causalité, peut être perçue par les sens et qu'elle est renfermée dans le phénomène ? [...] Il est évident qu'il doit y avoir un troisième terme qui soit homogène, d'un côté, à la catégorie, et de l'autre au phénomène, et qui rende possible l'application de la première au second. Cette représentation doit être pure (sans élément empirique), et pourtant il faut qu'elle soit d'un côté intellectuelle, et de l'autre sensible. Tel est le schème transcendantal. [...] » Emmanuel Kant, Critique de la raison pure, p.188.

Dans le langage kantien, le schème est une condition formelle et pure de la sensibilité auquel le concept de l'entendement est restreint. On peut dire ainsi que ce schème provient de l'imagination productrice de sens, cette dernière idée étant fondamentale dans l'élaboration des formes symboliques d'Ernst Cassirer. Pour illustrer ce propos, nous reprenons la lecture de Kant : « *Le schème n'est toujours par lui-même qu'un produit de l'imagination ; mais comme la synthèse de cette faculté n'a pour but aucune intuition particulière, mais seulement l'unité dans la détermination de la sensibilité, il faut bien distinguer le schème de l'image. Ainsi, quand je place cinq points les uns à la suite des autres, c'est là une image du nombre cinq. Au contraire, quand je ne fais que penser à un nombre en général, qui peut être cinq ou cent, cette pensée est plutôt la représentation d'une méthode servant à représenter une image, conformément à un certain concept, une quantité (par exemple mille), qu'elle n'est cette image même, chose que, dans ce dernier cas, il me serait difficile de parcourir des yeux et de comparer avec mon concept. Or c'est cette représentation d'un procédé général de l'imagination, servant à procurer à un concept son image, que j'appelle le schème de ce concept.* » Emmanuel Kant, Critique de la raison pure, p.189. Ce dernier texte montre à la fois que le schème est la forme imagée du concept tout autant qu'il décrit un processus de pensée, lequel configure un concept. C'est le cœur de la réflexion symbolique d'Ernst Cassirer, qui s'occupe essentiellement de la

Nous avancerons donc l'idée que l'allégorie est un schéma qui mêle dans une figure l'image et son concept sans pour autant que celui-ci soit désigné de manière fixe et unique. Elle sera plutôt considérée comme l'expression d'un processus de pensée attaché à l'histoire humaine dont elle décrit les événements qu'elle agence et synthétise en des catégories qui viennent enrichir notre culture dont il est difficile, voire impossible, de définir l'origine. C'est dans cette aporie que se niche l'interprétation.

L'allégorie n'est pas « *une technique de figuration imagée, mais une expression, comme la langue, voire comme l'écriture* ». ⁵⁹ Elle est de l'ordre de la traduction. À la différence du symbole, qui nous plonge dans le mystère, l'allégorie nous ramène à l'énigme par la concrétisation.

L'allégorie est une figure dialectique à plusieurs niveaux. Walter Benjamin la décrit fort bien: « *Alors que*

description de ce processus général de la pensée et qui s'interroge sur le problème de l'objectivité. Mais alors que Kant met en avant la logique de l'entendement (la connaissance), Ernst Cassirer exacerbe la logique de l'imagination comme production de sens et, in fine, de connaissance.

⁵⁹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p.175.

dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la facies hippocratica de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage - non: dans une tête de mort. Et aussi vrai qu'il n'y a en celle-ci nulle liberté "symbolique" de l'expression, nulle harmonie classique de la forme, nulle humanité, l'énigme qui s'exprime dans cette figure, la plus soumise à l'empire de la nature, ce n'est pas simplement la nature de l'existence humaine, mais l'historicité de la biographie individuelle. C'est là le noyau de la vision allégorique, de l'exposition baroque de l'histoire comme histoire des souffrances du monde; elle n'a de signification que dans les stations de sa décadence. »⁶⁰

L'allégorie montre les événements de l'histoire. Elle est en ce sens attachée à une vision terrestre du monde et figure un dieu à l'image de l'homme. Son esthétisme serait

⁶⁰ Walter Benjamin, *Origine du drame allemand*, p. 178-179.

loin des canons du symbole décrit par Joachim Winckelmann :
« Mes idées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture sont centrées sur quatre points. I: la perfection de la nature des Grecs. II: la supériorité de leurs œuvres. III: leur imitation. IV: la pensée des Grecs dans le domaine de l'allégorie. [...] On pourrait classer les images allégoriques des anciens en deux catégories, l'une des plus élevée, l'autre plus commune- on trouve la même différence en peinture. Les images de la première catégorie sont celles où réside un sens secret de la fable narrée ou de la sagesse du monde. On pourrait aussi inscrire dans cette catégorie quelques images empruntées à des mœurs peu connues ou secrètes de l'Antiquité. Font partie de la deuxième catégorie les images dont la signification est connue: par exemple, la personnification des vices ou des vertus, etc. Les images de la première catégorie donnent aux œuvres d'art leur véritable grandeur épique - une seule figure peut suffire: plus elle englobe en elle de concepts, plus elle est élevée et plus elle donne à réfléchir, plus forte est l'impression qu'elle fait. Elle s'adresse ainsi à une sensibilité d'autant plus grande. [...] La vie insufflée au corps par l'âme, un des concepts les plus particuliers qui soient, est figurée par les images les plus aimables et

les anciens la dépeignaient poétiquement. [...] Il est indéniable que la signification de nombre d'allégories des anciens ne repose que sur des hypothèses et que, de ce fait, elles ne peuvent être universellement utilisées par les artistes. Mais l'allégorie supérieure des anciens nous est parvenue privée de ses plus grands trésors. Elle est à présent pauvre, comparativement à la deuxième catégorie. [...] Ces images et toutes celles qui ont besoin d'un texte qui les explique sont d'un rang inférieur et certaines risqueraient même sans le texte, d'être prise pour d'autres images. [...] Depuis, les allégories qui nous sont restées n'ont pas toutes été exploitées par les artistes des temps modernes, certaines sont ignorées de beaucoup de gens alors que les poètes comme les monuments qui restent de l'Antiquité pourraient fournir une vaste matière à de belles images. » ⁶¹

L'allégorie figure l'objet physique. Pour autant, elle n'en est ni le double, ni une copie. Elle est une représentation. L'allégorie est une figure mouvante entre histoire, rêve et réveil. Entre le visible et la vision,

⁶¹ Johann Winckelman, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, p.101, pp.132-133 et pp.135-138

l'allégorie se comprend comme un jeu de cache-cache. À peine avons-nous saisi un fragment de réalité que celui-ci disparaît et fait place à autre chose à découvrir.

Elle se comprend dans la logique qu'elle déploie à créer un schéma. L'allégorie montre la conceptualisation: elle est à la fois sens, perception et conception. Dans l'allégorie, comme le précise Walter Benjamin, « *chaque personnage, chaque objet, chaque combinaison peut en signifier n'importe quel autre. Cette potentialité émet sur le monde profane un jugement sévère, mais juste; elle le définit comme un monde où le détail n'a pas vraiment d'importance. Pourtant, et surtout si l'on est au fait de l'écriture allégorique, on ne manquera pas de reconnaître que tous les accessoires de la signification, précisément parce qu'il renvoie à d'autres objets, acquièrent une puissance incommensurable aux choses profanes et les fait accéder à un plan supérieur, et qui parfois va même jusqu'à les sacrifier. Dans la vision allégorique, le monde profane est donc en même temps élevé et abaissé. Cette dialectique religieuse du contenu a pour corrélation formelle celle de la convention et de l'expression. Car*

l'allégorie est les deux à la fois; or convention et expression sont par définition contradictoires. »⁶²

L'allégorie est une transposition d'un monde imaginaire à un monde reconnu dont elle formalise une structure cohérente et homogène. Elle est un principe directeur et une concrétisation de celui-ci. La logique sur laquelle repose cette figure tend à faire disparaître la notion d'auteur au bénéfice du récit. Elle met en jeu la question de l'anonymat, de l'histoire, de l'omniscience et de la série. L'allégorie met à l'épreuve la pensée. C'est une écriture de méditation et de dialogue. L'écriture allégorique travaille dans et pour l'action, véritable aide-mémoire puisque à l'instar du carnet de notes, elle recueille les traces avant de les mettre en mouvement. Elle n'est pas stable et propose plusieurs sens. Son auteur, au lieu de se poser comme auteur unique et omniscient, accomplit un acte collectif où pensées, souvenirs, méditations s'imbriquent et parcourent un vaste horizon toujours à déchiffrer.

⁶²Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 197-198.

Il s'agit d'une description de l'épreuve du réel compris comme une expérience. Ainsi que l'a dit Michel Foucault, c'est une écriture de «compagnonnage».⁶³ C'est une écriture de correspondance et de réciprocité sur ce qui nous entoure: le monde de la nature, le quotidien, l'autre, etc. C'est une écriture du regard familier. Elle correspond au besoin d'instruire et de communiquer.

La photographie présente les particularités de cette écriture allégorique : le dialogue de soi à soi et de soi à autrui, sa caractéristique artisanale, son discours historique et collectif, mêlant présence et absence ou effet d'absence. Elle devient ainsi un cadre de référence : elle montre, elle désigne et dévoile un aspect de la réalité concrète. Elle présente une fusion entre le monde sujet et le monde objet en conférant à ce dernier une

⁶³ Michel Foucault, « *L'écriture de soi* », dans *Corps et écrits* n°18. Dans ce texte, Michel Foucault analyse les dialogues stoïciens et met en évidence l'écriture allégorique comme un acte de connaissance de soi en distinguant les différentes étapes et thématiques de cet acte. « *On peut en retenir plusieurs traits qui permettent d'analyser rétrospectivement le rôle de l'écriture dans la culture philosophique de soi juste avant le christianisme : son lien étroit avec le compagnonnage, son point d'application aux mouvements de la pensée, son rôle d'épreuve de vérité.* » Michel Foucault, « *L'écriture de soi* », p. 5.

omnipotence. Cela amène à nous interroger sur l'imbrication du regardant et du regardé. C'est également un premier pas vers une mutation du regard porté sur la réalité.

VOIR ET CONNAITRE

Au dix-neuvième siècle la question du réalisme s'entend comme un débat d'idées et un enjeu politique et social ainsi qu'en témoigne Georges Sand défendant l'art réaliste : « *Mais si on vous pose ainsi l'attaque : "Vous mettez l'idéal à la porte. Vous faites trop vrai, vous rejetez l'analyse du romanesque, vous n'analysez que le fait, vous ne cherchez pas le beau et le rare, vous ne croyez pas à l'exceptionnel, vous n'admettez aucune fiction, enfin vous ne drapez ni vos modèles, ni votre style, vous appelez un chat un chat, et vous faites de l'art un daguerréotype"* Alors, répondez-leur : "Je ne me passe pas de l'idéal, mais je ne me sers que du mien. Je n'analyse pas, je montre, je ne démontre pas, je prouve. C'est là le profit qu'on trouve à ne vouloir traiter que ce que l'on a éprouvé vrai. Je ne sens pas l'exceptionnel où vous le sentez, dans la fiction. Je n'ai pas besoin d'orner. Quand je parle d'un chat, je ferai aussi bien de pleurer qu'avec un drame, et l'histoire d'un chat bien

comprise et bien dite, vaut mieux que celle d'une étoile mal interprétée. Enfin, je fais de la nature aussi belle que la nature, et il n'y a encore que le daguerréotype qui l'ait faite ainsi" » ⁶⁴

L'idéal qu'évoque Georges Sand concerne à la fois le beau académique et l'individualisme romantique qu'elle critique en leur privilégiant l'observation de la nature et du fait, caractéristique qu'elle attribue au daguerréotype. Elle s'oppose ainsi à toute une réflexion esthétique issue du dix-huitième siècle, l'idée du beau en soi, qui fut théorisé par Emmanuel Kant dans *Critique de la faculté de juger*, dont l'écho se retrouve dans l'académisme, ainsi que par Georg Hegel, qui influença les partisans du romantisme.

Nous dirons que pour Emmanuel Kant la véritable idée du beau artistique est dans la nature et ne peut pas être produite par l'être humain. C'est l'esthétique transcendantale.⁶⁵

⁶⁴ Lettre de Georges Sand à Jules Champfleury datée du 30 juin 1854.

⁶⁵ L'esthétique transcendantale est une théorie de la sensibilité. Pour Emmanuel Kant, l'esthétique est contraire à la logique ; la première correspond à un jugement dont le principe est

Georg Hegel, quant à lui, dans ses *Leçons sur l'esthétique*, trouve que la limite du point de vue kantien

subjectif alors que la seconde renvoie à l'objectif. De plus, il distingue ce qui relève de l'art pur, désintéressé, qui est du côté de la forme, et ce qui relève de la satisfaction, de l'intérêt et de l'expérience, qui est du côté de la matière. A ces deux pôles s'applique pour le premier le jugement de goût déterminant ; pour le second le jugement réfléchissant. *« Pour distinguer si une chose est belle ou non, nous ne rapportons pas au moyen de l'entendement la représentation à l'objet en vue d'une connaissance, mais nous la rapportons par l'imagination (peut-être liée à l'entendement) au sujet et au sentiment de plaisir et de peine de celui-ci. Le jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance ; par conséquent il n'est pas logique mais esthétique ; esthétique signifie : ce dont le principe déterminant ne peut être que subjectif. Tout rapport des représentations, même celui des sensations, peut-être objectif (ce rapport signifie en ce cas : ce qui est réel dans une représentation empirique) ; mais non le rapport des représentations au sentiment de plaisir et de peine qui ne désigne rien dans l'objet et en lequel le sujet sent comment il est affecté par la représentation. »* Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, art. 1, livre 1, p. 63-64.

Il est intéressant de noter qu'ici la faculté de connaissance et celle de l'imagination sont séparées, et que, pour l'esthétique, l'idée de schéma unifiant l'expérience au concept est absent. Il y a d'un côté l'objectif et de l'autre le subjectif, dichotomie insurmontable pour Emmanuel Kant. Ernst Cassirer reprend ce problème dans un but de synthèse et propose, renversement copernicien, que la faculté d'imagination subsume celle de la connaissance. Ce qui veut dire que toute chose connue provient d'abord d'une organisation compliquée mêlant le subjectif et l'objectif, réception et production, jugement réfléchissant et jugement déterminant. Il réintègre ainsi le schéma dans l'expérience esthétique ouvrant ainsi la possibilité de la logique culturelle, ce qui au bout du compte permet le lien entre la forme et le sens.

est son subjectivisme. Pour lui, l'art est compris en tant qu'activité productrice d'œuvre alors que Emmanuel Kant s'intéresse à sa réception. Il s'agit donc, pour Georg Hegel, d'une activité pratique et théorique. L'art montre à la fois une assimilation de la nature à l'humanité et la matérialisation de la subjectivité de l'être humain, lequel veut voir ce dont il est lui-même l'auteur. L'art répond donc à une exigence rationnelle : c'est le spirituel dans l'art, c'est-à-dire que quelque chose dans l'apparence dépasse l'apparence. ⁶⁶

⁶⁶ Les intuitions pures de Emmanuel Kant, l'espace et le temps, sont deux a priori qui restent à l'état de question et mettent en jeu l'idée de sensations pures. Emmanuel Kant, sur ce point ultime, revient à une logique de prédicat, concept donné sans explication, un subjectivisme pur.

Georg Hegel s'oppose à cette idée formelle et subjectiviste en affirmant que l'art, comme une sorte de fonction esthétique, provient d'une conscience spirituelle dont l'être humain est le médiateur. C'est déjà donner plus de puissance à l'action créatrice de l'être humain mais avec une réserve néanmoins : il est chargé de rendre compte de la beauté spirituelle. « *Nos idées relatives à l'œuvre d'art peuvent être résumées dans trois propositions suivantes : 1° les œuvres d'art ne sont pas des produits naturels, mais des fabrications humaines ; 2° elles sont créées pour l'homme et, empruntées au monde sensible, s'adresse aux sens de l'homme ; à sa manière, l'art touche au monde sensible, mais la limite entre les deux est difficile à tracer ; 3° l'œuvre d'art poursuit une fin qui lui est immanente.* » Georg Hegel, *Introduction à l'esthétique, le beau*, p. 55.

Dans les propos de Georges Sand, nous retrouvons cette partition artistique qui soit impose formellement une idée de ce qui est beau, l'académisme, soit reflète l'accomplissement d'une conscience lointaine, quelque peu mystique, qui impose sa logique à l'être humain et qui est le terrain du romantisme.

Le réalisme évoqué par Georges Sand ouvre le champ du visible par le biais de l'observation et de la description minutieuse de monde, ce qui, pour elle, est l'apanage du

Georg Hegel associe ici l'idée de besoin d'art et de règle d'art dans un but de synthèse, et ce afin de donner un contenu à la forme. Cette fonction de l'art a un but didactique : l'être humain peut se connaître par l'activité productrice qu'il déploie dans l'art. Il y a une idée de reflet et de création de soi-même. L'art répond ainsi à une exigence rationnelle, celle de l'ordre de l'esprit, et sa fin renvoie à la spiritualité. En cela, Georg Hegel s'oppose à toute imitation exacte qui prend la nature comme modèle.

Ernst Cassirer reprendra à son compte cette notion de conscience créatrice en mouvement. Mais la fin est distincte : alors que Hegel demeure dans un système clos laissant le pouvoir en ultime ressort à une abstraction, l'esprit que tout être humain par son activité créatrice tend à révéler, Ernst Cassirer fait valoir la relativité d'une vérité en prônant l'activité spirituelle de l'être humain qui noie le subjectif et l'objectif dans une configuration. En ce sens, Ernst Cassirer réalise tout un travail critique des origines du sens et de comment ce sens se construit et devient parfois une forme, comprise ici comme une logique propositionnelle.

vrai. Cette description physique à l'œuvre dans l'art n'est pas pour elle un signe de décadence mais un nouvel enjeu de découverte : une apparition de mondes concrets, objets de connaissance. Le daguerréotype représente à cet égard le moyen privilégié de cette révélation du sens et accomplit la synthèse de l'art et du document, de l'imagination productrice et du savoir humain. Le daguerréotype met ainsi en forme des réalités exactes, vraies, parce qu'issues de la nature montrée et décrite. C'est une nouvelle façon d'aborder les réalités du monde.

Le critique Jules Champfleury défendant cette même position, et évoquant Gustave Courbet, insiste sur ce point : *« M. Courbet est un factieux pour avoir représenté de bonne foi des bourgeois, des paysans, des femmes de village de grandeur naturelle. Ç'a été là le premier point. On ne veut pas admettre qu'un casseur de pierre vaut un prince : la noblesse se gendarme de ce qu'il est accordé tant de mètres de toile à des gens du peuple ; seuls les souverains ont le droit d'être peints en pied, avec leurs décorations, leurs broderies et leurs physionomies officielles. Comment ? Un homme d'Ornans, un paysan enfermé dans son cercueil, se permet de rassembler à son*

*enterrement une foule considérable, des fermiers, des gens de bas étage, et on donne à cette représentation le développement que Larguillière avait, lui, le droit de donner à des magistrats allant à la messe du Saint-Esprit. »*⁶⁷

Au-delà de la composition de l'image, Jules Champfleury insiste sur le parti pris idéologique que le tableau, *L'Enterrement d'Ornans*, suggère en relevant la mise en scène du portrait ainsi que le choix des acteurs. Il le compare aux tableaux académiques qui favorisent la mise bourgeoise au détriment des gens du peuple, qui commencent pourtant peu à peu à avoir une visibilité dans la société française même si la démocratie, idéal issu de la Révolution française, n'est pas encore atteinte.

Le ton général de la lettre nous renseigne sur les enjeux politiques de l'époque ainsi que sur le combat mené, lesquels du point de vue de Jules Champfleury tout autant que de celui de Georges Sand trouvent leur entière place dans la définition artistique. L'art doit-il être de l'ordre de la conservation ou bouleverser les codes, ce qui

⁶⁷ Lettre de Jules Champfleury à Georges Sand, 1855.

suppose l'importance de celui-ci dans l'action politique et éthique ?

Le réalisme ici prôné fait figure de combat idéologique. Le passage de l'esthétique à l'éthique est de ce point de vue souligné. Pourquoi intervient-il de manière aussi forte dans ces années 1850 ? Pourquoi avoir choisi le réalisme contre l'académisme de la forme et du thème et contre le romantisme qui exacerbe la propension créatrice de l'être humain, lequel, déjà, rejetait les idéaux rationnels du siècle des Lumières ?

Une première réponse peut être politique. En 1855, année de la lettre de Jules Champfleury, l'idée démocratique a reculé alors que la révolution de 1848, qui renverse la monarchie de Juillet et instaure la Deuxième République, avait fait progresser cet idéal social. Le Second Empire, qui date de 1852, est placé sous le sceau de l'autorité et de la censure. Les idées progressistes ont du mal à percer au bénéfice d'une conservation des valeurs hiérarchisées de la classe au pouvoir, des valeurs qui peuvent être qualifiées comme étant à mi-chemin entre la bourgeoisie et la noblesse.

Le réalisme repose sur une a-hiérarchie des valeurs, comme l'affirme Gustave Courbet, ce qui est en contradiction avec l'ambiance de 1855.

Une deuxième réponse, liée à la première, est de l'ordre du social. Elle décrit la nouvelle société qui émerge peu à peu et donne de nouvelles figures. Jules Champfleury insiste sur la figure du portrait en opposant les physionomies officielles tout en drapés de soie avec *L'Enterrement d'Ornans*, tableau de Gustave Courbet qui date de 1850 et qui fit scandale par sa crudité tant thématique qu'esthétique. Ce qui devait être représenté devait être beau et le beau se trouve être l'idéal, comme l'indique Georges Sand. Mais qui décide de l'idéal et en fait la réalité ? C'est en substance la question posée tant par Jules Champfleury que par Georges Sand.

Le réalisme nie en apparence toute subjectivité au profit du fait et du rationnel. C'est pourquoi le daguerréotype l'incarne aux yeux de Georges Sand. Nous observerons qu'il sert également la connaissance.

Le réalisme signe le passage de la contemplation à l'observation, du spectateur à l'acteur. L'image possède en ce sens une fonction, celle de faire connaître par l'observation minutieuse. L'acte documentarisant, tant du producteur que du récepteur de l'image, consiste à lier l'art à la science, à ne plus seulement contempler l'image mais à la recevoir comme une réalité à observer et à analyser. Quelle est cette évocation de vérité qui nous est suggérée dans l'image réaliste ? Quelle structure de vérité met-elle en jeu ? Quelle vision nous présente-t-elle ?

Cet entrelacement de l'observation et de la vision, ce mélange d'hypothèses et de faits qui structurent l'image réaliste sont mis en avant encore plus dans l'image photographique. L'écart entre le monde vu et le monde peint qui se trouve dans le tableau est réduit par la rapidité de la prise de vue offerte par l'appareil photographique, tant spatialement que temporellement. Il existe en effet une proximité spatiale car l'image photographique met en place tout un jeu de correspondances entre la chose vue et la chose présentée ainsi qu'une proximité temporelle qui fixe des instants de plus en plus courts en morcelant le temps et en le présentant comme n'étant déjà plus. D'où la

répétition et la série. D'où la présentation de la fuite du temps et cet éternel recommencement de la prise de vue pour créer des micro-événements.

Au milieu du dix-neuvième siècle, ce réalisme photographique façonne de nouvelles images de l'être humain : les artisans, les ouvriers, les petites gens. Le capitalisme s'épanouit, entraînant des ruptures politiques, économiques et sociales. Le monde change ainsi que le regard qui lui est porté.

En France, les événements de La Commune de Paris symbolisent ce siècle de rupture. L'Etat populaire, qui pris Paris, de mars à mai 1871, était organisé par les divers acteurs du monde du travail : les intellectuels, les ouvriers, les commerçants, les employés. La Commune appelait les travailleurs à se gouverner eux-mêmes. Nous en connaissons l'épilogue : un bain de sang, la Semaine sanglante. Mais ce sacrifice populaire imposa l'idée de République, encore empreinte de monarchie. Elle laissa également des traces, notamment en révélant d'autres visages par le biais de la photographie comme autant de

fragments historiques, d'héritages, de témoignages et de preuves concrètes.

L'émergence de la classe populaire est une des conséquences de la révolution industrielle. L'on assiste dès lors à des mouvements de masse, à la fois géographiques, de la campagne vers les villes, et sectoriel, de l'atelier vers l'usine. La société se transforme. Elle devient de plus en plus homogène et urbaine. Les populations, rurale et artisanale, migrent vers les faubourgs des cités industrielles. L'exode ne touche pas uniquement l'Angleterre ou la France, mais l'Europe entière.

Cette nouvelle masse salariale va être peu à peu photographiée. La société, c'est celle de la rue, celle des travailleurs, celle des artisans dont le photographe fait partie, acteur anonyme et discret qui maîtrise une technique et qui devient le témoin de cette évolution sociale. Il photographie l'histoire en marche. L'idéal de Gustave Courbet est perpétué. Dans son manifeste réaliste, le peintre promeut un art historique par essence contemporain qui constitue le moyen de s'affirmer dans la

démocratie : « Ainsi, par le réalisme qui attend tout de l'individu et de son effort, nous arrivons à reconnaître que le peuple doit être instruit puisqu'il doit tout tirer de lui-même ; tandis qu'avec l'idéal, c'est-à-dire avec la révélation et, comme conséquence, avec l'autorité de l'aristocratie, le peuple recevait tout d'en haut, tenait tout d'un autre et était finalement voué à l'ignorance et à la résignation. »⁶⁸

Le réalisme de Gustave Courbet, dont nous pouvons relever la conception idéologique quelque peu révolutionnaire et propre au dix-neuvième siècle, relève de l'émancipation et de la participation du peuple tant dans les idéaux politiques que dans les figures artistiques, qui doivent se comprendre comme un relevé de traces, presque un contact physique. La production imagière se positionne sur le terrain de l'exactitude actuelle et doit reprendre la diversité du peuple et la proportion juste du monde observable. Elle doit servir à instruire et à plaire en même temps. Elle considère en ce sens l'importance de l'ensemble par le choix des figures du groupe, de la

⁶⁸ Gustave Courbet, *Peut-on enseigner l'art*, p.22.

distribution d'objets, du choix des attitudes, de sorte que le spectateur puisse immédiatement comprendre ce qui est représenté. Ce sont ces corps visibles qui font la société.



4) Quatre Jeunes Maréchaux-ferrants

Le portrait d'un groupe, *Quatre Jeunes Maréchaux-ferrants*, d'Heinrich Tönnies, est un exemple révélateur de cette mutation sociale et de ce changement esthétique. Heinrich Tönnies, photographe danois, s'est fait une spécialité de ces portraits d'ouvriers qu'il fait poser dans son studio en essayant de mettre en évidence les

gestes de leur travail quotidien. *Quatre Jeunes Maréchaux-ferrants* montre quatre jeunes hommes disposés sur deux rangs, les deux plus petits sont devant, qui posent face à l'objectif, le regard droit. Leurs tabliers sont sales et troués, leurs chemises à manches courtes laissent voir des bras musculeux, le col est entrouvert. Ils sont chaussés de sabots massifs et sanglés de lanières de cuir. Les outils qu'ils arborent sont ceux de leur quotidien de maréchal-ferrant : marteau, pince ; lime et forge ; pince, tenailles, fer à cheval et marteau arrache-clou ; masses.

Cette mise en scène nous évoque le portrait peint de cour (le sujet est vêtu avec soin, il pose gravement pourvu des éléments symboliques de son rang social qui racontent ainsi son histoire) et le portrait collectif.⁶⁹ Mais les

⁶⁹ Dans *Personna, du portrait en peinture*, Pierre Sorlin évoque ce conformisme des poses photographiques dont l'héritage se trouve dans les portrait peints du dix-septième siècle : « *Institutions publiques, corps constitués, sociétés amicales, clubs et syndicats ont leurs albums ou leurs galeries de portraits que le visiteur trouve étrangement monotones tant les physionomies et les attitudes y semblent stéréotypées. Exposés au long d'un mur ou rangés dans un Livre d'or magistrats, soldats, employés, médecins, ouvriers, ont l'air parfaitement identiques. Le costume y est sans doute pour quelque chose mais il y a bien davantage que cela, le portrait porte en soi une invitation au mimétisme. [...] Inutile de chercher à les identifier, le fait est d'une rare banalité, nous observons*

quatre maréchaux-ferrants sont d'un autre monde que ceux qui commandaient leur portrait. Il y a certes une idéalisation des modèles mais le but sert un autre dessein: montrer une actualité, en garder la trace. Le photographe adopte la position du reporter, même s'il invite les ouvriers dans son studio, il recrée un événement. Il y a donc une mise en scène d'une réalité qui s'opère après coup et qui se relève de la synthèse du visible. Il s'agit d'un portrait emblématique qui fonctionne comme signe et qui se révèle être instrument de communication. Il y a un triple usage de ce type de portrait : c'est à la fois un document historique, l'idéalisation d'un genre par la mise en scène et un effet de réalité mis en place sous la forme d'un récit visuel. L'espace descriptif cède la place au temps descriptif dans lequel s'ancrent les souvenirs, les reportages, les témoignages.

*quotidiennement cette adaptation machinale aux figures à la mode. [...]Les portraits, en effet, sont des modèles, ils manifestent la façon dont il faut se vêtir, se coiffer, se tenir et ils disent également comment on doit se faire représenter, ils dessinent la silhouette, le profil idéals auxquels tout bon sujet tient à se conformer. » Pierre Sorlin, *Persona, du portrait en peinture*, pp. 12-13.*

Cet idéal démocratique qui promeut les grands principes d'égalité se réalise à travers une pédagogie du peuple avec la primauté de l'art public, le musée, ainsi qu'à travers la mise en avant du réalisme qui renouvelle la doctrine de l'imitation, laquelle est dorénavant basée sur la copie.

L'image photographique marque, en ce milieu du dix-neuvième siècle, l'apogée du réalisme. Elle décline également en thématiques inventoriées l'actualité politique et sociale de ce siècle industriel : représentation du monde du travail, réalités urbaine et sociale, ensembles visibles qui instaurent dans la société de nouvelles réalités en représentant des actions et des pensées humaines, en montrant la figure humaine. Le détail authentique comme image informative devient une marque de fabrique dans cet inventaire culturel et transforme les goûts. Ce développement de l'image à la frontière de l'information et de la pédagogie, de la technologie, de l'archivage et de l'idéologie du progrès, ouvre vers une nouvelle façon de voir et d'imaginer la réalité dans un même temps et dans un même espace.

L'image photographique présente une fusion des mondes à plusieurs niveaux : de l'art et du document, de l'esthétique et de l'éthique, de l'objet et du regard porté sur l'objet. A ce titre et en tant qu'allégorie, elle retranscrit un monde de signes où « *la chose devient autre chose, et elle devient [...] la clé du domaine caché, l'emblème de ce savoir auquel [l'allégoriste] rend hommage. Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture. Elle est un schémé, et en tant que tel, elle est un objet fixé, en même temps que signe qui fixe.* » ⁷⁰

On remarque alors son double statut de signe à la fois pragmatique et logique.

La théorie des signes de Charles S. Peirce, et plus particulièrement son analyse concernant la photographie, reprend la problématique pragmatique. « *Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux*

⁷⁰Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p.197.

*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 de signes: les signes par connexion physique. »*⁷¹

Ce que Charles S. Peirce met en avant est la relation que l'image photographique entretient avec son objet. Dans le climat épistémologique du dix-neuvième siècle, ce naturalisme renouvelait le savoir traditionnel en cassant l'idée platonicienne de théorie du reflet. Ce qui est perceptible est la réalité de l'objet vu. La théorie de l'indice de Charles S. Peirce reprend ce credo. Ainsi, *« rien ; il dit seulement : "là". Il se saisit pour ainsi dire de vos yeux et les force à regarder un objet particulier et c'est tout »*.⁷² La structure du dispositif photographique force en effet le regard.

Cette posture intellectuelle donne à l'être humain une prise de pouvoir sur le monde qui l'entoure. Il est le

⁷¹ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, p. 151.

⁷² Charles S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, p. 144.

détenteur de la réalité dans laquelle il se trouve. Il découvre et observe son propre monde.

Nous noterons ici une approche méthodologique nouvelle qui s'articule dans une redéfinition de l'idéalisme et du réalisme et qui fait valoir la portée phénoménologique de la connaissance dans le premier sens qu'en donne Edmund Husserl.⁷³ Dans cette perspective, ce qui nous apparaît provient à la fois d'un fait extérieur, visible, ce qui est considéré comme un objet de la nature, et de l'activité de la pensée, qui finalement procure un sens à cette réalité visible.

⁷³ Dans *Recherches logiques*, Edmund Russel propose une première définition du concept de phénoménologie, laquelle est une analyse descriptive des vécus en général. Cette réflexion implique le travail de la conscience dans l'élaboration de notre connaissance, travail marqué sous le sceau de la logique qui lie conscience et objet visé. Le principal souci du philosophe était de le démarquer de la psychologie et de poser la subjectivité comme foyer de constitution du monde. Ainsi, « *la psychologie s'occupe de la conscience dans l'attitude expérimentale, comme étant là dans l'ordre de la nature ; tandis que la phénoménologie s'occupe de la conscience pure.* » Edmund Husserl, *Philosophie comme science rigoureuse*, p.69. Le concept de phénoménologie ne cessera d'être précisé tout au long de l'œuvre d'Edmund Husserl.

Cette phénoménologie recouvre une triple partition qui va du plus concret au plus discret et qui est à l'œuvre dans la façon qu'a l'être humain d'appréhender un monde et de lui donner une figure. Cette intention recouvre l'autre statut du signe, celle moins visible et qui se déploie dans un schéma structurant de la conscience. L'objet vu est la réponse à une construction, à un procédé. Ainsi, « *l'empreinte extérieure des objets fait place à leur simulacre interne[...], l'exigence que nous avons à l'égard des symboles[...] n'est pas qu'ils copient un être-là unique et décelable par les sens, mais qu'ils demeurent réciproquement connectés de telle manière que, grâce à cette interconnexion, grâce aux séquences d'images nécessairement inhérentes à la pensée, nous puissions ordonner systématiquement et maîtriser la totalité de notre expérience.* »⁷⁴

⁷⁴ Ernst Cassirer, *Trois Essais sur le symbolique*, p.24. Ernst Cassirer s'appuie pour écrire ce texte sur l'exemple de la physique mécanique de Heinrich Heine. Il décrit ainsi les perspectives des principes mécaniques dans l'élaboration d'un système de pensée et s'applique à redéfinir le concept de symbole. Ainsi, pour Ernst Cassirer, le symbole est un concept opératoire et logique pour codifier une réalité et pouvoir ainsi manipuler cette codification à des fins de connaissances.

Cette connexion décrite par Ernst Cassirer se comprend par l'examen de la conscience en tant qu'acte de pensée. Nous retrouvons dans ce schéma le passage de l'idéalisme à l'empirisme, le passage qui fonde l'expérience.

L'idée d'acte documentarisant proposé ci-dessus s'appuie sur ce passage. Dans un premier temps, il s'agit de percevoir la trace d'un objet physique. Dans un deuxième temps, de comprendre comment cet objet apparaît. L'image photographique, en tant qu'image allégorique, en tant qu'indice et schéma et en tant que transcription réaliste, est également une médiation de la pensée et de l'objet physique. En cela, elle est un mélange de convention et d'expression et bouleverse les conceptions de l'objectivité et de la subjectivité.

III. LA SURVIVANCE

Que nous donne à voir l'image photographique et que nous apprend-elle sur nous-mêmes ? Sur notre attachement et notre arrachement à la réalité pour fonder un autre monde symbolique ? Comment se constitue ce monde photographique et comment se fonde l'idée d'objectivité ? Nous considérerons ici la photographie comme un fait culturel, comme un document dans lequel une dimension physique a pris corps. Ce fait culturel est mis en question dans sa logique de construction. Il s'agit d'interroger l'interdépendance de l'objectivité et de la subjectivité qui construit cet objet culturel en tant que moment de réalité. En dernière instance, c'est la construction de la réalité humaine comprise comme une communauté de sens vécu par des sujets différents qui est questionnée à travers l'image photographique.

ENTRE TEMPOLARITE ET INTEMPOLARITE

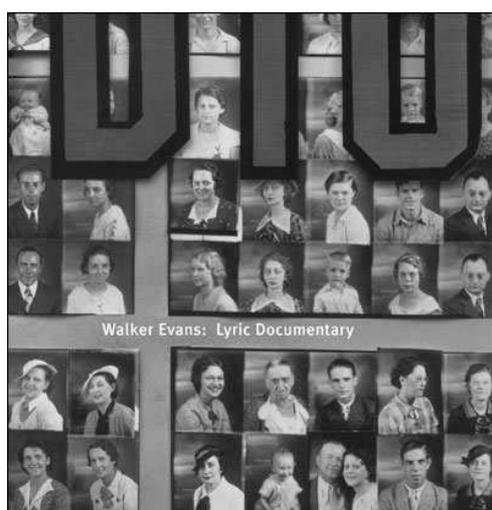
Le regard familial ainsi que sa place dans l'élaboration de nos réalités constituent le fondement photographique et théorique de Walker Evans.⁷⁵

Dans son travail, le photographe américain est en quête d'une nouvelle image, une image autonome qui se donne par et pour elle-même et qui met en lumière le mouvement de la réalité. Pour exprimer ce mouvement tout autant que la relativité de la vérité, les enjeux culturels sur lesquels elle repose, Walker Evans met en place un dispositif d'arrangement des énoncés qu'il qualifiera d'« *arrangements inconscients* », comme pour insister sur les schémas producteurs de tels énoncés : empreinte de l'énonciation, visible au moment de la révélation photographique ; travail en laboratoire ; disposition des photographies au moment de

⁷⁵ Les œuvres et les propos théoriques de Walker Evans ont été abondamment cités et l'on peut à cet égard se référer à la bibliographie.

Walker Evans pose le problème de l'objectivité dans toute sa force par sa pratique photographique tout à la fois détachée, crue, impersonnelle, caractéristiques qui sont la signature du photographe. En tant que théoricien et photographe, Walker Evans offre un discours et un regard nouveaux sur ce médium dans les années trente. Il pose ainsi la photographie entre art document, entre esthétique et pratique culturelle, entre histoire et quotidienneté, entre tradition et innovation.

leur exposition. Son travail photographique met en vis-à-vis la composition photographique, comme moment figé dans l'espace d'un cadre, et sa manifestation, comme une évocation fugitive d'une rencontre fortuite entre un photographe et un photographié, entre la photographie et son espace d'exposition, entre les séries photographiques et le public. L'œuvre de Walker Evans se niche dans les blancs qui cadrent la photographie, ses moments d'énonciation qui proposent les constructions imaginaires à partir du double photographique.



5) Vitrine de photos à un penny, Birmingham, Alabama



6) Portraits pris dans le métro

Deux séries sont caractéristiques de ce principe: *Vitrine de photos à un penny, Birmingham, Alabama*, et *Portraits pris dans le métro*. Dans la première, le photographe américain réalise un cliché d'une vitrine d'un studio de photographe où des portraits d'identité sont exposés. Dans la seconde, Walker Evans saisi les expressions des gens situés en face de lui avec un appareil photo caché sous sa veste, à leur insu.

Aucune des deux séries n'est exposée de la même manière, ni sous forme de livre, ni sous forme de tableau. La photographie a immortalisé un instant mais la réinsertion du mouvement dans l'arrangement de la série accuse cette mort tout autant qu'elle traite de la rapidité de la présence, de sa mise en lumière fugitive.

Le dispositif photographique crée une distance entre celui qui est portraituré et l'auteur du portrait. Distance redoublée par le fait qu'aucun des protagonistes ne sait qu'il est pris en photo : rephotographié en ce qui concerne les portraits d'identité de *Vitrine de photos à un penny, Birmingham, Alabama*, photographié en cachette pour les *Portraits pris dans le métro*. L'effet de distance est exacerbé par cette apparente neutralité du dispositif, qui insiste sur l'anonymat de ceux qui sont pris en photo, et par l'accumulation des portraits qui noie, par la série, tout aspect personnel au profit de l'individu social.

L'organisation sérielle est soumise au principe du hasard. Ce qui sous-tend que ce qui est à découvrir se trouve dans l'espace variable qui relie une photographie à une autre et non pas, principe mécaniste, dans la révélation qu'une photographie donnera de la précédente. Ou encore dans la révélation historique qu'offre la société américaine, une autre lecture, plus socialisante, du travail du photographe.

Dans les séries de Walker Evans, il ne s'agit pas de trouver des causes mais de prendre possession de l'extrême

diversité des agencements, de leur variabilité ainsi que de l'épaisseur du monde. Ses photographies montrent le dynamisme vital, les possibilités techniques de l'être humain pour inventer son langage, ce par quoi et à travers quoi il existe, indépendamment de l'actualité. La systématisation prouve sa liberté de manœuvre, sa liberté d'action, dans la sphère humaine. Ce que montre Walker Evans est la marque de l'être humain sur son monde. En cela, nous pouvons considérer que toutes ses photographies sont de l'ordre du portrait car elles décrivent les effets de culture sur la nature. Avec Walker Evans, nous sommes dans l'observation de l'action humaine dans son intemporalité, dans ce qui revient, dans la survivance.

Le travail formel de Walker Evans entrepris dès les années trente aux Etats-Unis a été doublé d'une réflexion esthétique et historique sur la singularité de la photographie en tant qu'image.⁷⁶ Le photographe dégage l'essence de cette image ambiguë, une médiation entre

⁷⁶ Lire à ce propos le livre d'Olivier Lugon, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, qui retrace cette effervescence intellectuelle et qui pose la photographie comme image essentiellement documentaire.

l'objectivité, matérialisée par l'image-monde, et la subjectivité, matérialisée par le portrait.

Mais cette distinction revêt un problème plus complexe : celui qui définit d'un côté la subjectivité et de l'autre l'objectivité, deux notions qui elles-mêmes sont à l'œuvre dans la question de la réalité. Nous prendrons à notre compte les définitions qu'en donne Ernst Cassirer : « *Par objectifs, nous entendons, en fin de compte, les éléments de l'expérience qui en fondent le caractère immuable et qui, ainsi, se conservent malgré les vicissitudes et exprimant par-là la seule individualité du hic et nunc occasionnel, nous les portons au compte de la subjectivité. Or, dériver et justifier ainsi cette démarcation fondamentale, c'est reconnaître aussitôt qu'elle présente une signification purement relative. [...] La phase actuelle affiche, face à la phase passée, une objectivité qui n'a d'égale que la subjectivité qu'elle manifeste à l'égard de la phase à venir.* »⁷⁷

Ces définitions se comprennent l'une par rapport à l'autre. Elles marquent d'une part la relativité de ces

⁷⁷ Ernst Cassirer, *Substance et fonction*, pp. 309-310.

notions qui jusqu'alors étaient conceptualisées dans des frontières fixes et fortement délimitées ; d'autre part la dynamique qui s'instaure entre l'objectivité et la subjectivité comme si ces dernières étaient emportées dans un même flux et que la différence de qualité, le passage de l'objectif au subjectif, s'exprimait dans le temps. En ce sens, il s'agit d'un processus de révision entre la théorie et l'observation, entre les schémas de principe et l'expérience empirique, entre une forme de stabilité et son épreuve. Ce processus peut s'établir si nous exerçons notre faculté de jugement.

L'image photographique, en tant qu'image allégorique, est l'expression de ce passage, de ces flux temporels. Elle montre *a priori* une forme de stabilité, une empreinte d'un monde physique et d'un événement passé et qui demeure présent tout autant qu'elle met en jeu une projection actuelle sur ces mondes. Mettre en lumière cette relation dans l'appréhension des réalités est une des perspectives de l'acte documentarisant qui, ainsi, interroge nos modes de connaissances. L'opération consiste alors à juger de façon inductive la présentation de la réalité.

L'aller-retour entre ce qui nous ressemble et ce que nous avons devant nous, entre ce que nous avons construit comme image et l'image qui nous est renvoyée, s'incarne dans l'image de soi, incarnation qui se décline dans le portrait et l'autoportrait, dans la biographie et l'autobiographie. Ces dynamiques marquent la distance entre ce qui est observé et apparent dans le documentaire et ce qui est en creux, la présence suggérée.

LE PORTRAIT REVISITE

Le documentaire est considéré comme un ensemble de faits, un état de choses visibles, un énoncé. Mais à quelle(s) référence(s) renvoie(nt) cet énoncé ? Ou, dans la perspective des formes symboliques comprises comme une forme d'écriture de mondes, qu'entendons-nous par énoncé ?

Gilles Deleuze et Claire Parnet reprennent l'idée d'une imbrication d'innovation et de sédimentation que nous pouvons retrouver dans la structuration d'un énoncé : *« l'unité réelle minima, ce n'est pas le mot, ni l'idée ou le concept, ni le signifiant, mais l'agencement. C'est toujours un agencement qui produit des énoncés. Les énoncés n'ont pas pour cause un sujet qui agirait comme sujet*

d'énonciation, pas plus qu'ils ne se rapportent à des sujets comme sujets d'énoncés. L'énoncé est le produit de l'agencement, toujours collectif, qui met en jeu, en nous et hors de nous, des populations, des multiplicités, des territoires, des devenirs, des affects, des événements. »⁷⁸

Le dialogue, cette rencontre entre deux instances d'expériences, convoque une part souterraine de vécus tout autant qu'il les métamorphose et crée une nouvelle apparition de sens. Ce que nous recevons ici, c'est la référence comprise comme sens, c'est-à-dire comme une expérience en acte, un mélange d'espaces et de temporalités. Au double représentatif entendu comme une référence à un état de chose se substitue la doublure, l'envers de la signification, la face cachée du sens.

Cette proposition à double sens, littéral et spirituel, s'incarne particulièrement dans une figure : le portrait. Celui-ci combine en effet le masque et le visage. Il ouvre à la réflexion, à la quête de sens en mettant en place un jeu d'ombres et de lumières, de visible et d'invisible, de tradition et d'innovation. Il est à la fois

⁷⁸ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, p. 65.

un tracé et une trace ; un contour et un intérieur ; une imitation et une mémoire ; un document qui atteste d'une vie, d'un vécu. Le portrait déclenche une brève d'histoire entre une nature morte et une vie silencieuse.

Cette image-sédiment peut être la quintessence d'une image réaliste dans sa valeur exemplaire, authentique, et qui se prête au mémorial. Elle matérialise une survivance, une assurance sur la mort. Le documentaire comme image réaliste incarne cet idéal en transformant un signe absent en un modèle présent. Nous pouvons y voir une substitution de temporalités. Que devient le détail authentique, fer de lance du réalisme prôné au dix-neuvième siècle dans ce travail d'invention, d'écriture de mondes ? Quel espace culturel nous est-il présenté à travers non plus une ombre portée qui définissait originellement le portrait mais par le biais d'une augmentation de réalité ou « voir comme » devient « être comme » ?

TRACE ET TRACE

Cette imbrication du voir et de l'être est une des questions à laquelle se soumet Alain Cavalier dans ses Portraits ?

Arte avait demandé au réalisateur de s'intéresser aux femmes au travail et d'en dessiner leur portrait à travers une série de courts-métrages. Une première série de douze portraits de femmes est réalisée en 1986, 1987 et 1988; une seconde série de neuf films est achevée en 1991.⁷⁹ Tout au long de ces vingt et un courts-métrages, nous découvrons ces femmes mais également un homme invisible et pourtant toujours là, Alain Cavalier.

L'ensemble construit par le cinéaste se regarde comme un album que l'on feuillette, un album qui confronte l'intime et le public, l'actualité et l'histoire, l'histoire sociale et l'histoire photographique.

Chaque film, qui dure entre douze et treize minutes, traite d'un métier singulier : *La Matelassière, La Fileuse, La Trempeuse, L'Orangère, La Brodeuse, La Relieuse, La Dame des lavabos, La Bistrote, La Canneuse, La Repasseuse, La Remouleuse, La Maître-verrier, La Fleuriste, L'Archetière,*

⁷⁹ Le coffret en DVD des *Portraits*, aux éditions Arte, compte désormais vingt-quatre films : trois films supplémentaires le complètent, *La Gaveuse, La Romancière* et *L'Opticienne*. Nous avons choisi pour cette étude de nous en tenir à la première édition, celle qui comporte vingt et un court-métrages.

La Roulotteuse, La Souffleuse de verre, La Corsetière, L'Accordeuse de piano, La Cordonnière, La Marchande de journaux, L'Illusionniste.

De prime abord, ces métiers ne correspondent pas à la vision que nous pouvons avoir d'un portrait des femmes au travail à la fin du vingtième siècle. Les femmes portraiturées sont en décalage avec à l'iconographie des femmes au travail dans la société française à la fin des années quatre-vingt. Si elles constituent une partie de l'activité du monde du travail, mais elles minoritaires elles en sont une partie cachée de ce monde.

Ce qu'Alain Cavalier nous propose est autre chose à voir. Face à ces représentations décalées, nous sommes sous l'effet de la surprise, occurrence que développe le réalisateur en insistant sur ce qu'est la surprise: le jeu circulatoire du visible et de l'invisible. Et ce sur plusieurs points.

D'abord, par la figure de l'écart, écart par rapport à l'idée commune que nous pouvons nous faire du portrait des femmes au travail en France à la fin du siècle dernier.

Ensuite, par la révélation de l'existence de ces femmes via le regard porté sur elles. La caméra, tel un prolongement du regard, les sort de l'état d'invisibilité.

Enfin, par l'utilisation de la caméra comme miroir, miroir comme accessoire féminin, qui capte le regard, qui marque à la fois la représentation du travail des femmes et leur relation à la beauté, et qui peut matérialiser la femme comme miroir de l'homme.

Ce jeu du visible et de l'invisible repose sur la question de l'absence et de la présence, problématique phare du documentaire qui noie dans un continuum la question du temps humain. En réagençant le temps par le récit photographique pour retrouver du sens, Alain Cavalier capte un monde du secret, un monde de suggestions, un monde de silence. Ce que nous ne voyons pas n'est pas forcément absent.

Pour dresser le portrait de ces femmes, le réalisateur s'approprie des caractéristiques mythologiques tout autant qu'il traite de l'évolution de la femme dans le contexte social, mêlant ainsi la compétence pragmatique du

documentaire et son maniement temporel. Le documentaire rend compte d'une vérité expérimentale, de sa fondation dans la vision.

Au-delà de la représentation, Alain Cavalier opte pour le représenté, sur ce qui fait image et ce qu'on garde comme image, sur le principe de sédimentation sur lequel se constitue une image, mis en lumière dans le documentaire. Le réalisateur ne se satisfait pas de ces contours ressemblants que véhicule le portrait. Son geste critique sera de déconstruire l'image photographique en tant qu'image vraie parce que transparente, d'aller au-delà de sa visibilité, d'aller au-delà du portrait comme travail de commande et expression de la société actuelle, de défaire le masque des apparences. A cet égard le portrait est la figure par excellence de ce jeu de l'image dans lequel nous trouvons le masque et le visage, ce qui se cache et ce qui se montre.

Afin de parfaire le portrait, le dispositif que met en place Alain Cavalier est celui de la citation : historique, thématique, photographique. Comme pour fondre personne et personnage, identité et individu, en relevant que

l'affirmation de soi n'est pas loin de l'assujettissement, de l'aliénation à des images lointaines ou proches, conscientes ou inconscientes, lesquelles images font le jeu d'une culture. Combinaisons, inventions, surprises, rappelant la démarche artistique d'Henri Matisse ou de Jean-Luc Godard, qui prônaient une œuvre construite sur la base de citations, lesquelles peuvent être décrites comme des rencontres.

Ce jeu sur les motifs d'énonciation et la description physique de l'énoncé est à l'œuvre dans les courts-métrages documentaires d'Alain Cavalier. Le réalisateur montre la constitution de l'énoncé, ici le portrait de la femme au travail, en tant que produit de l'agencement à travers la citation, laquelle est la possibilité créatrice en dehors du personnel. Pour prouver cette dernière assertion, le réalisateur se met lui-même en scène comme anonyme, au même titre que ces femmes, et sujet hybride. Il figure ainsi son autoportrait, lequel *« se constitue inéluctablement en tant que topographie, ou description, parcours et destruction des lieux, ce qui implique un horizon rhétorique, mythologique et encyclopédique. [...] Mais l'autoportrait se révèle également transhistorique,*

*sinon anachronique: la mise en œuvre des lieux, dont la structure profonde est étonnamment stable, opère comme une machine à reculer dans le temps qui entraîne le sujet vers l'en deçà de la littérature moderne et le replonge dans le fonds d'une culture très ancienne où s'abolissent les notions les plus récentes de personne, d'individu, et a fortiori, celles de subjectivité ou de moi. »*⁸⁰

Il ne s'agit pas ici de dire ce que « je » fais ou de se poser en tant qu'auteur de sa propre vie, mais de découvrir l'impact des images sur soi, des arrangements que l'on construit, des désirs sous-jacents. La possibilité subjective est subsumée par la série qui noie le particulier, l'ici et le maintenant, dans une dimension où le proche et le lointain, le soi et l'autrui, sont convoqués pour l'histoire. Le portrait et l'autoportrait se donnent comme un pouvoir d'évocation et atteste d'un espace culturel, d'une civilisation. Il s'inscrit dans une durée, dans une structure au détriment de la conjoncture. Le documentaire apparaît ici comme une médiation entre un aspect conjoncturel directement visible dans une

⁸⁰ Michel Beaujour, *Miroir d'encre*, p. 8 et p.21

signification et un aspect structurel qui s'affiche dans la lenteur d'une organisation temporelle qui abolit les notions de passé, de présent et de futur au profit d'une continuité logique qui se comprend comme un espace, une image-durée.

Cette absence de relation causale du portrait prend en compte le jeu contextuel. Nous vérifions notre image à l'aune de nos perceptions conscientes et inconscientes, confuses et expliquées, personnelles et collectives que nous projetons dans une figure.

La mimesis, l'activité spirituelle qui exploite la pluralité d'images, prend son entière mesure dans la série comme suite d'éléments variables qui manifeste alors une chose: qu'il y a plus de représentés que de représentants et que ces représentés n'existent que par la présupposition. Dans l'autoportrait, c'est cette présupposition que nous cherchons à découvrir en abordant ses effets: effets de sens, effets sonores, effets optiques, effets mémoriels, effets personnels, effets collectifs. C'est pourquoi sa réalisation est faite d'empreintes, de citations, de collages, de collusion.

Portraits d'anonymes qui se matérialisent dans la série par la répétition, qui substitue un visage à un autre. Portrait anonyme car il efface les contours de l'identité, car il met à distance la ressemblance de l'humain avec la figure divine, car il s'attache à montrer l'être humain en tant qu'individu social, maillon d'une chaîne plus longue où les notions d'espace et de temps se superposent. Anonymes célébrés par leur rôle social qui fait que chacun est unique et le même. La vision sérielle permet cet entrelacement et cet assemblage qui façonne le destin humain comme étant à la fois particulier et universel, particulier en tant que parcours autobiographique, universel en tant que corps.

Ce sont ces rencontres d'images que propose Alain Cavalier avec ses Portraits. Le cinéaste recourt à l'élasticité de l'image en se plaçant en dehors de la juridiction du documentaire, c'est-à-dire en travaillant sur le représenté. Il tente de mettre à jour des principes originels qui font figurer les schémas de réalité contenus dans l'image photographique.

Le représentant dans cette série de films est l'isolement de ces femmes portraiturées. Le panoramique qui tourne autour de celles-ci et le gros plan qui coupe et rétrécit l'univers, figures de style les plus courantes dans *Les Portraits* et qui s'affichent comme une grammaire, insistent sur cette solitude.

Cet isolement photographique où l'image de la femme demeure dans un huis clos est également remarquable d'un point de vue sociologique. Cet aspect peut apparaître comme un jugement sur l'image de la femme en France à la fin du vingtième siècle, une image inactuelle empreinte de traditions, et sur la relation homme-femme. Ce jugement se laisse apercevoir par le décalage visible qu'Alain Cavalier ordonne, ce qui favorise la distanciation et provoque le questionnement sur l'image de vérité que promeut le documentaire.

Pour ce faire, le réalisateur utilise dans un premier temps des images communes, connues, et qui ont instauré le documentaire comme événement: les portraits d'anonymes, d'ouvriers et d'artisans. La sédimentation du documentaire s'effectue dans une triple opération de désignation, de

citation de d'interprétation, laissant à cette dernière un territoire sans limites où se joue la question critique.

Les séries, envisagées en terme de superposition d'images et qui ouvrent le documentaire dans sa profondeur, reprennent l'image des catégories sociales des femmes au travail au milieu du dix-neuvième siècle. Pour la plupart, elles travaillent dans de petits ateliers du secteur du textile : cette symbolique lie les femmes au linge.

L'image photographique de la femme au travail, à l'atelier ou à l'usine, est à cette époque peu visible, comme si elle était méconnue, invisible, absente au regard, et donc, par conséquent, inexistante.

Il existe une iconographie, reprise parfois de nos jours dans la création de cartes postales qui se veulent pittoresques, qui montrent des matelassières, des canneuses, des corsetières, des fleuristes, des repasseuses. L'image de la femme reste cantonnée à des lieux mythologiques.

En pratiquant une sorte de résurrection de l'image féminine, retour au dix-neuvième siècle, résurgence de la

mythologie, en décalage avec l'image donnée de la femme contemporaine par les médias de la fin des années quatre-vingts, Alain Cavalier accomplit un geste critique. Il bouleverse les canons de l'actualité photographique en montrant une femme libérée et individualiste. Il décrit ainsi son assujettissement dans l'affirmation de soi (l'image de la femme libérée et active) en pratiquant un retour aux images fondamentales, traditionnelles, sous-jacentes ou plus voyantes, qui sont à l'origine de l'image de soi. Il travaille selon un système d'opposition: homme/femme; image supposée/image vécue; libération/soumission. Il incite ainsi à prendre en compte les enjeux complexes relatifs à l'image de la femme en mettant en lumière l'invisibilité visible, les non-dits et la force des images traditionnelles, qui n'appartiennent pas au seul passé mais qui s'inscrivent dans le présent.

Le masque de la femme actuelle date des traditions les plus anciennes comme tend à nous le faire découvrir Alain Cavalier, au-delà de l'artisane, dans la racine d'une image féminine qui perdure depuis des siècles.

La représentation de la femme qu'il propose se trouve être une de ses occurrences traditionnelles. Elle en fonde même une mythologie occidentale. Elle prend ses racines en Grèce ancienne et est liée à l'image de l'artisanat, auquel on prête les figures d'Héphaïstos et d'Athéna.

Déesse de la Guerre, Athéna est également une divinité douée d'habileté manuelle et d'intelligence pratique. Elle maîtrise la ruse (c'est elle qui assiste Ulysse dans son odyssée), la sagesse et la raison. Elle forme également un couple avec Héphaïstos, maître du Feu. Héphaïstos maîtrise la technique, celle qui sert à accomplir les tâches artisanales, notamment le travail des métaux et du fer. L'Athéna ouvrière est à la fois constructrice et conductrice. Également patronne des tisserands, c'est elle qui forme les femmes au travail de la laine, des étoffes, du filage, du tissage, de la tapisserie. Alors qu'Héphaïstos, patron des charpentiers, découpe et assemble, Athéna adopte le même schéma mental en pratiquant ces opérations de découpage et d'assemblage du textile.

Une autre image de l'artisan est celle de Dédale, qui appartient au monde terrestre des mortels, inventeur,

ingénieur et artiste. Maître de l'illusion, il a le pouvoir de rendre les choses visibles ou invisibles, de cacher ou de montrer, d'embellir ou de falsifier. Capable de contrefaçons et de subterfuges l'artisan créateur défie ainsi les dieux.

Dans les *Portraits* d'Alain Cavalier, ces trois occurrences de l'artisan se retrouvent dans les choix des métiers que le réalisateur a souhaité montrer ainsi que dans la relation qu'il entretient avec les femmes qu'il filme.

La préparation de ces deux séries est entièrement basée sur un jeu de rencontres singulières. Le hasard et l'aléatoire n'y ont aucune place, car le principe d'Alain Cavalier repose sur la constitution d'un ensemble thématique qui reprend l'image de la femme dans une sorte d'intemporalité : cette constitution est élaborée en amont des courts-métrages.

Nous pouvons distinguer trois groupes: les métiers du textile (*La matelassière, La fileuse, La trempeuse, L'orangère, La brodeuse, La canneuse, La repasseuse, La*

corsetière, La roulotteuse); les métiers du fer et du feu (La remouleuse, La maître-verrier, La souffleuse de verre); les métiers spectaculaires (La relieuse, La dame des lavabos, La bistrote, La fleuriste, L'archetière, L'accordeuse de piano, La cordonnière, La marchande de journaux, L'illusionniste, Le réalisateur). Alain Cavalier offre ainsi un panorama de ce qu'est la technique, de sa frontière avec l'art, en mêlant répétition des gestes et vision, en mélangeant ce qui est vu et ce qui ne l'est pas, en montrant ce qui est en train de se faire et son résultat. Il présente ainsi la dynamique industrielle de l'être humain dans sa possibilité d'intervention et d'invention. Nous retrouvons l'activité spirituelle de chaque être qui transforme un monde de chaos, non visible, incompréhensible, en un monde à son image, que la vision a rendu visible. Ce qui importe n'est pas l'imitation du vrai mais la perception que nous en avons.

Ces perceptions sont liées à l'héritage, legs spirituels, culturels, intimes, conscients ou inconscients. La présentation que le réalisateur nous propose de ces femmes au travail traite essentiellement de ces passages générationnels qui lient le public au privé. La dominante

textile des portraits éclaire ce qui est enfoui mais toujours présent: la femme dans sa relation à la beauté et à l'amour par le truchement de l'image des tissus et du miroir, objets de métamorphoses et de conquêtes et inséparables des représentations féminines que l'on retrouve dès la Grèce antique comme l'évoquent Françoise Frontisi-Ducroux : « *Si l'image de la femme à la quenouille peut stimuler le désir des mâles autant que celle de la femme au miroir, c'est que le filage évoque quelque chose d'aussi intime que la toilette, une pratique associée dans les représentations collectives à la beauté, à la sexualité, et à la fécondité que favorisent Eros et Aphrodite.* »⁸¹ Cette relation homme-femme dans le jeu du regard est à l'œuvre dans les *Portraits* par le dialogue qui se construit autour de l'autoportrait du réalisateur où la femme occupe la première place dans les séries de métamorphoses et où Alain Cavalier prend la figure de l'amant avide de contacts dont l'approche se fait à pas de velours. Face à ces femmes qui revêtent plusieurs peaux et

⁸¹ Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, p.111

qui adoptent ainsi plusieurs figures, il se dénude peu à peu et propose une réflexion sur l'identité. Alain Cavalier aborde, sans l'épuiser, la question de la personnalité via le rôle des femmes, le masque qui les cache, les attributs de fait qui les caractérisent et dont l'image nous est familière parce qu'elle est encore d'usage, la laine, le tissage, la parure, le silence, l'ombre, le jeu de lumière, et passe sur le terrain du qui suis-je et de l'introspection.

Le miroir renvoie une image fragmentée du corps qu'Alain Cavalier exacerbe par le gros plan, par le jeu d'ombre et de lumière, par les plans fixes: nous voyons des doigts déformés par le labeur (*La Matelassière*), un visage rouge et luisant de sueur (*La Souffleuse de verre*), un corps caché par d'innombrables tables (*La repasseuse, La Corsetière, ...*) ou resté dans l'ombre (*La Maître verrier*) ou, encore, revêtu d'une blouse informe (*La Relieuse*). Par ces procédés, Alain Cavalier mêle vie et vérité en s'éloignant de cette conception du portrait centré sur la beauté. Il ne s'agit pas ici de satisfaire le modèle mais de travailler sur sa personnalité entière et de le faire coauteur de son histoire. Alain Cavalier s'intègre par là-

même aux jeux des rapports des pouvoirs sociaux qui s'établissent entre lui et ses modèles jusqu'à établir une relation a-hiérarchique.

Ainsi, le réalisateur, à travers son travail filmique, comme dans *La Matelassière*, nous présente un morcellement du moi, une défiguration identitaire. Sa caméra fait office de miroir dans toute sa dimension, étymologie que nous rappelle Jean-Pierre Vernant: « Le nom du miroir qui apparaît dans un texte grec [est] dioptron, employé dans un fragment d'Alcée, poète lyrique du début du VI^e siècle avant notre ère. [...] Bien plus tard la langue grecque connaîtra un doublet féminin, dioptra, qui possède deux significations techniques: il désigne d'une part un instrument d'optique servant à mesurer les distances, les angles et l'altitude, d'où provient "dioptre" ainsi que l'unité de mesure qu'est la "dioptrie" ; et d'autre part le vocabulaire de la chirurgie nomme dioptra la sonde du chirurgien. [...] Le préfixe dia peut indiquer soit la séparation et la discrimination, soit la pénétration: à travers. » ⁸²

⁸² Ibid., p.73



7) La Matelassière

Par le biais du travelling, Alain Cavalier alterne entre le plan général et le gros plan, voire le très gros plan sur le visage de Mme Bouverais, la matelassière.

Défigurée car le plan large la noie sous le matelas, elle existe à peine, tandis que le très gros plan nous perd dans ce visage en effaçant le contour. Plusieurs travellings, arrière, latéral, avant, reviennent sur ce visage sans que nous puissions le saisir au-delà d'une bouche, d'un nez, d'un œil.

Le corps n'est pas dénudé et les femmes se protègent en n'offrant à la vue qu'une parcelle de leur corps déjà connue, déjà historicisée. Elles projettent ainsi une dimension collective et imaginaire.

La question de l'identité intime se révèle être de l'ordre de la parole, d'une réappropriation de leur histoire par le discours. Dans cette perspective, nous sommes au-delà du portrait et dans la biographie où il s'agit non plus du moi mais du « je », non plus de perte temporelle mais de repère chronologique, non plus d'éclatement figurable mais de reconstruction symbolique. Le corps s'affranchit de la représentation pour s'incarner dans le verbe et dans la présence d'Alain Cavalier qui se projette lui aussi fragmenté : un gros plan des doigts tenant un stylo (*La Matelassière*) ; suggéré, une trace tangible sur une photographie, un reflet dans un piano (*L'Accordeuse de piano*) ou dans une vitrine (*L'Archetière*) ; de dos (*La Marchande de journaux*) ; ou, encore, par l'utilisation du hors-champ sonore via la voix du réalisateur. Mais le corps de la femme reste soumis aux conventions qui la lient à sa représentation.

La représentation du visage cède donc la place à un récit plus cadré qui résiste à l'introspection. Ce récit intérieur va être figuré chez Alain Cavalier sous la forme de projection. L'usage de photographies comme souvenirs est ici convoqué de deux façons : en plongeant dans le passé, en

le ravivant pour faire sens; en anticipant sur l'avenir ou en construisant le devenir.

La première occurrence donne à la photographie son rôle de collecteur d'événements et de déclencheur de souvenirs; la seconde fait accéder la photographie au rang d'événement visible. Nous aborderons cet aspect photographique ultérieurement.

Dans *La Matelassière*, Alain Cavalier insère un plan d'un cliché de Mme Bouverais plus jeune de quarante ans. Il éprouve ainsi la personne qui se trouve devant lui, ici et maintenant, pour essayer d'en délimiter un contour plus précis, pour tenter de discerner le mouvement psychologique. Relier le portrait photographique pris quarante années auparavant au portrait filmé d'Alain Cavalier provoque l'impression de manque et de survivance : ça n'est déjà plus, c'est une part d'ombre de Mme Bouverais.

Nous retrouvons ce processus dans la totalité des portraits : convoquer un portrait ou une part d'histoire antérieure pour signifier l'absence ou l'oubli, et mettre

le visage en lumière, en épaissir le contour par une ombre temporelle portée. Alain Cavalier met ainsi l'espace en mouvement en creusant la lumière, en jouant sur des harmonies, en mettant en place la durée comme l'espace qui lie l'actuel aux souvenirs. Par ailleurs, au moyen de ce processus de mise en abîme, Alain Cavalier insiste sur l'absence de ce qui n'est pas vu comme si le portrait, fixe de la photographie, dynamique du cinéma, était l'expression d'une nostalgie, de quelque chose qui n'est déjà plus et qui s'inscrit dans le futur, avec une temporalité déjà dépassée.

Pour combler les manques, le réalisateur recourt à la parole comme liant. La parole est le vecteur de la confiance, de l'intimité. Nous entendons alors le récit des vies, de ce que ces femmes considèrent être les grandes étapes événementielles, tout au moins celles qui les ont marquées et dont elles se souviennent pendant qu'Alain Cavalier s'attarde à capter un détail visible qui informe plus que le discours, récréant ainsi une nature morte, à moins que ce ne soit une vie silencieuse. La caméra s'attarde en plan fixe sur des étoffes, des bibelots, des chaussons, des outils ou un détail physiologique, autant de

critères qui évoquent la personnalité des portraiturées tout autant que leur vie.

Ainsi, le réalisateur filme de Mme Bouverais les yeux, une photographie, un geste rituel, un sourire, capte le regard : ce procédé tend à provoquer, chez le spectateur, le souvenir en tant qu'évènement du passé. Le portrait ainsi décliné est relationnel et exotique : il convoque un espace et un temps actualisés, celui du modèle ; historicisé, celui des histoires des modèles et des spectateurs, de l'histoire et de l'histoire de l'art.



8) La Repasseuse

Dans *La Repasseuse*, Alain Cavalier rappelle que la femme ne souhaitait pas être filmée. Il explique le malaise de celle-ci, sa distance face à la caméra. Mais, en racontant l'anecdote, il arrache un sourire à la vieille

dame qui repasse une chemise. Une confiance vient de s'établir : la distance entre celui qui filme et celle qui est filmée est rompue.

Cette réduction des distances est l'une des signatures du réalisateur. Il emploie ce stratagème d'une manière rigoureuse soit par la répétition visuelle, en s'approchant de la personne filmée ; soit en captant des détails caractéristiques et personnels du sujet filmé qui révéleraient et expliqueraient les choix, subits ou non, d'une vie ; soit par le travail de la parole, qui dépasse le cadre de l'enquête sur un métier artisanal pour aller vers le terrain de la confiance. La confiance est attisée par Alain Cavalier qui se livre également à cet exercice : avec la relieuse, à qui il avoue que son père aurait aimé le voir lire plus souvent ; avec la dame des lavabos, qui lui a été indiquée par sa mère ; avec la bistrote, avec qui il partage la douleur d'un deuil, lui ayant perdu sa femme et elle son époux, pendant qu'il filme une photographie du mari accrochée au mur du café. Il fait resurgir ainsi ce qui est mort, figurabilité non négligeable du documentaire qui sacralise non un dieu mais ceux ou ce qui a été comme une sorte de nouvelle incarnation.

Alain Cavalier s'intéresse à travers ses *Portraits* la question du temps en essayant de circonscrire en un même lieu la part d'ombre et de lumière, le travail des histoires qui constituent une figure humaine. Il n'est jamais question de portrait à un seul niveau visible, celui direct de la copie photographique, mais de tout le travail visuel, la part cachée, la doublure qui constitue des actions et des pensées humaines. En cela, il rejoint l'idéal réaliste et les enjeux critiques et culturels défendus au dix-neuvième siècle par les cercles progressistes. Au-delà des histoires singulières et particulières que représente chaque portrait, il s'agit de montrer une histoire générale, une culture qui fonde une archéologie du voir.

VISAGE BAFOUE

Cette archéologie du voir instaure le portrait comme lieu de mémoire. Dans le documentaire, cette recherche de la vérité et de la vie se situe à mi-chemin entre l'exactitude de l'image mécanique et de l'idéalisation d'une vision. Quelle vision de vérité offre le portrait mécanique ? Quel modèle ? Quelle transmission ? Quel visage ?

La question du portrait demeure une problématique centrale du droit à l'image. Est-il un document pour l'histoire, un élément qui nous renseigne sur la société humaine ? Ou le portrait renvoie-t-il à une image essentielle, à une image ressemblante, c'est-à-dire de l'ordre de la créature divine ? Le documentaire décrit ce conflit histoire versus métaphysique en le posant en terme iconophile versus iconoclaste. Le portrait mécanique rend compte d'une histoire sérielle, d'une répétition de motifs, en l'occurrence les êtres humains. Dans cette perspective, il s'inscrit contre l'image essentielle, unique. Que reste-t-il alors de la croyance en la vérité ? Quel bouleversement social entraîne ce combat d'images ?

La puissance médiatique est interrogée en confrontant l'actualité à l'histoire de la loi. C'est une problématique que nous retrouvons dans le film d'Amos Gitaï, *Journal de campagne*. En 1983, Amos Gitaï parcourt et filme différents lieux le long de la frontière israélo-palestinienne où il rencontre Palestiniens et Israéliens. Le réalisateur veut « *filmer ce qui se passe dans le territoire* » tout autant qu'il veut déceler « *ce qui se cache dans le conflit* ».

Deux visions s'affrontent dès lors : la première est de l'ordre du récit, la seconde, de l'ordre du commentaire ; la première constitue un retour aux sources, la seconde, une interrogation de ces sources.

Ces deux visions prennent place dans un lieu : la terre promise. Amos Gitaï la présente en tant qu'enjeu de discorde, enjeu de guerre. Le cinéaste confronte actualité et exotisme, territoire rêvé et la réalité physique de celui-ci. C'est sur ce fond commun, sur cette terre bafouée et rêvée que la question des visages comme identités en devenir est posée.

Tout le film repose sur ce choc titanesque, il s'agit bien de création. Formellement, Amos Gitaï construit son documentaire selon un schéma dialogique basé sur l'opposition. Une opposition violente où aucune rencontre ne semble pouvoir survenir. Aucune rencontre entre individus, aucune rencontre entre peuples, aucune rencontre entre ce qui est cru et ce qui apparaît. L'image photographique matérialise ici la frontière comme séparation. Elle est la métaphore du miroir sans tain qui permet de voir sans être vu. Aucune interférence, aucun

échange, aucune intentionnalité ne sont possibles. Le regard ne circule pas, il est circonscrit dans un espace. Le miroir ne peut rectifier un visage tout comme le visage ne peut s'observer dans celui-là. Un visage sans image qui n'a pas la possibilité de trouver son repère dans l'infinitude du visage de l'autre.



9) Journal de campagne

Dans *Journal de campagne*, les images s'entrechoquent à l'instar de ces paroles échangées entre certains de ceux qui sont filmés, notamment les soldats israéliens, et celui qui tient la caméra: « *Ne me filme pas ! Ne touche pas à ma caméra !* »

Ce dialogue dès le début du film synthétise le parti pris du réalisateur à la fois sur la situation politique

d'Israël, sur sa position quant à celle-ci ainsi que sur les préceptes ou les commandements issus de l'Ancien Testament, repris, concernant l'image, dans le Deutéronome, cinquième livre de la bible hébraïque et qui contient également le discours que prononça Moïse au peuple élu avant qu'ils n'entrent au pays de Canan, sur l'autre rive du Jourdain, et dans lequel nous pouvons lire: « *Lorsque Yahvé ton Dieu t'aura fait entrer dans le pays dont tu vas prendre possession, des nations nombreuses tomberont devant toi... Tu les dévoueras par anathème. Tu ne concluras pas d'alliance avec elles, tu ne leur feras pas grâce... Vous démolirez leurs autels, vous briserez leurs stèles, vous couperez leurs pieux sacrés et vous brûlerez leurs idoles. Quand vous aurez passé le Jourdain vers le pays de Canan, vous chasserez devant vous tous les habitants du pays. Vous détruirez leurs images peintes, vous détruirez toutes leurs statues de métal fondu et vous saccagerez tous leurs hauts lieux. »⁸³*

Amos Gitaï parcourt la réalité d'une terre promise, que nous approchons de loin, lentement, à l'abri des

⁸³ Deutéronome 7: 1-2,5

regards. La distance spatiale et temporelle est symbolisée par ce travelling en voiture dans laquelle se trouve le réalisateur et qui filme à l'insu de ceux qui sont montrés. Un lieu, des gens, des militaires qui représentent la loi, qui sont la représentation du droit. Mais lequel?

La caméra s'apparente au regard de l'homme, général et synthétique. Elle enregistre un flux spatio-temporel, un territoire à déchiffrer. Ce qui est filmé relève de l'anodin : des anonymes, une rue, des maisons. En s'approchant à pas comptés des scènes de rues, Amos Gitai rompt avec cette vision synthétique du banal. Est-ce que voir de plus près permet de mieux expliquer? Ce rapprochement pose l'acte documentaristant en tant qu'acte de contestation et de jugement. Il s'agit de décrypter l'envers de la forme pour mettre en place une description qui se définit telle une manière de voir et de penser le monde, au-delà des croyances. La culture séculaire des populations est mise en conflit avec l'actualité des sociétés mises en image par l'opposition de la géographie et de l'histoire humaine représentée par les portraits. Peut-on expliquer sans interpréter ?

Le réalisateur se place au cœur des choses. Il cherche un sens au chaos de la guerre. Il utilise le bougé afin de provoquer des enregistrements tremblés ; le rapide pour rendre l'image floue comme si le temps manquait pour faire une mise au point ; le heurté, qui produit des noirs ou des images semi-bouchées et qui amène la rupture dans l'enregistrement audiovisuel. Cette image troublée, instable, traduit la tension qui règne dans cette partie du monde. Cette vivacité audiovisuelle crée un effet de double, exploitant ainsi l'idée du mouvement impossible à saisir. Il s'agit de donner l'expression audiovisuelle d'un conflit tel que nous pouvons l'imaginer: combats, violences, armes, blessures, morts... La caméra est à la fois le symbole de la frontière et celui du conflit. La réalité de la guerre est intégrée également dans la guerre des images. Le film est monté de telle sorte que le réel, c'est-à-dire, pour reprendre la pensée de Ernst Cassirer, les cadres spatio-temporels présumés, et la réalité de la guerre se rejoignent. Ces images incomprises, heurtées, qui résistent à un quelconque sens, sont significatives de ce qu'elles montrent. Si l'on veut chercher les causes de leur réalité, il faut réintroduire une interprétation, découvrir une bricole d'histoire qui a échappé à l'image.

C'est ce à quoi s'emploie Amos Gitaï, en superposant d'autres images hypothétiques ou issues d'un savoir.

Ce procédé intervient lorsque le cinéaste s'interroge sur les raisons de l'occupation israélienne. D'un reportage témoignage, nous passons alors à un film où les histoires générale, locale, personnelle et individuelle sont convoquées. L'histoire du conflit israélo-palestinien regorge de faits qui expliqueraient la guerre, nous dit Amos Gitaï. Outre le désir de décrire les rapports des forces en présence afin d'expliquer l'actualité du conflit israélo-palestinien, en cette année 1983, le réalisateur part à la recherche des fondements originels de cette partie du monde où histoires, mythes et religions s'entremêlent.

Amos Gitaï met en évidence ce contraste, par chocs d'images tout autant que par images chocs : les territoires palestiniens et les colonies israéliennes, les maisons détruites des Arabes par les bombardements et les conséquences qui en résultent face aux propriétaires terriens israéliens, la violence des paroles et des attitudes. Il décrit les liens entre l'homme et la terre en

représentant, par le biais de longs et lents panoramiques, l'éternité du patrimoine terrestre, qui demeure malgré toutes les souffrances endurées. Il filme les territoires, berceau de la civilisation israélo-palestinienne, comme s'il s'agissait d'une matrice témoin et conservatrice de l'histoire humaine. Il montre dans un même temps l'impossibilité d'utiliser le documentaire comme preuve car il n'explique rien. La caméra ne peut pas enregistrer un temps qui n'existe plus; elle ne peut que prendre les marques du temps, comme des fossiles qui garderaient en mémoire des espaces scéniques. Amos Gitaï conçoit cet espace scénique dans l'image pour se situer devant elle et, simultanément, prendre de la distance et définir son point de vue. C'est, face à cette tragédie humaine, reprendre de la puissance en donnant un sens à cette image de conflit et de chaos.

L'imaginaire s'incarne du point de vue de la culture juive avec la question du territoire dans son ensemble, lequel territoire engendre la problématique de la terre rêvée et de la réalité de cette terre. Il y a une impossibilité de rencontre dessert à l'élaboration d'une identité. Comment se représenter sans territoire?

Cette terre rêvée face à la réalité du territoire prend plusieurs aspects: la terre imaginée de la Diaspora ; la terre promise par Dieu au peuple élu ; la terre unificatrice apportant la paix. A cela s'ajoute le commentaire d'Amos Gitaï, qui pointe les manques et les apories dans la symbolique juive par rapport à la situation de la guerre israélo-palestinienne. Ces différentes caractéristiques émergent sous forme de dualismes que le réalisateur met en image par le truchement des figures qui s'opposent soit dans leurs thèmes, soit visuellement. Ces oppositions renforcent l'idée du discours. Elles sont autant de marques énonciatrices du réalisateur d'une part, mais également d'une frange d'artistes israéliens de cette époque d'autre part. Amos Gitaï interroge les fondements de la culture juive à travers les traces actuelles qu'elle promeut. L'enjeu artistique est alors intimement lié à l'enjeu historique. C'est pourquoi il est inséparable de l'impact du discours où la clinique sert la critique. Ici, la critique se comprend dans une politique de légitimation d'Israël. Une politique qui se construit également sur la Diaspora et la Shoah et où la question demeure : quel visage peut-on avoir sans ancrage?

Cette quête passe donc par la confrontation, voire la violence. Amos Gitaï se cache, c'est la figure invisible, celle qui est derrière ce miroir sans tain. Il observe un théâtre de ruines à travers l'objectif et cherche à retrouver du sens à travers l'empreinte, ici matérialisée par la terre.

Avec ce film, nous retrouvons un clivage que nous pouvons scinder en deux catégories: l'ordre du témoignage et l'ordre de la mémoire. Il y a la monstration: montrer par les images l'ici et le maintenant de la guerre. Il y a la démonstration: l'enquête, avortée, pour remonter aux généalogies⁸⁴ des territoires, à l'origine des personnes, des activités, du conflit.

Le fait de réaliser un documentaire, dans cette conception divine du monde, peut apparaître comme iconoclaste dans la mesure où, par la répétition, l'image unique est défigurée. Mais en brisant cette image, Amos Gitaï nous met face à l'incompréhension et face à nos

⁸⁴ Nous reprenons ici le terme de généalogie dans le sens employé par Friedrich Nietzsche, à savoir origine des valeurs et valeur de l'origine.

responsabilités. Le réalisateur ne construit pas une image idole ou une image cultuelle mais un lieu éthique à travers la description d'un territoire. Le cadre est large, servi par de lents panoramiques qui embrassent la terre comme un lieu sans limites. Le documentaire sert ici cette absence de frontières par le mouvement synthétique que la caméra procure et tente de faire valoir autre chose qu'une coupe du monde. Amos Gitaï ne cherche pas le souvenir d'un événement comme un moment à sacraliser. Il veut capter le moment présent et visible, incompris et inconnu ainsi que la manifestation d'un territoire conflictuel, commencement du travail de mémoire, point de départ d'une conscience qui naît. Le réalisateur joint l'utile au vrai dans une image action, aux confins de l'image pragmatique et de l'idéal réaliste par le désir de connaissance. Par ce travail sur les vérités, actuelles et historiques, il interroge les images fondatrices, celles qui participent à la vision et qui fabriquent nos réalités. Amos Gitaï pose la question de la responsabilité de l'être humain face à la reconduction de ces images idylliques ou idéales qu'il fait resurgir. Le documentaire se définit alors comme image dialectique entre ce que nous faisons et ce que nous croyons.

Au fondement de l'histoire du visage nous trouvons une injonction commune aux religions juive, catholique et musulmane, celle qu'entend Moïse sur le mont Sinaï: « Je suis Yahvé, ton Dieu, qui t'ai fait sortir du pays d'Égypte, de la maison de servitude. Tu n'auras pas d'autres dieux devant toi. Tu ne feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur terre, ici-bas, ou dans les eaux, au-dessus de la terre. Tu ne te prosterner pas devant ces dieux et tu ne les serviras pas, car moi Yahvé, ton Dieu, je suis jaloux. »⁸⁵ Si Dieu a libéré un peuple d'une soumission à un autre peuple, qui par ailleurs était polythéiste, il le soumet, non plus de fait mais de droit en lui édictant des lois. Cette interdiction implique qu'on ne doit pas montrer le visage de Dieu, l'être omniscient, le commandeur, le créateur, le seul que l'on doit célébrer. Il est interdit de fabriquer sur terre un être animé, car seul Dieu possède ce pouvoir de voir et de savoir. Par conséquent, les êtres humains sur terre sont cantonnés à l'ignorance et à l'obéissance. Ils sont des ombres et de plus sont aveugles. En revanche quelqu'un les regarde et les juge en

⁸⁵ Exode, XX : 2-5

permanence, leur dictant leurs actions. Ce visage se marque par sa présence non visible. Il y a là un paradoxe: c'est un visage non visible dont il est interdit de faire l'image. Ce n'est pas le représenter. C'est en amont de la représentation: il ne faut même pas l'imaginer. L'interdit de l'image concerne avant tout l'interdiction de percevoir. Chercher à voir, c'est-à-dire chercher à savoir, est condamné. Ce qui peut être figuré est un visage désincarné, un signe qui pointe vers un au-delà impossible à imaginer, un lien, une icône, un épisode de la volonté de Dieu, un monument, où les hommes peuvent se recueillir, où ils peuvent célébrer un culte. Fabriquer une image, penser l'image, c'est la vider de sa substance. Dessiner un visage, puisque l'image est le visage, c'est le désincarner. Mais dessiner un visage marque également l'origine du désir de savoir. Figurer un visage, en faire le portrait, est au croisement de la célébration de l'invisibilité et de l'assouvissement de la soif de connaissance par la visibilité. Puisqu'il a tout créé et qu'il a créé l'homme à son image, l'on ne doit pas non plus faire une image du visage de l'homme parce qu'elle porterait atteinte à Dieu qui est sans visage, qui est infinitude. L'idolâtrie est proscrite.

Au cours des siècles et selon les religions, ce commandement sera assoupli. Mais également selon les époques, plus ou moins humanistes, plus ou moins éclairées, plus ou moins religieuses, et selon les individus. Nous pouvons observer des actes de désobéissance qui passent notamment par un mouvement iconoclaste. Ou plutôt par un geste iconophile qui, d'une part, rejette les images vouées aux cultes, et d'autre part, multiplie des images. L'être humain apprend à regarder mais qu'en retire-t-il ? Il se regarde, se découvre. Et par là même observe l'autre et son monde. L'être humain engage un processus de rupture entre un univers céleste et son univers, celui dans lequel il se meut, sa réalité.

Cette perspective, le visage comme unicité face à la pluralité des visages, engendre des problèmes que nous retrouvons dans toute l'histoire de l'art et qui s'articulent différemment selon les époques, selon les religions et en fonction de la force de celles-ci. Elle concerne, selon les termes, les oppositions idéal versus réalité ; beauté versus vérité ; intelligible versus sensible ; ailleurs versus ici ; invisible versus visible.

Le documentaire n'est pas exempt de ces problématiques qu'il renouvelle. Le regard sur le monde a changé, entraînant un bouleversement éthique. L'être humain est dorénavant en pleine lumière, voire la lumière elle-même, et Dieu est relégué dans l'ombre. La vérité se mesure à l'aune de son efficacité pratique. Nous sommes dans le règne du pragmatisme et le documentaire témoigne de cette révolution copernicienne des valeurs.

Le visage suprême est celui de l'être humain, répété à l'infini. C'est lui qui est interrogé, historicisé, fragmenté, qui est soumis à l'épreuve du regard. Le documentaire remplit parfaitement ce rôle de l'œil scrutateur qui présente une série de visages, le genre humain. Définit-il pour autant son identité ? Il est difficile de s'en tenir au visage, sans identité, sans racine, sans terre. Peut-on s'imaginer sans terre ? Peut-on construire son identité sans lien, sans passé, sans histoire, sans tradition ?

ENTRE IMAGE REVEE ET IMAGE EFFECTIVE

La question du territoire est récurrente dans l'histoire photographique. La terre regardée est l'enjeu

d'une distance éprouvée entre sujets : celui de la topographie, de la vision d'un lieu et de son inscription. Le territoire est la matérialisation de ce triple écart des sujets : paysage décrit puis mis à distance par un jeu de sensations, de perceptions et de conceptions. L'acte documentarisant aborde cette question des paysages extérieurs et intimes comme des voies récurrentes de la construction de soi. Le territoire devient un territoire photographique. Qu'est-ce qui le compose ? Comment construire une visibilité territoriale et expliquer ce qui la fait figurer afin de mettre en évidence le caractère visionnaire de la construction de nos réalités ?

Dans cette perspective, le paysage peut être considéré comme la métamorphose du portrait. Il donne de la chair au contour visible. Il possède une fonction ornementale et s'inscrit en tant que médiation entre un intérieur et un extérieur. Le portrait est dans cette mesure de l'ordre de l'histoire biographique : il s'agit de faire surgir dans ce portrait-paysage un symptôme du passé qui éclairerait notre être au monde au présent. Le réalisme se comprend ici dans sa profondeur sensée, dans le palimpseste, telle une écriture codée à découvrir dans l'apparence objective du

monde. Une apparence objective du monde qui fait retour comme pour mieux apprécier les fondements originels de nos perceptions.

Cet aspect phénoménologique où le voir est un champ d'expérience et une vérité, principe que l'on retrouve dans la philosophie de Ernst Cassirer évoquant en cela un certain pragmatisme du voir, se retrouve dans le film du documentariste états-uniens, Robert Kramer, *Route n°1, USA*, qui s'interroge sur la façon de fabriquer ce récit de vie, ou comment l'introspection peut prendre forme dans et par le documentaire.

Le film se présente comme le retour aux sources géographique et historique des Etats-Unis d'Amérique par les protagonistes, références immédiates que le spectateur inclut, le « je », en hors-champ, et Doc. Cette généalogie, comprise comme une immixtion des sujets dans la trame historique, prend figure à travers une route, la route n° 1, qui longe la côte est des Etats-Unis, de la frontière canadienne, au nord, jusqu'à Key West, au sud. En empruntant cette route, Doc et «je» convoquent les souvenirs, les confidences, provoquent des rencontres et

des retrouvailles, se laissent aller aux rêves et plongent dans la nostalgie. Route n° 1, USA s'apparente à un double voyage: la visite de lieux géographiques ainsi que la visite de soi. Ce film de reconstitution s'appuie sur une série de fausses pistes pour signifier les points de rupture, les accidents, les détours ainsi que les volte-face. Ce procédé s'apparente à un rite initiatique, telle une étape nécessaire à la construction de soi. Tout semble arrivé par hasard le long de cette voie qui évoque ce cheminement.

La question de l'autobiographie est d'emblée abordée dans Route n° 1, USA. Les problèmes visuels que soulèvent cette entreprise nous laisse supposer que Robert Kramer considère que la reconstitution de l'identité passe avant tout par le travail d'écriture de soi, en tant qu'observation, étude et recherche.

Cette recherche nécessite un long et lent travail, à l'image de la durée du film : plus de quatre heures. Le travail de Robert Kramer repose sur le dialogue, de soi à soi, de soi aux autres, sur le «je» et sur le moi : ce

dialogue prend forme à travers la promenade, à la manière des dialogues platoniciens.

Cette promenade prend la figure de la route, laquelle invite à ce voyage intérieur. Le réalisateur ajoute à cette métaphore un dispositif visuel propre au langage cinématographique qui lie la parole à l'image en contrepoint : l'utilisation d'un hors-champ sonore. Nous identifions ainsi un «je» lié à la représentation d'un personnage, alter ego de «je», Doc, le double visuel, que nous comprenons comme une un face-à-face qui a suivi le parcours de «je» et qui, dans cette entreprise filmique, prend peu à peu ses distances pour se distinguer du «je» sonore. Ce qui aura pour but de finaliser la reconstitution identitaire du «je». Un «je» par ailleurs sans visage, pour signifier que nous nous trouvons dans le champ de l'autobiographie et non pas dans celui de l'autoportrait, écriture de l'intérieur, de ce qui n'est pas visible.

L'équation propre à l'autobiographie littéraire auteur=narrateur=personnage n'est pas équivalente dans ce dispositif visuel où il y a deux narrateurs et deux personnages, l'auteur, invisible, et son double visible,

Doc, où le premier commente et où le second raconte.⁸⁶ Ce procédé a pour effet d'instaurer le discours et le récit.

Dès lors deux postures apparaissent imbriquées l'une dans l'autre : le commentaire, où se mêlent les descriptions morales et les jugements, et la fresque, vaste composition, tableau d'ensemble d'une société, sorte de topographie et de chronographie conjuguées.

Le commentaire se situe dans le présent. C'est la dimension que Robert Kramer place au premier plan pour affirmer l'enjeu introspectif. Il s'agit de comprendre son présent non visible au présent de l'action, lequel se comprend à travers les symptômes qui émergent d'un passé.

Mais avant la compréhension, lieu du lien entre le présent et le passé qui permet le devenir, il y a la rupture temporelle, marquée dans ce film par la distance entre les deux personnages, qui se ressemblent sans être identiques. Cette différence témoigne du flou identitaire,

⁸⁶ Nous reprenons à notre compte la thèse de Philippe Lejeune qui stipule que « *pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage.* » *Le Pacte autobiographique*, p.14.

de la confusion du «je» et du moi : le «je» sujet qui implique la discursivité et le moi dans lequel nous reconnaissons un territoire des histoires mêlées.

Cette généalogie du moi va être mise en place par la mise en récit de la constitution tant historique que géographique des Etats-Unis. Le «je» s'insérera dans une histoire qui déborde le territoire du personnel, du subjectif. Il ne s'agit plus uniquement de se décrire mais de décrire l'histoire. Cette description repose sur le témoignage ainsi que sur les souvenirs. Il sera alors question de l'indicible, des manques, des oublis, de la perte, de la destruction temporelle, et de la nécessaire reconstitution par le biais l'intrigue, ce récit imaginaire basé sur les traces, qui sont autant d'empreintes reliées les unes aux autres afin de faire sens.

Ce tissage d'histoires trouve sa visibilité dans la route. Celle-ci, à l'époque de la réalisation du film, n'existe déjà plus.

Depuis 1947, elle a été remplacée par une autoroute, l'A1A. Cette autoroute est parallèle à l'ancienne route

côtière, l'U.1, construite dans les années trente. Depuis les années cinquante, elle est morcelée, les tronçons encore existants n'étant pas reliés. On la parcourt aujourd'hui dans un but touristique ou dans un but historique voire mythique. Cette route est devenue un objet de pèlerinage.

Elle est le point d'origine, n° 1. Ce numéro rappelle l'arrivée des premiers migrants européens sur le sol du Nouveau Monde. Elle est un lieu géographique puisqu'elle représente le déplacement d'une frontière américaine, de l'est vers l'ouest, qui marque la conquête des colons sur ce nouveau pays.

Elle offre également une rupture avec le présent; peu usitée, elle ramène le voyageur aux racines d'une Amérique faite de contrastes, d'archaïsmes et d'hypermodernité.

Ce contraste marque la rupture entre ce que le «je» a été et ce qu'il est devenu tout autant qu'il témoigne de la recherche de ce lien, comme une image de rêve ou d'enfance que l'on désire faire resurgir. Sous forme d'exégèse, Rober Kramer nous invite à cette réflexion en présentant Doc nu sortant de l'eau, se réchauffant ensuite en pleine nature

devant un feu de camp tout en lisant quelques lignes du *Chant de la grande route*, de Walt Whitman. L'intrusion qui inscrit l'homme dans la civilisation provient du choc d'un bloc de présence visuelle, et non visible, un bloc de présence aux origines lointaines et qui rompt l'histoire idyllique et bucolique qui se joue sous nos yeux : la voix qui interroge, qui demande justification, un présent qui appelle un commentaire pour mieux définir la route choisie : « *Pourquoi as-tu choisi Walt Whitman ?* » Cette exégèse est doublée quelques minutes plus tard lorsque, filmant une vieille femme qui déroule un chapelet, elle annonce et en une sorte de prophétie inéluctable: « *Nous vivons la fin des temps.* »

Cette image idéale, que nous pouvons définir comme un modèle, se figure dans le champ de la nostalgie, qui peut être évoquée par une citation visuelle des photographies de Walker Evans. Le photographe américain s'intéressait à ce qui pouvait disparaître, aux traces, aux ruines ; il regardait une culture oubliée qu'il souhaitait faire resurgir par le documentaire, ce vecteur temporel, lieu de la visibilité et lien entre le présent et le passé.

Ce regard nostalgique possède deux fonctions: la remémoration et le regret. Dans Route n° 1, il prend la figure d'un mal du pays. Il s'agit de mettre en évidence les vestiges comme autant de lieux sacrés, connus ou inconnus, évocateurs du passé et qui contrastent avec le présent. Dans cette perspective, la citation visuelle des photographies de Walker Evans insiste sur le décalage temporel et spatial comme autant d'images qui viennent perturber la remémoration.

Ces images entrecoupent le récit tandis que le commentaire rompt le déroulement logique. Robert Kramer filme les mégalofoles bruyantes et brillantes la nuit. Il utilise les phares des voitures comme des points lumineux, brefs et saccadés, qu'il insère dans le montage du film tel un flash.

La remémoration est interrompue et cède la place au regret. La perte est ainsi consacrée: ça n'existe plus. La douleur du deuil amène la question du blocage des images souvenirs, celles à garder, celles à oublier, et donc au travail de mémoire en tant que constitution de notre histoire présente. C'est le retour sur soi comme expérience

d'écriture de sa propre histoire, de ce qui, pour soi, fait sens, c'est-à-dire de la mise en intrigue et du choix des événements pour la constitution du récit.

Ce retour sur soi pose en même temps la question de ce qui a été pour soi, de l'histoire que l'on s'est construite, de la route empruntée, des impasses et des accidents de parcours. Autant de points d'arrêts et de recommencements dans la série historique que Robert Kramer évoque par le récit d'une anecdote jouée et racontée par son alter ego, Doc, que l'on voit sortir d'une voiture de police. Doc a été arrêté parce qu'il n'est pas de la ville. Il a subi l'épreuve de vérification d'identité. Cette arrestation est un motif qui marque un moment autobiographique important, car il permet d'évaluer l'authenticité du récit. C'est une pause dans la chronologie narrative, un moment de description d'une image marquante.

Cet arrêt situé au présent en rappelle un autre, plus lointain, qui a engagé un processus d'histoire où il est question de vol : « *Ma première arrestation est parce que j'avais volé des enjoliveurs.* » Cette phrase commente

l'image de plusieurs façons. Elle est dite en superposition aux images photographiques : gant, bar, jante, enjoliveur, qui se juxtaposent à l'écran. Elle induit la part ornementale du récit: les souvenirs que l'on égrène et que l'on embellit, la multiplicité des sources de notre histoire, le récit idyllique que l'on peut en faire. Mais l'enjoliveur convoqué ici indique également la conscience que nous avons d'habiller notre monde en empruntant, en volant, et la conscience de soi lorsque nous surveillons, à l'image de ce policier que Robert Kramer filme en gros plan, notre récit de vie, ou lorsque nous essayons de comprendre comment les accidents se sont mués en événements établissant une histoire. Comment les images se sont transformées en représentations événementielles ?

Le désir d'authenticité, l'étude, l'observation, la pause, la distance temporelle, le désir d'écrire pour décrire l'humanité, sont autant de critères autobiographiques que Robert Kramer place dans le personnage de Doc. Abréviation de documentary, Doc est le lieu de passage : entre passé et devenir, entre subjectif et objectif, entre fiction et vérité. Il évoque cette distance du regard, un regard posé sur les choses et un

retour sur soi, nécessaire recul pour se voir, se percer, à l'image du chirurgien que son personnage incarne. Il est à ce titre la métaphore visible du miroir : Doc nous renvoie une image lorsqu'il se place face à la caméra et communique directement avec le spectateur en utilisant le pronom personnel qui le désigne : «you». Il nous donne une fresque pointilliste du monde lorsqu'il promène son regard sur l'Amérique qu'il connaît mais également, et plus généralement, sur les maux de ce monde. Son visage, filmé en gros plan et de trois-quarts, tourné vers ce théâtre de la vie, nous amène à découvrir celui-ci. Plus même, il nous y inclut. Ainsi, nous sommes dans le simulacre qui *«implique de grandes dimensions, des profondeurs et des distances que l'observateur ne peut pas dominer. C'est parce qu'il ne les domine pas qu'il éprouve une impression de ressemblance. Le simulacre inclut en soi le point de vue différentiel, l'observateur fait partie du simulacre lui-même, qui se transforme et se déforme avec son point de vue.»*⁸⁷ C'est également parce que Doc ne domine pas ses vastes territoires d'images qu'ils les interrogent, pour se confectionner une image de soi, une identité.

⁸⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 298.

Les images idylliques représentent un aspect de la quête de soi : entre l'image supposée, l'image rêvée et l'image effective. L'investigation du moi est une quête récurrente pour qui s'interroge sur le « Qui suis-je ? » Il s'agit ici de se mettre à nu, de s'exposer et de se définir comme trace, de croiser ses identités sociales, individuelles et culturelles. Une histoire de tri et de place pour distinguer ce qui est proprement personnel de ce qui se situe au-delà des limites de son propre corps. Une question d'évaluation et de critique, une question de sens, de son propre sens, de tentative d'explication d'images qui nous parviennent au grand jour. Ici, l'acte documentarisant questionne la construction de nos images fondatrices qu'il fait résonner, qu'il fait rejaillir, et qui s'insèrent dans le fait présent, qui l'éclairent ou, au contraire, le voilent, l'assombrissent, mais qui toujours révèlent à un instant une image du vrai.

C'est aspect pragmatique du vrai a été étudié par le philosophe allemand Friedrich Nietzsche, pour qui le seul cadre du réel est le principe originel qui nous fonde, problématique généalogique qui s'appuie sur une part subjective et objective et où le subjectif se noie dans une

force, une énergie, qui dépasse le cadre de l'ici et du maintenant et qui ouvre vers une dimension extraterritoriale. Cette philosophie relativiste, qui prône le dialogue, l'adaptation et l'usage, n'est pas si éloignée de l'herméneutique que développa quelques années plus tard Ernst Cassirer. Centrée sur l'intériorité, sur ce qui, pour le sujet, fait sens, cette philosophie herméneutique amène l'idée d'autobiographie comme décryptage d'événements vitaux qui forment l'histoire du moi. Il s'agit dès lors d'interroger les références d'un tel pacte autobiographique afin de l'authentifier car« [...] la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une réalité au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance mais la ressemblance au vrai. Non pas l'effet de réel, mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un pacte référentiel, implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ

*du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auquel le texte prétend. »*⁸⁸

Ce désir d'authenticité n'est pas sans poser quelques problèmes, car l'autobiographie est un texte qui remonte le fil du temps, basé sur une logique de récurrence, un texte explicatif où le passé vient éclairer le présent. Il induit donc une part de souvenirs. Or pouvons-nous nous fier à l'authenticité de nos souvenirs? Le travail destructeur du temps n'agit-il pas sur eux? Quelles traces concrètes ces monceaux du passé viennent-ils renseigner notre présent? A cet égard les difficultés que soulève la reconstitution autobiographique ressemblent à celles de l'historien cherchant à reconstituer le récit historique. Se posent le problème des trous de mémoire et des oublis, des fausses pistes et des bifurcations, ainsi que celui d'une subjectivité exacerbée qui oriente l'autobiographie vers le culte de soi, oubliant ainsi toute l'importance du contexte, élément aux événements moteurs qui ont pu agir sur la fabrication de l'image de soi.

⁸⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 36.

La référence est donc multiple : le moi, l'histoire, la géographie, le présent, le passé. Dans l'autobiographie, il s'agit de se décrire pour décrire l'humanité. Elle consacre le pacte : pacte entre les diverses images qui nous constituent, pacte entre celui qui prend connaissance de ce texte référentiel et celui qui l'a formulé.

Décrire c'est également s'écrire et c'est au fur et à mesure de l'élaboration de cette écriture que l'auteur prend connaissance de lui-même. L'autobiographie est de l'ordre de l'essai représentatif car nous ne savons pas ce que nous allons découvrir au bout de ce voyage qui nous mène nous ne savons où et qui se définit davantage comme un moyen de découverte que comme une fin en soi. A ce titre, l'écriture autobiographique n'est jamais achevée. Et de ce fait, sa forme participe à la quête de l'auteur. Elle est donc un texte qui met en jeu le principe même de représentation comme chose en soi, close sur elle-même. L'autobiographie présente l'acte, celui de se représenter comme chercheur d'images, celles qui pourraient être les événements de notre vie, celles qui fabriquent le récit de notre vie, celles qui font le lien entre ce qui a été et ce que nous sommes devenus. Une entreprise délicate qui

suppose la transformation de l'auteur et qui s'inscrit partant comme une épreuve.

Cette dynamique spirituelle de la quête, cette épreuve qui reconstitue une unité, est authentique. La description de cette activité forme un tout avec l'enjeu autobiographique. Qu'importe la véracité des images convoquées pourvu qu'elles soient vraisemblables dans le récit de soi qui est élaboré. Et pour ce faire, il est question d'études, d'observations et de constructions.

Nous sommes dès lors dans le jeu des regards, parcellaire et fragmenté, soumis à l'épreuve du jugement ou cherchant à découvrir ce qui n'est pas visible puisque l'auteur est une présence encore absente, éparpillée, pas encore cristallisée. Il faut qu'il se livre à l'examen des faits à travers l'œil du miroir, cet œil qui reflète mais qui également, à l'image du chirurgien, perce, tranche et dissèque. Il y a une sorte de soumission de soi face à l'écriture autobiographique, un risque permanent qui met en jeu sa propre histoire, histoire passée, présente et à venir. Nous allons donc considérer la vérité événementielle du récit plutôt que la véracité des événements qui le

constituent. L'écriture autobiographique convoque un passé qu'elle commente. De ce fait, il s'agit d'une écriture hybride qui mêle l'histoire racontée et l'histoire commentée.

Si l'autobiographie comporte une quête de soi qui passe par l'observation et l'étude, elle comprend également une réflexion sur les possibilités langagières du médium, ici le documentaire. Le propos de l'autobiographie photographique va être de rendre les sensations, les affects, une représentation non visible du moi. Une présence absente. A quel procédé visuel est-il possible de recourir étant entendu que la figure du miroir se trouve déjà là par le biais de l'appareil photographique ou de la caméra? Il ne s'agit plus de se montrer de dos face à un chevalet, métaphore du miroir du peintre dans sa fonction d'artisan que nous pouvons voir chez Durer, Rembrandt ou Goya. Le miroir est traversé; nous sommes déjà de l'autre côté du miroir, dans les plis de la doublure, dans l'acte de signer son œuvre tel l'artisan qui singularise son objet pour signifier son passage sur terre.

Dépasser le visible, déconstruire une réalité à l'œuvre dans le support photographique ou encore interroger l'agir humain à travers ses représentations tant spirituelles qu'esthétiques est une des opérations de l'acte documentaristant ici considéré dans sa perception herméneutique. Cette étape met en lumière la schématisation de notre imagination, laquelle met en présence non plus un concept de réalité qui s'entendrait comme unique et législateur mais des concepts du vrai, des catégories qui mettent en place des processus logiques et culturels au-delà de l'image de vérité contenue dans le documentaire. L'acte documentaristant vise ici le hors-cadre, la doublure, et tend à analyser la façon dont ces parties cachées prennent forme dans une visibilité à double sens, dans une structure allégorique qui présente un certain réalisme, qu'offre le terrain documentaire.

Comment ce réalisme en tant qu'image du vrai et de vérité s'inscrit-il et se fixe-t-il dans une culture au point de définir, à tout le moins de délimiter, un patrimoine culturel qui interagit sur nos pensées et nos actions ? Comment le documentaire peut-il fixer les règles de construction d'un tel patrimoine ?

IV. DOCUMENTAIRE ET LIEU DE MEMOIRE

Nous abordons maintenant la question de la constitution d'une mémoire commune. L'image photographique est, dans cette perspective, un dispositif d'inscription, de stockage et de transmission. Elle contribue de ce fait à rendre compte d'une mémoire collective et à la produire.

Cette problématique mémorielle renvoie à plusieurs aspects : le passage d'une mémoire privée à une mémoire publique ; la transmission de visions de réalité dans un savoir collectif ; la constitution d'un patrimoine photographique. Dans ce chapitre nous traiterons de ces différents points qui signent le passage de l'esthétique à l'éthique. Comment le documentaire participe-t-il à l'élaboration de nos savoirs sur la réalité ?⁸⁹ Nous serons

⁸⁹ Le parti pris liant culture et réalité se retrouve dans les écrits de Ernst Cassirer, comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre de cette étude. La culture est le concept subsumant le concept de forme symbolique.

Il est intéressant de noter le déplacement métaphysique qu'une telle pensée inspire : au lieu de la réalité, c'est la culture qui domine ; au lieu d'une abstraction métaphysique, la place revient à un

concept concret qui prend en compte la matière. C'est pour cela qu'il nous semble particulièrement adapté à l'expression photographique qui capte un monde physique et un monde de perceptions et met en jeu la relativité de la réalité.

Dans *Logique des sciences de la culture*, un des derniers ouvrages d'Ernst Cassirer, le philosophe revient sur ce point essentiel de la philosophie occidentale sur nos modes de connaissances en tentant de dépasser l'antinomie nature/culture pour les réunifier à travers la disparité de la perception : « Nous étions partis du fait que toutes les tentatives pour définir la différence spécifique entre science de la nature et science de la culture demeurent insatisfaisantes aussi longtemps qu'on ne se résout pas à franchir les limites de la logique et de la théorie scientifique proprement dite. Pour pouvoir décrire avec suffisamment de précision cette différence, nous avons dû remonter de la structure du concept à la structure de la perception. La perception, ainsi que nous avons cherché à le montrer, contient déjà en germe l'opposition qui se manifeste sous une forme plus explicite encore entre les méthodes respectives de la science de la nature et de la science de la culture. Aucune des tendances actuelles de la théorie de la connaissance ne conteste plus vraiment que tout concept, dans la mesure où il émet la prétention de nous procurer un type quelconque de connaissance de la réalité, doive en fin de compte se nourrir et s'accomplir dans l'intuition. Mais ce principe n'est pas seulement valable pour chaque concept pris isolément ; il vaut aussi pour les différents types de concepts que nous rencontrons dans la science en cours d'édification. Si ces types ne doivent pas être de pures fictions, s'ils doivent signifier quelque chose de plus que des dénominations arbitraires, que nous aurions créées dans un but de classification, ils doivent posséder un *fundamentum in re*. Il doit être possible de remonter jusqu'à leur dernière origine dans la connaissance ; il doit être possible de montrer que la différence qui les sépare a son fondement dans la double orientation originelle de l'intuition et de la perception. Maintenant que nous avons acquis dans ce domaine un point fixe, un point d'appui, nous devons reprendre ce problème. Nous devons revenir

ensuite amenés à envisager le documentaire du point de vue de sa réception ainsi que de celui de son usage.

DE L'IMAGE-SOUVENIR A L'IMAGE DU SOUVENIR

à la logique et poser le problème du caractère logique des concepts des sciences de la culture. Qu'ils possèdent ce caractère, que tous, en dépit de leur immense diversité et de celle des objets auxquels ils se réfèrent, soient liés l'un à l'autre par quelque chaînon mental, c'est ce que nous enseigne n'importe quel examen, fût-il hâtif. Mais de quel nature est ce chaînon, à quel famille appartiennent ces concepts, quelle parenté existe entre eux et les autres catégories de concepts ?

Jusqu'à présent ces trois réponses foncièrement différentes ont été données à chacune de ces questions. Elles reflètent très nettement la rivalité et l'opposition entre les différentes tendances qui se disputent aujourd'hui encore la suprématie dans l'épistémologie des sciences modernes. Science de la nature, histoire et psychologie se disputent cette place, et chacune d'elles exige avec des raisons parfaitement fondées, d'être toujours entendue. Il en résulte précisément que le problème ne peut être résolu par un simple acte d'autorité. Chacune des trois tendances peut se replier sur des positions où elle peut se maintenir et d'où aucun argument de l'adversaire ne peut l'expulser. Car le physique, le psychique et l'historique sont en effet nécessairement parties prenantes dans le concept d'objet culturel dont ils sont les trois éléments constitutifs. » Ernst Cassirer, « Le concept dans les sciences de la nature et de la culture », in *Logique des sciences de la culture*, pp. 141-142.

La question du souvenir apparaît dans les théories de la perception. Pour notre part nous évoquerons les théories d'Henri Bergson et de Ernst Cassirer.⁹⁰

Pourquoi avoir choisi de placer ces deux philosophes face à face ? Parce qu'ils ont issus d'une même époque, qui instaura la pensée évolutionniste des sciences naturelles ; parce qu'ils se penchèrent sur les mêmes sujets fondamentaux : la question de l'esprit humain dans son appropriation de la réalité et, par conséquent, dans sa manière de percevoir le monde ; parce qu'Henri Bergson a marqué le vingtième siècle par la mise en évidence du rôle

⁹⁰ Henri Bergson traite frontalement du souvenir qu'il définit comme « un point d'intersection entre l'esprit et la matière », *Matière et mémoire*, p. 164.

Ernst Cassirer ne définit pas a proprement le souvenir comme il n'utilise pas le terme. Toute sa réflexion repose sur la liaison entre la perception et l'action à travers un concept limite parce que relationnel, la matière, lequel servirait de lien entre le fait et la façon de penser le fait. « *La matière de la perception, comme je l'entends, n'est pas un être réel qui puisse être isolé et ainsi, mis à l'écart, exhibé tel un donné pur, un datum psychologique. C'est plutôt un concept limite auquel sont amenées la réflexion et l'analyse cognitives critiques qui n'ont aucune raison de renoncer à l'employer, aussi longtemps qu'elle restent conscientes de sa structure logique particulière, c'est-à-dire qu'elles le comprennent précisément comme un concept limite.* », « *De la logique du concept de symbole* », in *Trois essais sur le symbolique*, p. 124.

de la mémoire dans nos modes de création de mondes tandis que Ernst Cassirer, embrassant tous les domaines de réflexions, mit en évidence le rôle de la logique culturelle dans l'élaboration de mondes de réalités. Nous pouvons aujourd'hui constater l'influence d'un tel mode de pensée dans les sciences humaines, qui tend à réunir diverses disciplines afin de mieux comprendre nos façons de connaître. ⁹¹

Si des rapprochements thématiques apparaissent, les deux positions théoriques d'Henri Bergson et de Ernst Cassirer divergent. Le premier s'attache à faire valoir les méandres de la mémoire sous la question de temps. Le second considère la mémoire comme un objet constitutif d'une dynamique logique qui vient construire une réalité. L'un analyse, l'autre synthétise.

Les deux nous sont complémentaires afin de faire dialoguer l'image-souvenir et l'image du souvenir, deux moments qui constituent le dessein éthique du

⁹¹ La logique culturelle d'Ernst Cassirer s'inspire des travaux d'Edmund Husserl qui se préoccupa d'examiner le lien entre la subjectivité et l'objectivité par le biais d'un acte de connaissance.

documentaire : l'appréhension d'une réalité, ou tout au moins, une tentative de compréhension.

Ernst Cassirer ne formalise pas à proprement parler l'image-souvenir, ou l'image mémoire, contrairement à Henri Bergson, ni l'image du souvenir. Il se concentre sur le lien existant entre le perçu et des traces laissées dans l'intervalle existant entre la perception et le souvenir. Ce processus amène une configuration visuelle.⁹²

⁹² « Des objets abstraits n'ont besoin, pour se manifester, que d'un être capable de représentation et auquel, à force de perceptions répétées, le perçu a fini par imposer la présence de déterminations identiques. Car ces déterminations ne restent pas limitées à l'épreuve immédiate de la perception; elles laissent toujours subsister des traces, si faibles soient-elles, de leur passage. Ces traces qui, dans l'intervalle séparant la perception effective et le souvenir, peuvent être considérées comme inconscientes, sont réactivées par de nouveaux frayages présentant des modalités semblables; il se forge ainsi, peu à peu, un lien de plus en plus consistant qui enchaîne les éléments homogènes des perceptions successives. Les éléments déviants s'effacent progressivement jusqu'à ne plus former qu'un arrière-plan indistinct, sur fond duquel les constances se détachent avec d'autant plus de netteté; c'est la condensation croissante de ces traits concordants, conduite jusqu'à leur fusion dans un ensemble unitaire et indivisible, qui constitue la substance psychologique du concept; par son origine comme par sa fonction, celui-ci n'est ainsi rien d'autre que le précité produit dans la mémoire par les dépôt résiduels dus aux perceptions des choses et des événements réels. On s'assurera de la réalité effective spécifique et irréductible du rôle qu'ils jouent dans l'acte perceptif lui-même, puisque tout contenu nouveau y est aussitôt intégré et traduit selon leur style qui leur est propre. » Ernst Cassirer, *Substance et fonction*, pp. 21-22.

Henri Bergson, quant à lui, travaille sur les concepts de souvenir pur, de perception, de mémoire pure et de mémoire habitude, d'intellect et d'intuition. Pour lui, la perception est imprégnée de souvenirs images. Toute expérience nouvelle ne peut être comprise qu'à la lumière de nos souvenirs que la mémoire pure, d'essence spirituelle, garde. En quelque sorte, la nouvelle perception détermine un souvenir image sauvegardé dans la nappe d'indétermination qu'est la mémoire pure.⁹³

⁹³ Dans *Matière et mémoire*, Henri Bergson propose « que si l'on pose la mémoire, c'est-à-dire une survivance des images passées, ces images se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s'y substituer. Car elles ne se conservent que pour se rendre utiles : à tout instant elles complètent l'expérience présente en l'enrichissant de l'expérience acquise ; et comme celle-ci va sans cesse en grossissant, elle finira par recouvrir et par submerger l'autre. Il est incontestable que le fond d'intuition réelle, et pour ainsi dire instantanée, sur lequel s'épanouit notre perception du monde extérieur est peu de chose en comparaison de tout ce que notre mémoire y ajoute. Justement parce que le souvenir d'intuitions intérieures analogues est plus utile que l'intuition même, étant lié dans notre mémoire à toute la série des événements subséquents et pouvant par là mieux éclairer notre décision, il déplace l'intuition réelle, dont le rôle n'est plus alors que d'appeler le souvenir, de lui donner un corps, de le rendre actif et par là actuel. [...] Il faut tenir compte de ce que percevoir finit par n'être plus qu'une occasion de se souvenir, de ce que nous mesurons pratiquement le degré de réalité au degré d'utilité, de ce que nous avons tout intérêt enfin à ériger en simples signes du réel ces intuitions immédiates qui

Cette manière de voir met en avant l'aspect pragmatique de notre façon de connaître : plus que connaître, nous reconnaissons.⁹⁴ Nous piochons des images déjà admises et triées pour nos actions à venir. Nous recomposons une image.

Ce pragmatisme se retrouve dans la théorie de Ernst Cassirer. Nous remarquerons la proximité des propositions des deux philosophes concernant les étapes de la schématisation qui mènent de la perception au concept,

coïncident, au fond, avec le réalité même. » Matière et mémoire, p.217.

⁹⁴ Henri Bergson insiste sur la notion d'intérêt pour la réactivation de nos images localisées dans une parcelle de matière, à savoir le cerveau : *« Vous nous aviez montré les images extérieures atteignant les organes des sens, modifiant les nerfs, propageant leur influence dans le cerveau. Allez jusqu'au bout. Le mouvement va traverser la substance cérébrale, non sans y avoir séjourné, et s'épanouira alors en action volontaire. Voilà le tout du mécanisme de la perception. Quant à la perception même, en tant qu'image, vous n'avez pas à en retracer la genèse, puisque vous l'avez posée d'abord et que vous ne pouvez pas, d'ailleurs, ne pas la poser : en vous donnant le cerveau, en vous donnant la moindre parcelle de matière, ne vous donniez vous pas la totalité des images ? Ce que vous avez donc à expliquer, ce n'est pas comment la perception naît, mais comment elle se limite, puisqu'elle serait, en droit, l'image du tout, et qu'elle se réduit en fait, à ce qui vous intéresse. »* Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 190.

mouvement à l'origine du souvenir image, lui-même initiateur de la configuration de nos perceptions de la réalité. Le perçu se ramène dans les deux cas à une configuration du savoir, marque à la fois d'innovation et de sédimentation, de conservation et d'oubli. ⁹⁵

C'est dans ces entre-deux que Ernst Cassirer s'engage pour poser le concept de forme symbolique et tenter de cerner les modes de création humains propre à chaque activité.

⁹⁵ Ernst Cassirer va orienter son travail sur le rapport représentatif alors qu'Henri Bergson pense la question du temps du point de vue de la durée et de l'instant en gardant à l'esprit la notion d'image. Le philosophe allemand fait cette distinction entre image et signe, distinction à saisir du point de vue logique : « *Nos impressions et nos représentations sont des signes des objets, non leur décalque. Car on attend de l'image qu'elle offre, d'une manière ou d'une autre, face à l'objet qu'elle décalque, une identité dont nous ne pouvons jamais être assurés. Le signe, en revanche, n'exige aucune espèce de similitude de fait entre les éléments en présence, il suppose la seule correspondance fonctionnelle de structure à structure.* » Ernst Cassirer, *Substance et fonction*, p. 344. Les formes symboliques se pensent dans ce système représentatif, lequel ne se perçoit pas en tant que substitution. S'il y a ressemblance, elle concerne une structure discrète et à découvrir, qui fonde le lien entre le perçu et l'idée, lien toujours en évolution.

Ce sont ces entre-deux qui nous permettent de considérer le documentaire comme forme symbolique. L'acte documentarisant, tel un acte de conscience pour penser le monde, s'affiche comme un acte de réflexion pour penser la réalité que l'image photographique dans sa fonction de médium présente.

Pour penser l'image photographique comme médium, deux aspects doivent être évoqués : le discours sur la mémoire et la fabrication d'une mémoire visible.

LE TRAVAIL DE LA MEMOIRE

La question de la mémoire, de ces pertes temporelles ainsi que de ses fixations par le biais du souvenir, est la problématique centrale de *Niños*, du réalisateur belge Jose-Luis Panafuerte. A travers cette question, une réflexion sur l'image-souvenir et l'image du souvenir sera engagée. Comment intervient dans cet espace photographique le passage de la sphère privée et subjective de l'image-souvenir à celle publique et objective de l'image du souvenir ?

Le film aborde un épisode méconnu de la guerre d'Espagne. De 1936 à 1939, la guerre d'Espagne a provoqué l'exil forcé de milliers d'enfants qui durent quitter ainsi leur terre natale et leur parents. Ils furent accueillis dans d'autres pays. On retrouve leurs traces après la Seconde Guerre mondiale en France, en Belgique, au Mexique, en Grande-Bretagne, en URSS.

La plupart d'entre eux, enfants de républicains, ne revinrent jamais dans leur pays d'origine, l'Espagne. Ils ne revirent plus leur famille et acquirent la nationalité de leur pays d'accueil.

En 1999, Jose-Luis Panafuerte entame une recherche: soixante ans après, que sont devenus ces enfants ? Quels souvenirs leur restent-ils ? Comment construisent-ils leur présent et que transmettent-ils à leurs descendants ?

En réalisant ce film, le documentariste imbrique deux statuts mémoriels : l'un privé et l'autre public. La mémoire privée est celle du réalisateur, lui-même étant un petit-fils d'exilés espagnols qui fut adopté par une famille belge.

Jose-Luis Panafuerte bâtit son film sur le mode du voyage, un voyage à travers les images. D'emblée les images jaillissent comme des symptômes⁹⁶ : un cimetière, une route, un village en ruines, des impacts de balles sur une façade de maison, la pierre nervurée, des photos de guerre, des films d'archives recadrés d'enfants qui jouent, d'autres qui fuient des bombardements, des dessins d'enfants, des champs, des maisons cossues, la mer, un

⁹⁶ L'idée du symptôme ici évoquée peut se comprendre comme une déchirure. Elle se matérialise certes dans le film mais prend son origine dans cette nappe d'indétermination qu'est la mémoire perception, pour reprendre les termes d'Henri Bergson. Pour pousser l'analyse sur la reconnaissance de l'image-souvenir, point focal entre une perception et une zone d'indétermination localisée dans le cerveau, Georges Didi-Huberman, qui s'appuie sur la psychanalyse freudienne, définit le concept de visuel en se plaçant devant l'image non reconnue encore, non encore schématisée, se donnant pour elle-même avant la reconnaissance d'un sens. Elle déchire ainsi l'image construite, en l'occurrence, pour Georges Didi-Huberman, l'image artistique empruntée d'érudition. C'est un travail en amont que Georges Didi-Huberman propose, avant l'idée d'une image signifiante, dans les plis du sens qui s'exprime par énigme construite sous forme d'association d'idées. Ce visuel apparaît dès lors comme un symptôme... De quoi ? *«[...]Le destin des regards est toujours l'affaire d'une mémoire d'autant plus efficace qu'elle n'est pas manifeste. Avec le visible, bien sûr, nous sommes dans le règne de ce qui se manifeste. Le visuel quant à lui désignerait plutôt ce filet irrégulier d'événements-symptôme qui atteignent le visible comme autant de traces ou d'éclats, ou de marquage d'énonciation, comme autant d'indices...Indices de quoi »* Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p.41.

rideau de fenêtre qui vole au vent. Le dispositif cinématographique unit ces images les unes aux autres. Mais quelle est l'unité de sens issue de ces images juxtaposées ?

Comment appréhender ces corps visibles ? Qu'est-ce que cela nous évoque ? Est-ce que notre regard pense quelque chose de ces objets ? L'image photographique est-elle déclencheur de souvenirs ? Ou fonde-t-elle le souvenir ?

La réunion de deux types de mouvements - l'image photographique comme dispositif déclencheur du souvenir et l'image du souvenir dans l'image photographique - se concrétise dans l'idée de rencontre, dans la fusion des souvenirs qui prennent corps dans la réunion du cinéma et de la photographie incarnée deux protagonistes : le documentariste, Jose-Luis Panafuerte, et une victime de la guerre d'Espagne en Belgique, Emilia-Labajos-Perez. ⁹⁷

⁹⁷ Gilles Deleuze et Claire Parnet pensent la rencontre et mettent ainsi en évidence la notion de milieu : « *Rencontrer, c'est capturer, c'est voler, mais il n'y a pas de méthode pour trouver, rien qu'une longue préparation. Voler, c'est le contraire de plagier, de copier, d'imiter ou de faire comme. La capture est toujours une double capture, le vol, un double-vol, et c'est cela qui fait, non pas quelque chose de naturel, mais un bloc asymétrique, une évolution a-*

La rencontre a lieu dans la salle d'exposition d'un cinéma, nous dit Jose-Luis Panafuerte : « Je l'ai rencontrée au Jacques-Franck, lors de la projection de *Carla's Song*, un film de Ken Loach. Dans le hall, il y avait une petite salle, avec des photos d'enfants de la guerre. Une dame qui était elle-même une nina s'est approchée de moi et m'a expliqué l'histoire de ces photos. [...] Vingt ans après comme un déclic, Emilia m'expliquait ce que j'avais vaguement entrevu à dix ans. Au fur et à mesure de nos rencontres, le sujet s'est imposé à moi. Je l'ai donc filmée mais très vite j'ai compris qu'Emilia avait des difficultés à parler de son histoire personnelle. Elle avait la gorge qui se nouait. J'ai donc coupé la caméra. Je lui ai dit : "On va s'arrêter, je n'ai pas envie d'ouvrir cette plaie". Mais elle m'a dit : "Non, on continue" J'ai compris que c'était pour elle une sorte de thérapie par rapport à cette souffrance de l'enfance qui ne sera jamais apaisée. » ⁹⁸

parallèle, des noces, toujours hors et entre. Alors, ce serait ça un entretien. » Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 13

⁹⁸ José-Luis Panafuerte, interview de Jean-Michel Valeminkx, 1^{er} juin 2001.



10) Niños

Emilia Labajos-Perez a subi cet exil forcé alors qu'elle était âgée de cinq ans. Devenue adulte, elle demeure incapable d'oublier sa souffrance. Incapable parce qu'elle ne peut pas et ne veut pas comme si elle était porte-parole d'une histoire qu'il faut rendre visible. Sa mémoire s'affiche telle une mémoire d'ombres invisibles et néanmoins présentes et peuplée de souvenirs, d'enfants, de paysages. Une mémoire silencieuse et passive dont elle ne peut se défaire encore car ce trauma n'a pas été révélé dans sa visibilité. Il n'a pas encore été pris comme objet. L'image-souvenir qu'elle supporte n'a pas encore atteint l'image du souvenir. Elle n'est pas objet de connaissance, et de reconnaissance, et c'est pour elle insupportable.

Sa quête se concentre sur des clichés d'enfants qu'elle archive, qu'elle renseigne puis qu'elle montre. Ce sont les enfants de la guerre, photographiés à leur arrivée en Belgique avant d'être placés dans des familles d'accueil. Emilia Labajos-Perez se présente comme un lieu de mémoire : elle cherche, collecte et trie les portraits des enfants, puis tente de retrouver l'identité des exilés. Ces archives photographiques constituent le point de départ du voyage intérieur d'Emilia Labajos-Perez. La photographie en tant qu'image-souvenir convoquée ici à travers les portraits d'enfants apparaît comme le symptôme d'une douleur, une image d'une femme marquée par une image d'enfance. Ou plutôt des blocs d'image d'enfance qui surgissent çà et là dans la visibilité de la photographie. Si ce symptôme, seuil de la souffrance, bloque le récit de la propre vie d'Emilia Labajos-Perez⁹⁹, il ouvre toutefois vers l'histoire : celle de ces niños et de leurs descendants ; celle de l'Espagne meurtrie ; celle, plus générale, des atrocités des guerres. La révélation de ces

⁹⁹ Depuis ce film, Emilia-Labajos-Perez a pu raconter et a pu retourner en Espagne. Elle témoigne dans un livre, *L'Exil des enfants de la guerre d'Espagne (1936-1939), la maison aux géraniums* », publié en 2005.

portraits d'enfants et le récit qui nous est fait dans le documentaire apparaissent comme une action de mise à jour, de défrichage d'événements passés encore ensevelis. Leur exposition est l'origine de la quête intérieure de Jose-Luis Panafuerte, mais également, à travers le documentaire, *Niños*, le point de départ d'un travail de mémoire.

Emilia Labajoz-Perez se sert du documentaire pour faire voir et faire valoir son histoire ainsi que celle de la guerre civile espagnole. Elle s'appuie sur un appareil documentaire pour les expliquer. Ce à quoi s'emploie également Jose-Luis Panafuerte dans *Niños*, qui filme un visage, celui d'Emilia Labajos-Perez, des photographies et des films d'archives, des paysages espagnols. Il monte toutes ces traces à la manière d'un puzzle : l'image suivante nous renseigne sur la structure logique et ouvre à la figuration. Ce sont des signes qui désignent un récit historique à ne pas oublier. Il y a le témoignage vécu, qui plus est douloureux, représenté par le visage fermé d'Emilia Labajos-Perez. Il y a les documents à renseigner : qui sont ces enfants ? quel est ce bombardement ? comment fut organisé l'exode ? quels sont ces noms ? que sont-ils devenus ? le visage d'Emilia Labajos-Perez filmé en gros

plan fixe représente à la fois ces signes et leur actualisation. Elle fait figure de lien entre l'image souvenir et l'image du souvenir.

Ce sont ici des usages du documentaire qui sont convoqués : le premier, esthétique, appelle à revivre une émotion ; le second, éthique, appelle à constituer une mémoire. Le documentariste se sert de la description optique qu'autorise l'image photographique comme image-souvenir.

Cette nappe d'indétermination revêt, au début du film, l'aspect d'une succession de clichés photographiques. La route symbolise alors le terrain de l'exode. La terre filmée évoque la terre rêvée et la terre perdue. Mais également la guerre quand nous sont montrés les cadavres.

La détermination de l'image du souvenir s'effectue à travers les portraits d'enfants. Ces clichés qu'Emilia Labajoz-Perez détient et garde tels des souvenirs précieux sont les objets d'un travail de mémoire. Des objets usuels qui peuvent servir l'histoire. Ils atteignent une valeur de documents visibles mais n'ont pas encore de signification.

Ce travail de mémoire doit passer par un devoir de mémoire pour qu'il soit reconnu et connu.¹⁰⁰ Le documentaire atteint alors dans cette acception d'image du souvenir. Il fixe un événement du passé et le pose comme vestige.

Le travail de mémoire face au devoir de mémoire est un dispositif photographique adopté par Jose-Luis Panafuerte dans son documentaire. La visibilité photographique conçue tel un objet usuel doit servir l'action.

Le documentaire, *Niños*, sort au moment où l'Espagne entame une transition politique fondée sur l'amnistie des crimes perpétrés durant la guerre civile. Il s'agit de se tourner vers le futur, et le souvenir de la guerre doit être dépassé pour construire une nouvelle Espagne. Cette transition explique également l'amnésie face à la réalité

¹⁰⁰ Le devoir de mémoire consiste d'abord à ce qu'un pays reconnaisse les souffrances subies par certaines catégories de sa population. Le devoir de mémoire a parfois trouvé une reconnaissance officielle à travers des lois mémorielles. Pour atteindre ce niveau de reconnaissance, il faut au préalable un travail de mémoire qui consiste à élaborer un récit, à le confronter aux archives et à le définir comme probant. Puis, une fois que tout cela a été établi, il faut à nouveau réinsérer un discours, ou plutôt un méta-discours, pour affiner la vérité du récit. Lire à ce sujet, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, de Paul Ricœur.

de ces années de chaos. L'amnésie forcée, comme un oubli de réserve, a pu à l'époque constituer une solution.

Mais en 1999, année de la réalisation de *Niños*, la plaie, toujours béante, doit être pansée. Le documentaire comme témoignage rappelle ce travail historique, voire le devance. Il faut qu'il y ait un inventaire et une conservation qui entérine l'idée de devoir de mémoire. L'image du souvenir, à travers le documentaire qui constitue une mémoire collective, en passera par là. En juillet 2006, Jose-Luis Rodriguez Zapatero, le premier ministre espagnol, propose un projet de loi sur la mémoire historique, « *sur la reconnaissance et l'extension de droits et l'établissement de mesures en faveur des personnes ayant souffert de persécutions ou de violences pendant la guerre civile ou la dictature* ». Elle vise à travers l'inscription d'événements historiques à la réconciliation. Après la réhabilitation, le documentaire servirait alors la commémoration.



**11) Rovno ou Treblinka :
problème d'authentification et histoire**

Le patrimoine photographique met en scène la mémoire collective en fixant une image de réalité. Il est constitué de documents sélectionnés en vue d'une fin pratique. Il contribue également à instaurer des règles de réalité, une loi mémorielle visible, au-delà de l'image réaliste qu'il véhicule et qui tend à confondre image documentaire et réalité en instaurant un modèle.

Mais quelle histoire se montre dans ce modèle ? Par définition, une loi mémorielle est une loi déclarant le point de vue officiel d'un Etat sur des événements historiques. A l'extrême, la loi mémorielle peut détourner ou interdire l'expression d'autres points de vue historiques. S'impose aux historiens le travail de mémoire

pour remettre du discours, réévaluer les postulats et les schémas structurants de la loi. Il s'agit de mettre en perspective loi et histoire.

Le documentaire en tant que principe d'actualisation, une remise du passé dans le présent de l'image qui la rend actuelle, pose problème aux historiens. Le documentaire s'affiche en effet comme une loi en fixant un événement visible sans rien en dire. Par défaut, il peut aussi manquer l'histoire par oubli, par non-visibilité de l'événement. Le commentaire ou la révélation comme travail de mémoire peuvent permettre d'éviter ces deux écueils. Le documentaire apparaît alors comme un espace de mémoire à déchiffrer.

Dans un article consacré à la problématique de l'histoire par la photographie Ilsen About et Clément Chéroux s'intéressent à une photographie anonyme abondamment publiée prise « *probablement [par un] membre de la police ukrainienne, femmes et enfants juifs du ghetto de Mizocz avant leur exécution, Rovno, 13-14 octobre 1942. Elle représente un alignement compact d'une trentaine de femmes et d'enfants totalement nus, dans une petite ravine,*

un creux dans la terre, à l'abri des regards, sauf de celui du photographe. Dans bon nombre de livres d'histoire, écrits par des spécialistes dont la compétence et le sérieux sont indéniables, cette photographie est souvent présentée comme "Une colonne de femmes nues et d'enfants envoyés à la chambre à gaz" [...] Parfois, une légende plus précise indique qu'il s'agit de l'entrée dans la chambre à gaz de Treblinka. Un livre, qui n'est pourtant pas une publication scientifique mais un ouvrage de vulgarisation sensationnaliste réunissant les photos chocs les plus célèbres de l'histoire du reportage, donne des informations détaillées : "800 000 juifs furent exécutés à Treblinka. Ce document, un des seuls existants sur ce camp d'extermination allemand, fut confié en 1958, par un rescapé du camp, au photographe Georges Melet qui effectuait un reportage dans le Marais, à Paris. Acheminés dans des wagons à bestiaux, les femmes et les hommes étaient séparés dès leur arrivée dans la petite gare de Treblinka. Les femmes étaient emmenées avec leurs enfants, puis dévêtues, tondues, et dirigées vers des chambres à gaz situées au bout d'un chemin baptisé "le chemin du ciel" par les SS [...]" [...]Malgré la précision des informations, authentifiées de surcroît par un "rescapé du camp", cette

*légende ne correspond pas à ce que représente la photographie. »*¹⁰¹

A partir de cet exemple, les deux auteurs décrivent le voyage interprétatif de cette photographie : approximation historique, légende insuffisante, erreur de contexte, utilisation abusive à des fins sensationnelles, etc. Pour authentifier cette photographie, Ilsen Aboux et Clément Chéroux rapportent que des historiens se sont entourés de précautions et de précisions textuelles constituées à partir de documents d'archives sur l'Holocauste issus du monde entier. Ils réfutent ainsi les légendes communément admises de cette photographie pour lui redonner sa véritable origine en recoupant et vérifiant les sources. Ce faisant, ils donnent un crédit de vérité à la photographie par un discours étayé sur des éléments qui ne sont pas représentés.

Mais la photographie en tant que telle n'est preuve de rien. Encore est-elle trace mais de quoi: Treblinka ou Rovno? Ce qui tend à suggérer qu'elle ne puisse se libérer

¹⁰¹ Ilsen About et Clément Chéroux, « *L'Histoire par la photographie* » in *Etudes photographiques* n°10, 10 novembre 2001.

du contexte dans lequel elle est plongée. Ici, la photographie intervient comme illustration visuelle, juste une image qui reflète un discours et qui produit un choc émotif. L'authenticité historique passe après l'impact psychologique qu'elle provoque ; elle a un usage cathartique. Qu'importent la précision de la légende ou la référence historique, elle est utilisée comme choc imagier afin d'influer sur le pathos.

Choc imagier peut-être mais choc historique certainement, comme le soulignent Ilsen About et Clément Chéroux : « [Cette photographie] ne montre donc pas l'entrée d'une trentaine de femmes et d'enfants dans une chambre à gaz de Treblinka ou d'ailleurs, mais l'attente de leur exécution par balle dans une fosse en Ukraine. Qu'ils aient été exécutés par balle près de Rovno ou asphyxiés par le gaz à Treblinka, ces femmes et ces enfants juifs ont, de toutes les manières, été victimes d'un même projet génocidaire. La distinction semble infime, presque imperceptible : leur sort fut la mort, de toute façon. Mais du point de vue historique, en revanche, la différence est considérable. Les documents sur les exécutions de masse en Ukraine et ceux sur les chambres à gaz de Pologne ne sont

pas interchangeables. S'il fallait démontrer la gravité de cette confusion, il suffirait de songer un instant au scandale que provoquerait, dans la communauté historienne, une semblable permutation de documents écrits. »

Ce que démontrent les deux auteurs est la difficulté d'insérer le documentaire, ici une photographie, comme document pour l'histoire dans la résistance au sens qu'il génère et, en conséquence, dans la manipulation que nous pouvons en faire afin d'influer sur notre mémoire. L'appareil documentaire - témoignages, archives, sources écrites, d'autres images - sert à faire valoir le décalage et la différence entre ce qui est présenté dans la photographie et le travail de vérification historique, entre l'histoire reçue au présent dans l'événement visible et l'histoire vécue au moment des faits, entre les divers discours institutionnalisés. L'événement prend le statut de document pour l'histoire dès lors qu'il est réinséré dans une intrigue qui le contextualise. L'événement visible qu'est le documentaire prend le même chemin. Son statut indicier se comprend dans son style pragmatique et la réalité du documentaire suit la réalité des visions, des schémas directeurs que la société génère.

MEMOIRE ET PATRIMOINE

Archiver des images photographiques, c'est également conserver un certain regard sur une société ou une interrogation sur celle-ci. La constitution d'un patrimoine d'images photographiques peut servir ce questionnement. La démarche est la même que celle de l'historien: recourir à des images passées pour tenter de comprendre ou d'expliquer le présent, mais également interroger ces images et voir en quoi elles véhiculent une certaine écriture de l'histoire.

Il y a une rencontre entre le documentaire et l'histoire. Il y a en même temps une interrogation sur ces images documentaires, sur l'événement qu'elles représentent et sur la mise en récit du passé. Quelle mémoire fabrique-t-elle ? Ce questionnement n'est donc pas seulement un problème esthétique mais également éthique, où l'engagement et la responsabilité de l'être humain sont fortement sollicités.

Etudier les relations entre le mouvement et les pauses relatives, entre l'image-souvenir comme une nappe d'indétermination et l'image du souvenir comme fixation monumentale d'une réalité, est une troisième opération de

l'acte documentarisant, un moment que nous nommons « historiophotographie » et qui renvoie à un discours sur la constitution du documentaire.¹⁰² Comment le documentaire est-il apparu en tant que patrimoine ? Comment est-il reconnu comme un moment de l'histoire et une trace mémorielle ? Comment est-il construit comme une réalité ?¹⁰³

¹⁰² L'historiophotographie ici évoquée s'inspire de la définition de l'historiographie posée par Paul Ricœur : « *l'historiographie vient s'inscrire dans le grand cercle mimétique [...]. Elle aussi, mais sur un mode dérivé, s'enracine dans la compréhension pragmatique, avec son maniement des événements qui arrivent "dans" le temps [...] ; elle aussi configure le champ praxique, par le biais des constructions temporelles de rang supérieur que l'historiographie greffe sur le temps du récit [...] ; elle aussi, enfin, achève son sens dans la refiguration du champ praxique et contribue à la récapitulation de l'existence [...].* » Paul Ricœur, *Temps et récit*, p.167.

¹⁰³ Ce qui est évoqué ici est le passage de l'image-souvenir, qui est de l'ordre du subjectif, à l'image du souvenir qui apparaît comme objective pour asseoir l'idée de réalité. Il faut dès lors définir « objectif » et « subjectif ». Nous reprenons à Ernst Cassirer ses définitions, lesquelles sont centrales dans sa philosophie, dans l'élaboration du concept de forme symbolique puis dans la définition du concept de culture : « *En règle générale, on peut dire que l'opposition entre subjectif et objectif vise, en se développant peu à peu, à organiser l'expérience de manière toujours plus rigoureuse. Nous tentons d'imposer des contenus durables à la place des contenus variables, tout en sachant bien que chaque percée faite dans cette direction ne remplit que partiellement l'exigence formellement proclamée et demande à être complétée par une nouvelle proposition. Nous débouchons ainsi sur une suite de moments mutuellement ordonnés*

qui représentent, si l'on peut dire, les différentes phases complémentaires de la solution d'un seul et même problème. [...] Aussi nous est-il à jamais impossible de rapporter l'expérience des choses aux choses elles-mêmes, telles qu'elles nous sont offertes en soi, et détachées, à supposer que ce soit possible, de toutes les conditions de l'expérience ; nous ne pouvons que substituer à un aspect relativement étroit un autre aspect plus large susceptible d'ordonner les données disponibles selon une perspective nouvelle et plus générale. Les résultats antérieurs ne sont pas pour autant dévalorisés, ils sont au contraire repris et confirmés à l'intérieur d'une sphère où s'opère une redistribution des valeurs. Entre les éléments antérieurs et l'élément nouveaux qui les supplante dans la série, existe une dépendance nécessaire, dans la mesure où ce dernier élément prétend offrir une réponse à une question qui est latente dans les autres. Nous sommes en présence d'un procès qui se renouvelle perpétuellement et ne connaît que des poses relatives ; et ce sont ces pauses qui définissent pour nous, à chaque nouvelle étape, le concept d'objectivité. » Ernst Cassirer, *Substance et fonction*, p. 314.

« Qualifier un élément de subjectif, ce n'est [...] pas lui attribuer un caractère originaire, c'est présupposer une procédure compliquée de contrôles intellectuels et empiriques, ce qui ne peut être atteint qu'à un niveau relativement élevé. Une telle opération passe par la critique mutuelle des expériences, creuset qui permet de faire le tri entre le variable et le durable. Le subjectif n'est pas le point de départ reçu comme allant de soi et servant de tremplin à la construction, au moyen d'une synthèse spéculative du monde des objets ; il n'est que le produit d'une analyse qui présuppose le sol de l'expérience elle-même et, par suite, le fonctionnement et la validation de lois de relation entre contenus en général. » Ernst Cassirer, *Substance et fonction*, p.316.

« C'est [...] la différenciation logique des contenus d'expérience et leur insertion ordonnée dans un système de dépendances articulées qui forment le noyau véritable du concept de réalité. » Ernst Cassirer, *Substance et fonction*, p.317.

L'ALBUM

La constitution d'archives constitue l'un des moyens principaux pour définir un sens et permettre la compréhension, l'identification et la reconnaissance de valeurs, qu'elles soient privées, s'il s'agit de l'histoire intime, ou publiques, si elles témoignent d'une époque ou d'un événement marquant l'histoire d'une société. ¹⁰⁴

Pour que cette constitution puisse se réaliser il faut qu'il y ait enregistrement, tri, classement, conservation

¹⁰⁴ En 1996 a été ratifié par l'International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) le texte, « *Principes pour l'établissement d'archives documentaires des monuments, des ensembles architecturaux et des sites* » dans lequel est défini les pratiques documentaires. Il y est stipulé que « *le patrimoine culturel est une expression exceptionnel de l'œuvre de l'homme [...] la constitution d'archives documentaires est l'un principaux moyens pour définir le sens et permettre la compréhension, l'identification et la reconnaissance des valeurs du patrimoine culturel [...] les archives documentaires [...] peuvent inclure des témoignages tant matériels qu'immatériels, et constituent une part de la documentation qui peut contribuer à la compréhension du patrimoine et des valeurs dont celui-ci est porteur.* » La photographie, qui n'est pas mentionnée ici, est à la fois patrimoine culturel et outil de connaissance sur ce patrimoine culturel, à la fois monument et document offrant témoignages et traces. Elle renouvelle ces pratiques documentaires dans la propension descriptive qu'elle présente. En ce sens, elle met en jeu un nouveau rapport à la mémoire et au patrimoine qui se construit à partir d'elle.

et diffusion. Le documentaire est ici perçu comme un objet de documentation pour la mémoire future. L'objet visé n'est pas le contenu de l'enregistrement mais l'enregistrement en tant que tel, à savoir le documentaire dans son usage testimonial, dans son instrumentalité qui lie le passé au présent, le privé au public, et qui atteste la dette. Le documentaire est le lieu de mémoire. Il est l'objet de la collecte d'informations qui constitue le patrimoine culturel. Nous revenons ici à la définition générique du document, à savoir la fixation sur un support, l'inscription, une diffusion et une interprétation.¹⁰⁵

Cette collecte prend la figure d'un ensemble et d'un dispositif photographique singulier par le biais de l'album. L'album est envisagé dans ces déclinaisons : livresque, séries filmées. Il met en scène la série par le biais de la succession temporelle.¹⁰⁶ Son dispositif met en

¹⁰⁵ Georges Adamczewski, in « *Le concept de document* »

¹⁰⁶ La série est un ensemble dans lequel chaque élément se comprend grâce à l'autre élément. Il s'agit d'une construction qui a ses lois propres et où chaque élément s'appréhende par rapport à cette loi. Nous réfléchissons ici en terme de structure, ou de système. Ce système se comprend comme signe, selon la définition du signe d'Ernst Cassirer (voir note 84). Dans cette perspective, nous retrouvons la définition kantienne de la série. « *Nos concepts sont des caractères,*

place le montage de fragments temporels, de perceptions récentes ou déjà anciennes. Il figure ainsi l'absence et le passé collectif qui, comme inscription, ne peut être oublié. Sa visée consiste à saisir le multiple ainsi que les diverses façons d'agencer une réalité afin d'éclairer le monde du moi ainsi que tous ceux des autres.

et penser ce n'est jamais rien d'autre que se représenter au moyen de caractères. [...] Les caractères peuvent être coordonnés (juxtaposition) ou subordonnés (dépendance). Les caractères sont coordonnés lorsque chacun d'entre eux est représenté comme un caractère immédiat de la chose ; ils sont subordonnés lorsqu'un caractère n'est représenté comme étant caractère de la chose que par la médiation d'un autre caractère. » Emmanuel Kant, Logique, p. 65.

Ernst Cassirer, dans cette même ligne logique, écrit que « pour concevoir la série des nombres [les nombres sont l'exemple cité par Emmanuel Kant pour distinguer image et signe dans La Critique de la raison pure, ndlr.] comme série et en pénétrer ainsi l'organisation systématique, il faut plus qu'un acte singulier d'aperception dont on peut bien se contenter pour la perception d'une chose particulière offerte aux sens ; il faut toujours une multiplicité d'actes de cette sorte, capables de se conditionner réciproquement. [...] Au cœur même de l'acte, dans son dynamisme producteur, la pensée discerne la présence d'un produit logique, dans la mesure où elle est intimement convaincue que cet acte ne procède pas de manière arbitraire et suit des règles constantes auxquelles il ne saurait échapper, à moins de renoncer à toute assurance et à toute détermination. » Ernst Cassirer, Substance et fonction, p.357.

Ce qui est appréhendé dans cet acte de saisissement de visions de mondes, c'est la structure mentale qui les élabore. Nous retrouvons une image construite par la succession temporelle. Elle est en ce cas re-présentation d'une absence : la construction qui a abouti à la figuration. Cette absence est le schéma structurant figuré dans l'album par la coupure et par le collage d'images successives. L'amoncellement d'images photographiques peut se comprendre comme le désir de capter au plus près cette pluralité de réalités. Mais il subsistera toujours un oubli, un manque, une étape non matérialisée, et qui est l'enjeu ici de l'acte documentarisant : figurer une historicité. Cette historicité se définit comme des moments de temps : manière de pensée, legs d'histoires passées, caractéristiques personnelles, forme du moi, traditions, transmissions. Elle s'entend comme une quête du sens en perpétuel devenir puisqu'elle comprend la découverte d'images anciennes. Cette découverte passe par l'analyse des schémas structurants.

L'album est un lieu d'inscription, de stockage et de transmission. L'on se fie à un album comme à un lieu de recueillement, comme une mémoire affichée, comme des

présences d'images-souvenirs, et comme des images du souvenir.

La constitution et la consultation de l'album photographique impliquent un geste de mise à part et de rassemblement de documents. L'album désigne un espace archival. C'est en cela qu'il recouvre une valeur de document, en liant l'événement défini comme un micro récit et son enregistrement photographique. L'album matérialise la trace mémorielle et suppose un double mouvement : transmission et réception.

C'est dans ce double mouvement que s'affiche la figure de l'écart. Que reste-t-il de l'événement enregistré et conservé dans l'album sinon l'espace de sa visibilité ? Quelle histoire tirer de cet événement ?

Dans un article consacré à Eugène Disdéri, Sylvie Aubenas insiste sur ce décalage temporel en révélant l'utilisation faite des archives commerciales du photographe par Maurice Levert, collectionneur fortuné du dix-neuvième siècle, et acquises, au vingtième siècle, par

diverses institutions françaises, dont la Bibliothèque nationale de France.¹⁰⁷

On découvre dans cet album les planches avant la découpe : les clichés inutilisés étaient gardés à l'état de registres. Ce sont ces planches-là qui composèrent les albums de Maurice Levert. Plusieurs portraits des mêmes personnes étaient ainsi réalisés. Les poses évoluaient pour représenter les attitudes les moins conventionnelles jusqu'aux mises en scène les plus pittoresques. Sylvie Aubenas écrit que « *plus les clients sont jeunes, riches et titrés, plus ils s'amuse à donner d'eux cette image décalée, à se jouer des conventions du portrait photographique, à prendre au second degré les accessoires traditionnels comme les balustrades, rideaux, fauteuils, etc.* »¹⁰⁸ Les planches nous dévoilent en outre les ratages, les imperfections du verre, les sous-expositions, etc., et tout ce qui constitue les grandes étapes d'une vie familiale (mariage, enfants, deuils, etc.).

¹⁰⁷ Sylvie Aubenas, « *Le Petit Monde de Disdéri. Un fonds d'atelier du Second Empire* », in *Etudes photographiques*, n°3, novembre 1997.

¹⁰⁸ Ibid.

Compte tenu des possibilités multiples de visualisation, ces portraits peuvent devenir l'objet d'expertise. L'attitude du poseur révèle les diverses facettes de sa personnalité et son identité propre transparaît à travers une mosaïque de portraits : un tel procédé met en perspective le rapport masque/visage. Il y a d'une part l'idéalisation des modèles offrant une géométrie quasiment parfaite du visage; d'autre part une extrême liberté de la pose ou de l'expression gestuelle. Cette liberté indique le rang social du modèle qui n'hésite pas à tomber le masque, à se jouer du principe du portrait qui noue la relation entre le portraitiste et le portraituré. Le pouvoir est partagé entre celui qui réalise le portrait et celui qui le commande.

Des registres de Eugène Disdéri qui étaient classés dans l'ordre des numéros des négatifs, Maurice Levert ne garda que les tirages qui lui permirent de constituer des albums. Ainsi, « *sa profonde connaissance de ses membres [la société du Second Empire], de ses arcanes, des alliances, des carrières dans l'aristocratie et la haute bourgeoisie mais aussi du monde des artistes, des danseurs, vedettes de l'Opéra ou des théâtres, du demi-monde, lui*

permirent de former des albums factices par sujets : quatre-vingt-onze albums (contenant plus de douze mille planches en tout), dont quarante consacrés au monde, deux au demi-monde, deux aux gens de lettres, six à la mode, six aux Russes, sept aux Anglais, deux aux excentriques, etc.».¹⁰⁹

La valeur informative se trouve dans la systématisation de l'album qui consacre la série. Il se comprend en effet comme un système logique doté d'un principe thématique qui prend en charge une réalité. Cette réalité est dépendante du contexte auquel elle appartient. Ce contexte est défini par le principe d'origine pour la constitution de l'ensemble. Celui-ci repose sur une vision, laquelle vision présente l'intérêt et l'usage de l'album. Nous pouvons ainsi voir la réalité commerciale d'Eugène Disdéri, la réalité sociale de Maurice Levert, la réalité de l'histoire photographique de Sylvie Aubenas. Mais quelle place ces albums occupent-ils dans une mémoire collective ? Quelle image gardons-nous de ces portraits du dix-neuvième

¹⁰⁹ Ibid.

siècle et comment fondent-ils notre réalité sociale ? Sur quoi nous renseignent-ils ?

Cette systématisation de l'album, qui lui confère par ailleurs un effet d'exhaustivité, appelle un principe de répétition. A force de répétition, le spectateur s'approprie l'image présentée.

Les grands schémas sociaux que construisit Maurice Levert constituent des occurrences qui jalonnent l'histoire du documentaire. En affirmant l'identité d'une société ou d'un peuple en en condensant les traits spécifiques par un effet de loupe, comme seule présence possible et en en faisant oublier les hors-champs et les hors-cadres, ces schémas deviennent peu à peu la réalité.

La série d'images photographiques d'August Sander, *Hommes du XX^e siècle*, en est un exemple. Le photographe allemand choisit de distinguer de grands ensembles afin d'ordonner et de préciser les différentes composantes de la société germanique.

Théoriquement, dans ce projet, toutes les classes sociales devaient être représentées mais August Sander

agissait de façon intuitive. C'est au gré de ses rencontres, de ses connaissances, qu'il sélectionnait les hommes et les femmes qu'il allait photographier.

Outre la citation des portraits photographiques du dix-neuvième siècle, le photographe reprend également les poses classiques du portrait peint du seizième siècle. La composition est simple: un visage vu de face ou de trois-quarts, l'expression est privilégiée, des accessoires accentuent le statut social du modèle. Les portraits d'August Sander ne se limitent pas à une représentation psychologique ou physique de la personne, ils indiquent également la valeur sociale. Cette dernière particularité entraîne une idéalisation de la personne proche de la caricature mais qui procure un effet de ressemblance : le détail le plus pertinent et révélateur est capté. Cette mise en scène est assumée par le modèle et le photographe, qui tous deux partagent le même jeu photographique.

La pratique du collectionneur privé Maurice Levert qui agença des archives commerciales dans une nouvelle mise en scène privée pour se souvenir et transmettre devient avec August Sander un effet de souvenir collectif. Il élargit le

panorama en décidant de montrer, idéalement, la société allemande dans son ensemble et de présenter ses photographies comme traces publiques, comme l'expérience d'un souvenir à partager collectivement. Il y a dans son dispositif non seulement une réitération par la multiplication des prises de vue ainsi que par la répétition des ensembles qui constituent l'album, mais aussi un acte de commémoration, acte par lequel l'image du souvenir est fixée, une image à ne pas oublier et, ici, à ne pas oublier collectivement. Le documentaire devient un document pour l'histoire ainsi qu'un monument.

Qu'il s'agisse de photographies ou de films la description historique que nous trouvons dans l'album confère à l'image photographique le statut de mythe visuel et réaliste où l'humain prend la place des dieux. Les générations futures pourront puiser dans ce livre d'images, remplaçant ainsi les frises. La quotidienneté des femmes et des hommes dévoile ici de véritables actes héroïques du genre humain. Le visage n'est pas célébré ni célèbre mais se fond dans l'anonyme : ce qui doit rester est la trace de ceux qui ont vécu. Dans cette perspective, photographies ou films reprennent à leur compte des grands

traits communs, pertinents, aisément compréhensibles parce que déjà connus et assimilés par les éventuels récepteurs ou contemplateurs de l'œuvre. Le message principal à transmettre doit être immédiat.

Cette épopée humaine se découvre également dans des images photographiques dont l'homme n'est pas le héros visible mais le producteur. Les films de faune et de flore, par exemple, ne sont pas uniquement un spectacle de la nature mais aussi une vision anthropologique de celle-ci. Ils se construisent selon les grandes étapes de la vie humaine, tel le film à succès *Microcosmos*, qui présente plusieurs espèces animalières à la lumière du rythme biologique : réveil, toilette, recherche de la nourriture, repas, fécondation, lutte pour la survie, coucher - ou les grandes fresques de *National Geographic*, ces programmes télévisuels qui donnent à voir un moment vital singulier tel que la chasse chez les lions, la fécondation des arbres, la mort des éléphants, etc.

La description historique dans ce type de films transparaît aussi à travers une construction mythique où l'image photographique acquiert une valeur originelle et où

ce qui est transmis - tant par la manière dont s'est filmé que par le discours qui est proposé, voire par la musique qui accompagne ces images - relève de la généalogie, laquelle peut être comprise comme un procédé critique permettant d'établir l'origine des valeurs ainsi que la valeur de l'origine. En s'intéressant à un sujet qui dépasse le cadre de l'humain, la faune et la flore comme spectacle de la nature, les auteurs de ces documentaires peuvent jouer de l'objectivité apparente de leur démarche tant par le thème, apparemment scientifique ou, à tout le moins, pédagogique, que par l'image photographique dont on peut penser qu'elle n'est utilisée que comme outil de reproduction. Auquel cas, la photographie ou le film seraient de l'ordre du double, de la copie d'un bout de monde physique. Ils ne seraient qu'une description spatiale. Or, ils construisent une morale ou une éthique à travers la description de la nature.

Ainsi, Frédéric Rossif, dans *Rythme africain, les animaux*, dépeint l'ordre naturel, celui de l'organisation de la vie chez les animaux sauvages, un état brut, nous dit-on en filigrane, duquel l'homme aurait beaucoup à

apprendre et auquel il devrait se référer. Une conception rousseauiste du monde.

Rythme africain, les animaux est organisé en chapitres, chacun traitant d'un animal. Le chapitre Hyène, par exemple, est scindé en plusieurs paragraphes, lesquels servent de transition pour passer d'une bête à l'autre. Dix-sept animaux sont présentés. Outre l'hyène, l'on découvre le crocodile, l'hippopotame, l'impala, le lion et la lionne, l'éléphant, le zèbre, le rhinocéros, le lycaon, l'autruche, la girafe, le gnou, la gazelle, le babouin et le chacal. Le procédé visuel, des plus efficaces, a été utilisé dans un grand nombre de documentaires: un plan large présente l'animal dans son environnement; un plan serré le montre; un gros plan relève les détails de son anatomie ou de son expression.

S'ajoutent à ce dispositif des scènes de course dans l'eau montées au ralenti. L'eau, le lever et le coucher du soleil sont des éléments qui interviennent tout au long du film afin de donner un mouvement à l'image du rythme biologique. De plus, les quatre éléments fondateurs de l'univers et nécessaire à la vie sont représentés: l'air

via la course des animaux; l'eau via les flaques et les étangs; le feu via le soleil, la terre via la brousse africaine. La description spatiale sert le mythe de l'origine du monde. Le ciel, la terre, le soleil et l'eau sont présents, intemporels. Comme s'il s'agissait de l'ultime réalité, celle en face de laquelle on ne peut qu'acquiescer; comme si l'on ne pouvait se soustraire de l'image grandiose de «mère nature».¹¹⁰

L'album superpose l'image-souvenir et l'image du souvenir. Il ordonne et fixe ainsi une mémoire et l'établissement d'un savoir. L'album constitue une série et offre l'inventaire d'une époque tout autant qu'il vise à expliquer.

La mise en série a pour but l'établissement d'un savoir commun, la constitution et l'institution d'une archive. Nous sommes dans du discours, lequel construit un

¹¹⁰ Le commentaire, écrit et lu par Guillaume Malorie, ponctué par une musique de Vangelis, appuie cette vision du monde : « *des histoires extraordinaires qui sont aussi celles de l'humanité* », « *l'homme en ghetto* », « *la scène qui se joue est celle primitive de notre univers vivant* », « *pérenniser par le temps* », « *la préhistoire qui danse, qui continue de jouer jusqu'à nous* ».

modèle. Ce modèle peut s'apparenter à un nouveau schéma distinct de celui de la description spatiale : un schéma culturel. Celui-ci fixe une valeur d'usage, en mêlant signification et sens. Les modèles deviennent des références documentaires ainsi que des instances de réalités destinées à être consommées.

L'ARCHIVE PUBLIQUE EN CRITIQUE

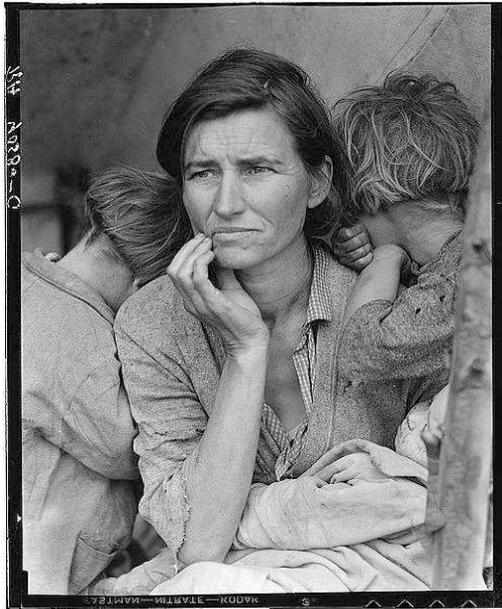
La consommation de masse, qui se déploie à partir du dix-neuvième siècle, s'intensifie par l'accumulation des richesses. Le documentaire suit ce mouvement en exacerbant la production historique sous toutes ces formes, laquelle production s'apparente parfois à un manifeste tout autant qu'à une exploitation politique et économique. Ce droit du regard recouvre dès lors une signification concrète : le documentaire peut servir de tremplin à une culture visuelle de masse et nourrir certaines réalités idéologiques. L'esthétique, de façon inédite, sert ce dessein éthique. ¹¹¹

¹¹¹ L'enjeu est la politique culturelle d'un Etat. Le compte rendu d'un séminaire à l'Ecole nationale française fait état des fondements de la culture en analysant ces retombées politiques et économiques. Il est ainsi écrit que la culture assure « *la cohérence du lien social et que ses producteurs sont les principaux agents de cohésion* » ; « *que la culture est un enjeu de pouvoir* » ; « *que le*



12) Ben Shahn

produit culturel est un bien collectif et influence de manière positive une société ».



13) Dorothea Lange



14) Jack Delano



15) FSA

Le travail photographique documentaire exécuté sous la politique du New Deal, de Franklin. D. Roosevelt, via l'organe institutionnel la F.S.A. (Farm Security Administration), créé en 1937, représente un exemple typique de la constitution d'une histoire monumentale bâtie sur des habitudes visibles et qui a, en même temps, construit un regard documentaire.¹¹²

¹¹² Olivier Lugon avance l'idée que la théorisation du documentaire date de cette époque, qui est utilisée comme un art en brouillant la frontière entre document et documentaire et entre art et document. C'est cet entre-deux qu'il développe dans son livre. Mais il aborde également, sans le développer, un autre point important qui est la construction d'un regard par le biais d'une entreprise convaincante qui a su manier les images photographiques : « *Toutes les histoires de la photographie font état, à propos des années trente, d'un courant documentaire, perçu et défini comme tel à l'époque et présenté depuis*

C'est par sa section photographique, dirigée par Roy Stryker, que la F.S.A. a marqué l'histoire : le projet était de dresser un bilan des conditions de vie et de travail des Américains ruraux. Douze photographes furent embauchés pour la réalisation de ce projet dont Walker Evans, Dorothea Lange, Jack Delano, Russel Lee, Carl Mydans, Gordon Parks, Arthur Rothstein, Ben Shahn, John Vachon, Marion Post Wolcott.

Il s'agissait en premier lieu de montrer les difficultés rencontrées par les paysans à la suite de la stratégie menée par les grands propriétaires terriens. Ces derniers récupéraient leurs terres et renvoyaient les métayers, auxquels il ne restait que peu de moyens pour survivre et dont l'exode vers l'Ouest représentait la seule

*comme l'élément dominant de cette décennie. Il se serait développé aux Etats-Unis surtout, dans la seconde moitié de la décennie, et aurait trouvé son incarnation exemplaire dans le travail de la Farm Security Administration - la fameuse FSA -, vaste campagne photographique entreprise sous le gouvernement Roosevelt de 1935 à 1942 [...] Cette prédominance a contribué d'une part à américaniser considérablement l'histoire de cette tendance, d'autre part et surtout à identifier la photographie documentaire à une forme de reportage social, témoignant sans fard de la vie des classes les plus défavorisées afin de sensibiliser le spectateur contemporain. » Olivier Lugon, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, p.9.*

espérance possible. La preuve par l'image, en plus des bilans comptables et des discours économiques, devait inciter l'Etat à prendre les mesures nécessaires pour répondre à cette détresse.

Il fallait ensuite, par la publication de ces photographies, alerter le peuple américain sur le naufrage d'une partie de sa population. La stratégie de communication de la F.S.A. était d'instiller cette dose d'humanisme dans le cœur des Etats-Uniens afin qu'ils adhèrent à la cause de la politique engagée par le biais de la photographie présentée comme document irréfutable d'événements passés. La majorité de ces photographies documentaires répondaient à l'esthétique hiératique du gouvernement : montrer le visage des métayers dans leur détresse devait permettre d'influencer l'opinion publique. La catharsis aristotélicienne, en prônant une esthétique jouant sur le pathos, était ainsi mise en pratique. Cette catharsis permit l'action politique.

Les photographes partaient à la rencontre de ces personnes sur les chemins de l'exode, dans les camps de fortune mis à leur disposition, dans les fermes. Ils

recueillaient les traces visibles de la pauvreté de ces gens, anonymes et nombreux, et en faisaient des photographies de masse. Ils montraient les vêtements usés, les enfants dormant à même le sol, des corps décharnés, des regards vides, des routes de terre sans fin, des ossements dans le désert, des objets brisés, etc. Voilà pour le cadre spatial, un monde coupé de telle sorte qu'il était impossible d'imaginer autre chose que cette détresse montrée. Ces photographes prônaient une esthétique où le détail devenait le symbole du désespoir. De même que leurs photographies pouvaient reproduire une pose picturale évoquant la souffrance humaine, tel un tableau d'une mater dolorosa.¹¹³

Les visages anonymes de ces portraits exécutés sous la F.S.A. sont les acteurs d'une identité commune, leur destin individuel est sans valeur. Ils n'ont d'intérêt que dans leur spécificité. Ils indiquent la condition paysanne de ce milieu des années trente. Un portrait personnifie une catégorie sociale dans sa totalité et, en ce sens, il consacre un usage précis : il est de l'ordre du modèle dans

¹¹³ Dorothea Lange, 1936.

la mesure où le temps de son enregistrement vaut pour une réalité et fixe l'autonomie de sa représentation. La mère avec ses enfants de Dorothea Lange symbolise toute la difficulté des parents à nourrir leurs petits. La tempête de sable donne l'image de la détresse humaine et sociale dans laquelle les métayers se trouvent et à laquelle ils tentent d'échapper. Les séries de Walker Evans dans leur implacable constat dénoncent les pratiques des grands propriétaires terriens.

L'ensemble des photographies de la F.S.A. s'entend comme la réintégration d'un discours sur le documentaire dans le but d'insérer un sens collectif. Ce discours déploie une histoire sérielle. L'ensemble thématique ainsi conçu vaut pour une série de réalités qui matérialise une civilisation. La série photographique se comprend comme autant de documents visibles destinés à l'élaboration d'une histoire. La recomposition d'un sens nécessite un plan pré-établi afin de combler les manques, de donner de la cohérence au discours. Cette opération de cohérence interne du discours se déploie dans la notion d'exactitude

photographique qui fait confondre événement et champs événementiel¹¹⁴.

¹¹⁴ « Les historiens racontent des intrigues, qui sont d'autant d'itinéraires qu'ils tracent à leur guise à travers le très objectif champ événementiel (lequel est indivisible à l'infini et n'est pas composé d'atomes événementiels) ; aucun historien n'écrit la totalité de ce champ, car un itinéraire doit choisir et ne peut passer partout ; aucun de ces itinéraires n'est le vrai, n'est l'Histoire. Enfin, le champ événementiel ne comprend pas des sites qu'on irait visiter et qui s'appelleraient événements : un événement n'est pas un être, mais un croisement d'itinéraires possibles. [...] Les événements ne sont pas des choses, des objets consistants, des substances ; ils sont un découpage que nous opérons librement dans la réalité, un agrégat de processus où agissent et pâtissent des substances en interaction, hommes et choses. » Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, p. 57.

L'idée de médiation de l'empirisme et de l'idéalisme se retrouve dans cette perspective historique qui analyse la structure du champ événementiel afin d'envisager les vérités possibles. Elle est à rapprocher du problème fondamental d'Ernst Cassirer qui cherche à comprendre, sinon à expliquer, la médiation de l'objectivité et de la subjectivité sous la gouverne du concept de culture qui met en place l'idée de vérité ainsi que sa relativité temporelle. Cette relativité de la vérité est à l'œuvre dans la redéfinition permanente des concepts qui varie de l'empirisme à l'idéalisme. Ceux-ci s'inscrivent dans un contexte, dans une structure d'un champ événementiel : cette structure comprend un plan pré-établi et une mise en place d'un discours en fonction de ce plan. La question reste de définir ces champs, lieux d'une réalité possible. Ernst Cassirer emploie la méthode inductive et analyse les modalités des différentes formes symboliques.

Cette superposition construit une idée de vérité en créant une image événementielle.

Dans cette opération de synthèse, cette nouvelle présentation adopte la figure de l'idéaltype : ce terme peut être « *pris dans un sens un peu banalisé: on appelle idéaltype toute description historique où l'événement est simplifié et vu sous un certain angle* ». ¹¹⁵ Cette figure est de l'ordre du sens commun pour un usage photographique qui construit une mémoire collective. C'est en cela que le documentaire peut être perçu comme événement photographique, car, subitement il devient un schéma de mémoire commune, une source de réalité collective. Il modélise une réalité d'une époque, d'un ou plusieurs photographes, et cristallise une mémoire.

L'historiophotographie pose la question de cette élaboration. Celle-ci se fonde sur deux entités: celle de la mémoire individuelle et celle de la mémoire collective. Au croisement de ces deux héritages, est configurée une raison photographique dans laquelle nous pouvons puiser,

¹¹⁵ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, p. 191

comme dans un lexique où ce qui est mis en avant est la valeur d'usage, le sens commun issu de divers contextes. De collecte, de recueillement, de trace et d'événement, on passe à la réappropriation, à la sauvegarde, à la collection.

Interroger ce qui est communément admis en tant que réalité, tenter de bouleverser sans cesse ce discours historique appliqué au documentaire, peut revenir à interroger la réalité que les images photographiques présentent, notamment le principe qui gouverne cette réalité. Il s'agit de questionner ce qui fait sens, c'est-à-dire la culture dans laquelle nous évoluons.¹¹⁶

¹¹⁶ Walter Benjamin a décrit la tâche de l'historiographe en l'impliquant dans une théorie du rêve et du mythe. C'est particulièrement dans cette théorie historico-épistémologique qu'il se rapproche des travaux entrepris à la bibliothèque Aby-Warburg : Walter Benjamin s'intéresse en effet à trois niveaux thématiques : la recherche micrologique du détail, l'étude iconographique et l'attention au mythe. Dans cette perspective, il distingue trois étapes de recherche qu'il qualifie d'historiographique : *« D'abord, il s'agit, par le transfert du rêve sur le collectif, de saisir les formes (images) d'un inconscient historico-social comme de la forme idéologique de la conscience. Ensuite, il s'agit de caractériser les images, en les assignant aux rêves collectifs pendant son sommeil, comme des formations historiquement non encore intégrées, non encore reconnues. Elles comportent une structure intentionnelle inconsciente, elles sont conçues en fonction de l'éveil. Enfin, il s'agit de faire*

LA COMMEMORATION

Le questionnement sur le sens de la réalité est à l'œuvre dans l'acte documentarisant qui cherche à appréhender nos modes de savoirs : c'est-à-dire nos histoires, nos réalités, nos cultures. Ce regard critique interroge le réalisme photographique en tant que genre esthétique mais également en tant que pensée et idéologie. Quelle réalité est à l'œuvre dans le documentaire? Que transmet-il ? Quelle est notre culture ?

La culture peut être analysée selon deux orientations : l'une présentant une histoire, rapide, décousue et répondant à l'actualité ; l'autre, sous-jacente, travaillant dans la profondeur, faisant la part belle à la durée et mettant en évidence les structures

ressortir la différence entre l'acte du souvenir autobiographique chez l'individu et le travail du souvenir portant sur le collectif d'une époque passée, tel que l'effectue l'historiographe. » Walter Benjamin, PassagenWerk, p.29.

Walter Benjamin met ainsi en avant le lien entre vision et fait, une problématique que nous retrouvons dans la théorie de Ernst Cassirer qui cherche à préciser le lien entre théorie et empirisme et finalement poser la question de la relation du voir, sous toutes ses formes, et du savoir.

enfouies d'une culture.¹¹⁷ Comment ces deux économies de l'histoire se rencontrent-elles dans le documentaire?

La collection d'événements présents dans le documentaire répond à la vitesse photographique. Ces images juxtaposées sont comprises comme sens lorsqu'elles sont insérées dans un discours, lequel les imbrique, les coordonne, leur donne une logique. Le croisement de ces images et du discours manie deux temps différents qui peuvent se comprendre comme un temps de la conjoncture et un de la structure. D'une part, nous avons affaire à des

¹¹⁷ Dans *Logique des sciences de la culture*, Ernst Cassirer définit le concept de culture que nous reprenons : « *La religion, le langage, l'art, tout cela n'est saisissable pour nous qu'à travers les monuments qu'ils se sont créés. Ce sont, pour notre réflexion et notre mémoire, les symboles et monuments du souvenir et ce n'est qu'à travers eux que nous pouvons percevoir un sens religieux, verbal ou artistique. C'est précisément à cette coexistence de l'un dans l'autre que l'on reconnaît un objet culturel. Un tel objet a, comme tout autre, sa place dans l'espace et dans le temps. Il a son ici et son maintenant, il naît et disparaît. Et tant que nous décrivons cet ici et ce maintenant, cette naissance et cette disparition, nous n'avons nul besoin de dépasser les limites des constatations physiques. Mais d'autre part, le physique lui-même y apparaît dans une nouvelle fonction. Non seulement il est et sera, mais dans cet être et devenir apparaît quelque chose d'autre encore. Cette apparition d'un sens qui n'est pas distinct du physique, mais a pris corps par lui et en lui, est le facteur commun à tout contenu que nous désignons du nom de culture.* » Ernst Cassirer, *Logique des sciences de la culture*, p. 123.

images analytiques toujours plus fines permettant à l'histoire de s'enrichir de documents visibles qui constituent autant d'événements multiples et variés. D'autre part, nous avons affaire à ce qui construit l'image de la réalité sociale. Mais dans quel ordre faut-il comprendre cette construction ?

Nous avons vu, à travers l'exemple de la F.S.A., comment une institution pouvait promouvoir une idéologie à partir du réalisme des images photographiques en créant une collection ayant pour effet l'exhaustivité par la multiplication des photographes et des clichés sur un même thème. Ces documents ont favorisé la création d'une histoire monumentale car ils constituent un patrimoine, les témoignages d'une époque. Cette coupe du monde par de grandes thématiques sociales est récurrente dans l'histoire documentaire. ¹¹⁸

¹¹⁸ William Stott relève la portée sociale du documentaire et son usage à des fins pratiques en faisant un historique dans *Documentary Expression and Thirties America*. Olivier Lugon analyse la portée stylistique du documentaire dans une perspective d'histoire de l'art dans *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*.

Les thématiques esthétiques font partie de cette histoire. L'on retrouve en effet de grands schémas figuratifs qui procurent un sentiment de réalité par la répétition et la reconnaissance. C'est une forme de commémoration stylistique.

Le film de Georges Lacombe, *La Zone*,¹¹⁹ est un documentaire sur la population habitant le pourtour de Paris, et plus particulièrement sur les conditions de vie des chiffonniers vivant dans cette limite nommée la Zone à la fin des années vingt. Ce film s'inscrit dans la continuité des photographies documentaires sociales.¹²⁰ Le geste photographique offre un nouveau regard sur des populations et des lieux qui n'étaient pas pris en compte antérieurement. La technique photographique permet cette

¹¹⁹ *La Zone*, de Georges Lacombe, date de 1928. C'est l'un des premiers films documentaires sociaux en France répertoriés comme tels. A ce titre, il a fait figure de modèle, ainsi que le souligne Jean-Pierre Colleyn, dans *Le Regard documentaire*.

¹²⁰ Comme les photographies d'Heinrich Tönnies, *Quatre Jeunes Maréchaux-ferrants*, 1881 ; de Waldemar Franz Herman Titzenthaler, *Visages d'ouvriers allemands*, vers 1900 ; de Thomas Annan, *Cour du n°36 Hight Street Cours et Rues de la vieille ville de Glasgow*, 1868 ; ou de Lewis W. Hine, *Mécanicien à la chaudière*, 1925, pour n'en citer que quelques unes.

nouvelle vision et s'accorde avec l'industrialisation du dix-neuvième siècle, où l'on voit s'accroître les populations ouvrières. Ainsi, l'image photographique est l'œil témoin ; elle promeut une nouvelle configuration visuelle.

La Zone ouvre la voie à une nouvelle figure stylistique documentaire qui sera reprise. Le début du documentaire est construit à la manière d'une énigme : par bribes de phrase, jeux d'esprit, parties d'images, dessins. Ainsi, la narration commence du général - le premier carton indique « *Il est encore sur terre des régions peu connues* » - avec en surimpression un terrain vague et des rues, une sorte de no man's land amplifié par le jeu de déconstruction des vues : images et angles déformés, inspirés du cubisme ; vues de train et de maisons juxtaposées. Une deuxième séquence visuelle suit, dans laquelle sont montrés des hiéroglyphes. Ces caractères plongent le spectateur dans l'incompréhensible. Puis une carte de Paris au pourtour lumineux s'affiche à l'écran. Au centre, la place de la Concorde, d'où part une flèche, lumineuse également, qui fait le tour de la capitale dans le sens des aiguilles d'une montre. Le mot Paris apparaît

en pointillé puis s'efface ainsi que la carte pour ne laisser que le terme la Zone. A nouveau, Georges Lacombe monte en surimpression une ruelle de la Zone, puis, de plus en plus nets, un homme, une femme, les habitations, un carton mentionnant « *Curieuse population où toutes les races se trouvent mêlées* », des portraits de ces gens dans leurs actions, des plans séquences montés les uns à la suite des autres jusqu'à ce que, enfin, nous soit donnée la clé de l'énigme dans un ultime carton : « *La vie des chiffonniers, cinq heures du matin.* »

Le documentaire raconte la journée de ces banlieusards. Ce faisant, Georges Lacombe dresse un constat accablant et invite à réfléchir sur cette minorité sociale que l'ensemble de la population ignore.

Le début de ce documentaire insiste sur le décalage entre le beau Paris, celui des Tuileries et des jardins des Champs-Élysées, et sa banlieue abandonnée avec ces taudis, ces crève-la-faim, ces misères. Le réalisateur use de l'efficacité en jouant sur la loi de proximité : montrer ce qui est proche spatialement, temporellement et psychologiquement. Il s'agit d'une même région

géographique, d'une même époque, d'hommes et de femmes semblables à tous mais n'appartenant pas à la même communauté que ceux des beaux quartiers. Les images photographiques juxtaposées les unes aux autres constituent la trame du discours : elles fonctionnent à la fois comme images simples, isolées, ressemblantes et réalistes, se comprenant comme des doubles photographiques, et comme des images complexes imbriquées les unes dans les autres et racontant une histoire. L'image photographique dialogue avec la fabrication d'un discours historique, lequel ne peut exister sans intervention du pathos. L'aspect documentaire du film *La Zone* dépasse la présentation de documents. Il nécessite une résonance.

La force de ce dispositif a servi d'autres réalisateurs cherchant à dénoncer les conditions de vie de travailleurs dans les cités ouvrières de la banlieue parisienne. C'est le cas, par exemple, d'Eli Lotar, qui, dans *Aubervilliers*,¹²¹ s'attache à décrire l'urbanisme de cette commune qui entraîne son flot de misères et d'insalubrités.

¹²¹ *Aubervilliers*, d'Eli Lotar, 1945.

A la différence du rébus de *La Zone*, le film commence comme une invitation à un voyage, certes proche mais néanmoins exotique. Ainsi le réalisateur insère au tout début du film un exergue présentant à la fois le propos et envisageant d'éventuelles critiques sur le parti-pris du documentaire, comme s'il fallait prendre des précautions. Un insert sur fond de briques nous indique que « *le film réalisé dans la banlieue parisienne au cours de l'été 1945 et dont le but est d'attirer l'attention sur les conditions d'existence des habitants des îlots insalubres des grandes villes. L'auteur de ce film n'a pas jugé utile de montrer les quartiers les plus modernes et les plus hospitaliers de la petite cité d'Aubervilliers. Ce n'était pas l'objet de ce documentaire.* »

Le montage de Georges Lacombe se retrouve dans les surimpressions et les juxtapositions d'images, comme autant de tableaux isolés montés avec pour seul but apparent de montrer un paysage. Cette figure se retrouve la structuration le récit : à l'écran s'affiche un plan bref en contre-plongée sur un immeuble cossu suivi d'un autre plan bref en plongée sur de l'eau. Nous avons l'impression de parcourir des bloc-notes de souvenirs anodins. Aucun

élément visuel ne nous indique qu'il s'agit de la Seine et de Paris jusqu'à l'arrivée du bateau fluvial sous le Pont-Neuf, puis son passage le long des jardins de Notre-Dame, vue que nous quittons lorsque la péniche atteint l'écluse qui lui ouvrira les portes sur le canal de l'Ourcq. Nous passons ainsi des quartiers aisés parisiens aux quartiers populaires. Pour insister sur la pauvreté, Eli Lotar filme des enfants plongeant et nageant dans cette eau polluée et, en gros plans et en plongée, les détritrus flottant à la surface du canal.

L'entrée dans la cité industrielle s'effectue donc par un contraste progressif, du centre de Paris, vers sa périphérie via un vecteur, la Seine, dont la renommée sert la ville Lumière sans que les affluents ne puissent filtrer la misère qui la borde. Le schéma narratif se base ainsi sur une dichotomie visuelle de type montrer/cacher, opposition sur laquelle s'appuie également un commentaire : « *Simple ruines de la misère ouvrière. Peu de gens connaissent Aubervilliers à deux pas de Paris, de la place Vendôme et des Champs-Élysées* ». Eli Lotar construit ici un récit diégétique en élaborant un système de propositions articulées, imbriquées les unes dans les

autres comme une démonstration cartésienne dans la mesure où chaque proposition nous apparaît vraie - l'eau, la péniche, le Pont-Neuf, Notre-Dame, la Seine, l'écluse, les détritrus dans le canal, les enfants. Se surajoutent le discours documenté sur Aubervilliers et la chanson de Prévert qui vise le général, c'est-à-dire la condition misérable des ouvriers dans le monde : « *Gentils enfants d'Aubervilliers, gentils enfants des prolétaires, gentils enfants de la misère, gentils enfants du monde entier.* »

Ainsi, nous assistons à un double mouvement discursif : un rapprochement visuel nous mène de Paris à Aubervilliers tandis qu'un discours oral se construit sur la généralité. Alors que Georges Lacombe, dans *La Zone*, rétrécissait le champ discursif par un procédé d'induction, Eli Lotar joue sur le dialogue induction, en ce qui concerne l'image photographique, versus déduction, pour le discours oral. La description spatiale sert d'exemple à un discours plus vaste.

Cette citation stylistique est également reprise dans *Le Sang des bêtes*, de Georges Franju.¹²² Le contraste n'est

¹²² *Le Sang des bêtes*, de Georges Franju, 1949.

pas établi cette fois sur les dichotomies riches/pauvres, luxe/misère, bourgeois/prolétaires, propreté/insalubrité. Il s'appuie sur un autre ordre d'expérience, plus intime. Le documentaire s'ouvre sur un plan large d'un terrain vague. Une femme entre dans le champ, en bas à droite de l'écran, tandis qu'à partir d'elle s'amorce un long plan panoramique nous faisant découvrir des enfants qui jouent, des trains qui passent et des baraques. Le contre-point sonore lu par une femme nous indique : « *Aux portes de Paris, sur des terrains vagues, jardins des enfants pauvres, sont éparpillés les singuliers débris de vagues richesses...* » Une série de gros plans brefs nous montrent des transistors, des bouts d'étoffes, des mannequins tronqués, des cadres photographiques, des ombrelles, des lustres. A côté, des enfants font la ronde. La scène se clôt sur l'image d'un homme assis à une table, un camelot peut-être, qui disparaîtra sous un éventail que l'on déplie. Changement de scène : la même femme est de profil en très gros plan. Un plan rapproché nous fait découvrir un homme face à elle, dont nous découvrons la nuque, qu'elle embrasse. Puis un plan large d'un train qui passe nous est présenté suivi d'un plan large sur des camions, des rues, des immeubles pour arriver à l'entrée des abattoirs qu'une

statue de taureau surplombe. La parole reprend pour nous informer qu'à « *la porte de Vanves, il y a aussi les abattoirs de Vaugirard...* ». La spécialité est l'abattage des chevaux, et pour nous expliquer comment le boucher tue l'animal, Georges Franju nous présente en gros plan et nomme les différents outils, disposés sur une table, nécessaires pour cette tâche. La bête sera abattue à la scène suivante.

Curieuse structure que ce début de film où se côtoient trois scènes de registres différents : un documentaire social sur les conditions d'existence de la population à la périphérie de Paris ; une scène de baiser ; une présentation d'un travail. Une énigme est offerte au spectateur qui s'interroge sur le propos du film. Le parti-pris visuel est la juxtaposition des images qui alternent dans la suggestion entre la violence et la douceur.

Violence de la pauvreté par la représentation du terrain vague, aux portes de Paris. Un surcroît de cette violence est suggéré, par contraste, avec les enfants qui s'amuse et chantent dans ce paysage désolé. La thématique stylistique de ces images rappelle les photographies de

Robert Doisneau cadrant les enfants des quartiers populaires dans des jeux les plus ordinaires. Ce geste photographique, qu'il soit de Georges Franju, de Robert Doisneau, de Bill Brandt, qui fit de même à Londres et dans le bassin minier du nord de l'Angleterre, pour ne citer qu'eux, repose sur l'exacerbation de l'émotion afin d'emporter l'assentiment du spectateur sur l'inégalité sociale.

Cette thématique comme commémoration stylistique signe le passage du document au monument.

L'histoire monumentale est écrite dans un but implicite, celui de donner à voir dans le passé ce que l'être humain a pu produire de plus grand et de plus admirable. Avec l'image photographique, l'on assiste à un passage de l'admirable, l'exceptionnel, l'unique, au banal, au quotidien et à la pluralité. Le monument est le monument d'une histoire sociale. Il est l'objet de mémoire de cette histoire. Il est décliné en portions de réalité, en portions d'histoires.

Nous retrouvons ces collections d'effets de soi, ces modèles d'une identité idéalisée, célébrée dans les fêtes populaires ou les commémorations à la mémoire de celles et ceux qui ont marqué l'histoire.

Le film de Robert Kramer, *Route n° 1, USA*, regorge de ces clichés historiques. Doc aime rencontrer des historiens, des archivistes, des collectionneurs, qui racontent, par exemple, comment les Penobscot ont survécu aux guerres et aux épidémies et comment maintenant on organise des lotos dont les recettes leur sont versées. Cet épisode qui mêle histoire passée et présente convoque immédiatement une réminiscence chez Doc qui se rappelle avoir accompagné sa mère le jour de la fête des Mères faire une partie de loto.

L'image du loto sollicite le souvenir dans les deux aspects : en tant qu'image du souvenir pour les Penobscot ; en tant qu'image-souvenir pour Doc. Il s'agit là, à partir d'un événement qui semble être le même, le loto, de deux types de commémoration. Le loto est pour les descendants des Penobscot une pratique visant à ne pas oublier un passé. Il est ainsi considéré comme un

indicateur de ce passé. Le loto est pour Doc un révélateur, une expérience mémorielle. Il lui permet de rencontrer une image inscrite dans la mémoire qu'il avait enseveli. Le loto matérialise pour lui la rencontre entre une perception et ce qui s'est déjà passé. Il devient l'objet de la vision.

Le film de Robert Kramer est constitué sur ces multiples effets de soi qui sont autant d'effets de sens, public ou privé : anniversaires, commémorations, messes, recueils sur des tombes ou face au monument de Washington relatant la bataille de Gettysburg.

Le cinéaste analyse par ce biais les modèles d'usage ainsi que leur importance dans la constitution d'une histoire, en l'occurrence celle de la création des États-Unis.

Par les thèmes communs, les clichés et les images collectives, Robert Kramer s'intéresse à ce qui constitue une modélisation du sens commun. Il s'agit maintenant de reconnaître le lieu d'une identité collective en parcourant et en questionnant ce qui constitue l'histoire des États-

Unis. L'histoire ici et son interrogation via le documentaire est identique au voyage qui autorise les rencontres, qui scrute les horizons et qui révèle à notre regard la panoplie variée des visages. Ce que cherche Robert Kramer est cet héritage à partir duquel est dressée l'histoire immémoriale qu'il soumet à son expérience esthétique.

L'utilisation de l'effet documentaire, en tant qu'effet de soi, pose la question des rapports entre histoire et fiction, récit et description, mémoire collective et individuelle, vérité et fiction. Ce que le réalisateur met en avant est la position idéologique de l'histoire, monumentale, laquelle invente un destin et une mythologie communs. En substance, Robert Kramer exacerbe le paradoxe photographique qui est à la fois l'outil privilégié de la description optique ainsi que sa négation : l'image photographique est décontextualisée du flux spatio-temporel des faits du monde et réinsérée dans une mise en intrigue oscillant entre le récit et le discours, deux cadres d'une réalité prédéfinie.

En provoquant des rencontres, des souvenirs, en retraçant une route vestige d'un passé, Robert Kramer convoque les traces d'une histoire, celle qui contribue à la genèse des Etats-Unis et qui constitue la mémoire collective. Mais en évoquant ces traces, le réalisateur plonge le spectateur dans un univers de manque, de non-présence ou de non-existence, et s'oblige à reconstituer ce qui a été dit, ce qui est connu dans la mémoire collective d'un peuple. Il reste que le passé brille par l'absence d'une preuve tangible et que sa dimension mythologique tout autant que sa non-visibilité sont d'autant plus mises en avant.¹²³

Le récit commence par ce voyage le long d'une route qui n'existe plus mais qui demeure dans la mémoire collective et se comprend comme un lieu mythique. Cette

¹²³ Robert Kramer utilise un procédé qui se rapproche de la construction mythique tel que l'envisage Ernst Cassirer : « *Le mythe ne fait que transposer sous la forme du compte-rendu, du récit, un certain fonds de représentation donné comme tel. Au lieu de nous livrer la genèse de ce fonds, au lieu de nous en donner une explication, il se contente de l'explicitier en l'étalant devant nous sous la forme d'un événement écrit dans le temps.* » Ernst Cassirer, *La Forme du concept dans la pensée mythique*, in *Trois Essais sur le symbolique*, p.62.

route véhicule toute une série d'images, métaphores de l'exotisme, un temps et un ailleurs plus ou moins lointains.

Robert Kramer la restitue dans le présent d'un passé et propose ainsi une histoire parallèle mettant au jour une trace oubliée, la route n°1, et indique, par cet acte, les lieux d'une mémoire construite, faite de tri et de conservation, d'oublis et de souvenirs. Cette route n'existe plus aujourd'hui. Robert Kramer fait-il l'impasse de la présence ? Figure-t-il ainsi cette question : comment capter une image dans la fulgurance du présent ? Ou l'image ne peut-elle enregistrer qu'une image passée et une réduction temporelle ?

Le réalisateur interroge ainsi le sens de l'histoire, la culture insufflée par ce qui a été retenu. Robert Kramer met en péril l'idée d'images photographiques instaurées comme documents visibles manquant à l'historien dans l'établissement d'une connaissance du passé. Il met en avant la construction imaginative au service de cette connaissance, entrelacement d'objectivité et de subjectivité, d'explication et de compréhension,

d'individuel et de collectif. L'historiophotographie qu'il propose dans ce film montre la rupture d'un discours photographique qui promeut l'enregistrement comme s'il s'agissait d'un reflet de réalité. Robert Kramer nous invite à réfléchir ainsi qu'à revisiter les mêmes objets visibles qui se trouvent en regard des traces laissées dans la mémoire collective par le biais de la comparaison entre ce qui est vu et ce dont nous nous souvenons. Le réalisateur se sert de l'événement photographique pour interroger la transmission, l'héritage, le rapport visible/visuel¹²⁴, la généalogie de souvenirs.

Ce qui ne doit pas être oublié participe de l'élaboration d'une collection d'images photographiques

¹²⁴ Le visible constitue le corporel tandis que le visuel s'inscrit dans le dispositif mental. Le visible face au visuel, de ce point de vue, joue sur le registre de l'apparition et de la disparition, de l'entre-images, pour reprendre Raymond Bellour : « Pourquoi Robert Franck écrit-il qu'il aimerait tant faire un film qui mêlerait sa vie (privée) et son travail, un "photo-film", afin "d'établir un dialogue entre le mouvement de la caméra et le gel de l'image fixe, entre le présent et le passé, l'intérieur et l'extérieur, le devant et le derrière". La chose remarquable tient ici aux trois derniers entre. [...] Tout se rejoue dans ces trois bandes des effets antérieurs de mémoire et d'oubli, d'apparition-disparition, de perception et d'hallucination, de dispositif mental et d'emprise corporelle » Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, p.10 et p.44

basée sur la commémoration. Il s'agit d'une mémoire cristallisée dont les souvenirs nous parviennent comme sujets de regret d'un temps ancien. Une fidélité à ce qui a été, que l'on conserve et que l'on vénère et qui prend la valeur d'un monument. L'acte de collecter apparaît en ce sens tel un acte de compilation. Dès lors l'image photographique relève de la nostalgie. Elle fige des souvenirs, récupère des bribes d'histoires, prouve que ç'a existé et marque la fuite du temps. L'image photographique sert, dans cet aspect commémoratif, à ne pas oublier. A ne pas oublier le passé. Mais quel passé ?

Dans ses *Portraits*, Alain Cavalier pose la question de l'image du souvenir par anticipation. Il malaxe le temps en fondant passé et futur dans une image en devenir et de devenir. Il cherche ainsi à réinsérer l'aura d'une image passée dans une image présente, ou plutôt présentée car elle ne représente pas la présence. Le cinéaste mêle image-souvenir et image du souvenir. Ainsi, dans *La Maître verrier*, Alain Cavalier précise: « *Ces sont comme des photos de nos grands-parents. Le petit-fils d'une femme que j'ai filmée passera un jour peut-être le portrait de sa grand-mère, et puis dira à son fils: C'est machin qui a*

fait ça. Ce n'est pas tout à fait elle mais en même temps, c'est elle tout craché. Tu verras. » Ici, il s'agit d'un dialogue d'un temps passé destiné au futur. Le documentaire joue ici un rôle générationnel qui lie à la fois le passé au futur mais également le privé au public. Alain Cavalier s'intéresse à l'histoire, aux histoires, et exacerbe son côté décousu, déchiré par l'oubli, le manque, les souvenirs reconstitués d'images juxtaposées et reliées les unes aux autres en créant une logique ou une chronologie et produire du sens.¹²⁵

En exacerbant ce geste critique qui va à l'encontre des clichés en les éprouvant, Alain Cavalier montre la difficulté de s'émanciper des images, quand bien même celles-ci sont prétendues fidèles. Il entreprend ainsi un travail de déconstruction qui va au-delà des oppositions

¹²⁵ Dans cette opération d'annulation des temps, Alain Cavalier poursuit une démarche historiciste telle que la décrit Walter Benjamin. L'historicisme « représente la tentative d'enrichir artificiellement une expérience appauvrie par la mise en contact de l'individu avec la surabondance de sens déposée dans les procès historiques. [...] L'historicisme tente de rapporter à la vie ce qui a été pétrifié, réifié, ce qui est devenu chose, esprit objectif dans lequel le sens et l'intention des producteurs risquent d'être oubliés. » Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, p. 33.

qu'il présente. Cette stratégie de représentation nous amène à nous interroger sur l'image de réalité qui est véhiculée et, plus fondamentalement, sur la logique culturelle qui émane de ces clichés, sur notre savoir.

Les *Portraits* d'Alain Cavalier construisent un regard nostalgique porté sur ce qui va disparaître ou ce qui est déjà en train de disparaître. Il reprend à son compte le geste esthétique de Walker Evans qui a fondé pour une partie le style documentaire.¹²⁶ L'événement photographique devient la représentation de la fuite inéluctable du temps. L'ensemble photographique prend la mesure de ce temps qui tournoie. Pas de causes, pas de conséquences, du même qui revient malgré la disparition ou l'éloignement, une répétition à ne pas oublier nous dit Alain Cavalier en posant un regard empreint d'humilité sur les gens, sur les choses et sur lui-même.

Alain Cavalier donne l'image de l'artisan qui manie des outils bien spécifiques afin de reproduire, de répéter, et, par ces opérations, de rendre hommage aux autres, à une

¹²⁶ Olivier Lugon, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*.

idée, à la vie. D'où le sérieux de l'artisan ainsi que l'importance du travail tel que le présente et se présente le réalisateur.

Ce sérieux repose sur une idée de la tradition, tradition des outils et des tâches, tradition des cultures, autant d'idéaux à perpétuer. Nous sommes ici dans le registre de la conservation, où le temps n'a plus cours, où les images ne défilent plus et s'instaurent dans leur spatialité. La série d'Alain Cavalier ne se regarde pas comme des épisodes dont on attend une résolution. Elle s'inscrit dans une circularité : nous passons d'un portrait à un autre afin d'en mesurer l'équivalence et comprendre cette identité partagée ainsi que la particularité de chacun via une identité narrative singulière. La série se présente comme une mécanique.

Alain Cavalier filme en plan fixe les outils nécessaires à chaque travail. La lumière rasante rend compte des aspérités et isole l'objet, le décontextualise. Les outils sont ainsi sacralisés, figés pour l'éternité et sauvegardés dans un patrimoine photographique.

Le dispositif du face à face instauré par Alain Cavalier accentue l'isolement, espace clos d'un dialogue sur le passé, transcendance temporelle de l'album qui renseignera les générations futures, lieu de l'héritage qui, selon les cas, sera de l'ordre de l'intime (liens filiaux) ou du collectif. Cet aspect passe aussi par l'espace souvenir, un souvenir bloquant, un souvenir de crise historique, un refus d'aller de l'avant. Il y a l'image objet et l'image souvenir pensée comme objet de mémoire en rupture avec le présent. C'est comme si l'empreinte restait fossile. Il y a simplement une image vestige pour signifier le temps qui n'est plus, une image de vide car elle reste au seuil du présent. Elle est présente dans le passé.

Le souci d'interroger le présent du passé, cette volonté de restituer le passé et de le fixer dans un devenir peuvent marquer une crise culturelle: celle de l'incertitude de l'histoire, et donc du sens.

Ce regard critique peut passer également par une guerre des images. Comme une sorte d'histoire à charge, un travail d'inventaire, un travail de mémoire. L'image du

souvenir qui est convoquée entre dans une dynamique critique. Il s'agit d'en vérifier la validité ou le mensonge, ses conséquences sur le présent, d'en briser la propension monumentale pour la faire vivre.

Amos Gitaï explore également ce terrain dans *Journal de campagne*. Il passe de l'histoire monumentale à l'histoire événementielle en menant à bien un travail d'investigation sur les causes de la guerre Israël-Palestine. Il pose, en substance, la question de la responsabilité, et plus particulièrement celle des crimes perpétrés. La caméra n'est plus seulement au service du voir, du reportage d'images et de traces, elle sert de faire-valoir à l'agir. Le réalisateur, en superposant le terrain de l'actualité à celui d'une généalogie d'une guerre, donne à l'histoire des documents visibles, tout en pointant la nécessaire mise en récit de l'histoire dans l'élaboration d'une vérité. C'est en cela que la vérité se distingue de l'effet de réel. Ce faisant, Amos Gitaï met en évidence la construction mémorielle, faite d'oublis et de conservation. Cette mémoire renvoie à l'identité. Et, mise en image dans l'espace public, par le biais du patrimoine, elle devient génératrice de sens et d'histoire.

Le réalisateur oppose dans le même lieu scénique deux temps historiques : l'actualité et l'histoire, sans chercher à apporter une réponse. Il souligne ainsi l'histoire en train de se faire, à l'instar d'un combat qui n'est pas encore terminé. Quelle mémoire? Quel patrimoine? Quel oubli? Quel souvenir? Le futur du passé n'est pas encore filmé puisque nous n'avons pas la possibilité de procéder aux rectifications. Nous ne sommes pas en mesure d'aborder le terrain de la compréhension ou, à tout le moins, celui de l'explication, car la distance nécessaire à ces temps, l'histoire et l'actualité, n'est pas de mise. Nous nous trouvons dans le lieu de l'événement dans un moment qui n'est pas encore construit et qui n'est pas non plus oublié.

Lorsque Amos Gitaï filme le présent via l'actualité de la guerre, c'est une discontinuité temporelle qu'il produit, une rupture ; il filme l'événement en train de se construire, en l'occurrence la guerre comme événement remarquable.

Mais il filme également une continuité temporelle, la quotidienneté, les traces d'un temps qui perdurent au-delà

de l'événement remarquable, le banal. Il relève ainsi les faits, les êtres humains, les symboles, les emblèmes du passé qui pourraient se confondre dans une mémoire collective malgré la déchirure, le chaos du présent. Amos Gitaï superpose le mémorable à l'observable et relie par ce biais le passé au présent. L'événement photographique se comprend ici comme une dialectique du visible et du visuel, laquelle renvoie à l'expression d'une profonde déchirure entre ce que nous voyons et l'interprétation que nous en faisons.

Le documentaire n'écrit pas l'histoire. En revanche, il impose une image de l'histoire, telle une loi mémorielle qui se situe au-delà de la vocation historique et qui possède une valeur déclarative. Une fois le travail de mémoire accompli, le documentaire s'utilise dans son autonomie patrimoniale comme un document : il fixe un événement historique compris en tant qu'ensemble thématique, un modèle, où une vérité est exposée. Cet événement photographié et photographique s'instaure tel un décret législateur.

Cet aspect consacre le devoir de mémoire. La loi mémorielle impose l'image du souvenir, et construit ainsi un événement nécessaire de l'histoire. Ce patrimoine photographique à l'usage de fins historiques tout autant que politiques peut être interprété comme une mission pédagogique, un livre d'histoire par l'image. Les occurrences multiples de « ç'a été » et leur répétition visible dans une catégorie codifient cet ensemble à l'instar d'une composition où toute image portant sur le même sujet est équivalente dans sa vraisemblance, et la multiplication de ces vraisemblances juxtaposées ont une valeur d'évidence. Le « ç'a été » se fixe dans un « c'est là », un continuum présent dont l'objet ne consiste pas tant à renseigner sur ce qui s'est passé qu'à fixer pour l'avenir les jalons de ce qu'il faut conserver pour construire une image de la société. Le documentaire est alors historique ; ce qui est mis en avant est sa valeur d'image du souvenir soutenu par son esthétique réaliste. C'est comme si, face au documentaire, nous découvrons et puisions notre savoir sur le monde sans apparente réflexion, par la nature allégorique de cette image qui se donne comme telle dans sa transparence et son immédiateté.

Cette qualité d'image confère au documentaire une valeur pratique ; nous nous servons de l'image photographique comme d'un document pour fixer le temps mais également pour retrouver un temps perdu ou oublié. Ce travail de mémoire sert la cause du devoir de mémoire en donnant un sens à la multiplicité des images documentaires.

Cette pratique dont l'image documentaire sert de faire-valoir est à l'œuvre dans la recherche de mondes disparus dont il faut prouver l'existence antérieure, pour les inscrire, les conserver, voire revendiquer leur vérité par ce biais. Ou au contraire produire un discours infirmant la réalité de l'ensemble thématique en évoquant les équivoques, les imprécisions ou encore les oublis. Dans les deux cas, nous pouvons parler de combats d'images documentaires face à l'histoire individuelle mais également face à l'histoire collective pour rectifier la loi mémorielle contenue dans le patrimoine photographique et dont l'impact ressurgit dans nos actions.

La fabrique des images et la fabrique de l'histoire se situent sur le terrain du patrimoine, lequel construit notre mémoire future. Concrétisant l'apparition d'une

culture et inaugurant un sens, cette construction intellectuelle stabilise les formes, les normes et configure. En cela, l'élaboration d'un patrimoine, se fondant sur l'héritage et comprenant la sauvegarde, la conservation et l'exposition, et ces corollaires le tri, le classement et la série, constitue un acte d'engagement social qui invente une histoire.

Le corpus du patrimoine photographique documentaire ouvre des perspectives didactiques du fait qu'il présente des modèles d'usage. Par le biais d'un schème représentationnel, il véhicule une (des) certaine(s) image(s) de réalité, relative(s) à une culture donnée, et construit par là-même une écriture de l'histoire.

Ce corpus se décline en plusieurs sous-ensembles comme autant de schèmes représentationnels et comme autant de lieux d'une nouvelle identité, efficiente, pragmatique et constitutive d'une histoire mêlant le personnel au collectif.

Le patrimoine, englobant tous ces corpus, et laissant, en ce qui concerne le documentaire, la part belle à ce que

l'image de la réalité peut avoir de collectif, représente l'expression d'une opinion commune, d'une mémoire commune et d'une histoire commune. Le patrimoine devient le porte-parole du sens commun, sa modélisation, le vecteur qui lie l'image à l'action.

Pour toutes ces raisons - création de collection, tri, valorisation d'un fonds documentaire, conservation et exposition -, nous pouvons considérer que la constitution d'un patrimoine photographique inaugure le passage de l'événement du sujet photographique à l'image photographique en tant que monument.

L'élaboration d'un patrimoine se fonde sur deux entités : celle de la mémoire individuelle et celle de la mémoire collective. Au croisement de ces deux héritages, il configure, en ce qui concerne les images photographiques, une sorte de raison photographique dans laquelle nous pouvons puiser, comme s'il s'agissait d'un dictionnaire où ce qui prédomine est la valeur d'usage, le sens commun issu de divers contextes. De la collecte, du recueillement, de la trace et de l'événement, nous passons à la réappropriation, à la sauvegarde, à la collection.

L'élaboration compulsive de tout signe, la création d'événements banals fixés par l'image photographique tirés du quotidien représentent désormais un lieu scénique.

L'importance de ce patrimoine photographique dans nos mémoires collectives, la prédominance de cette histoire du regard dans nos pratiques sociales présentes et à venir se comprennent dans l'amoncellement visible des images qui nous sont proposées. L'ensemble photographique, par l'effet d'exhaustivité qu'il présente, donne du crédit à l'image : ce qui est vu est expérimenté.

CONCLUSION

Le procédé mécanique de l'image photographique lui confère une aura d'authenticité tout autant qu'elle contribue à l'interprétation de celle-ci. Face à cette image singulière, nous restons perplexes : de quoi est-il question ? De témoignages historiques ? De souvenirs personnels ? De mises en scène ? D'histoires à double sens ? D'énigmes ? Quelle réalité nous présente-t-elle ? Nous avons envisagé l'image photographique en tant qu'image documentaire. En ce sens, elle remplit une triple fonction : elle enregistre, elle conserve,, elle présente.

La première fonction la renvoie au statut d'image reproductible ; la deuxième, à sa dimension archivale ; la troisième, à la fabrication d'histoires.

Ce statut complexe de l'image photographique nous a permis d'aborder la question de son réalisme à travers la figure de l'allégorie, cette « *écriture de compagnonage* » ainsi que l'a qualifiée Michel Foucault.¹²⁷ C'est comme si

¹²⁷ Michel Foucault, *L'Écriture de soi, Corps écrits* n°18, p. 5.

nous demandions à la technique photographique de nous dire quelque chose sur le monde. Comment ? N'est-ce pas l'être humain qui détient son propre sens et crée ses figures de sens, d'histoire, de réalité ? *« Ainsi va l'allégorie. Le symbole parle de traces le long desquelles il nous invite à découvrir autre chose que nous-mêmes. L'allégorie, au contraire, ne fait que redistribuer les cartes à l'intérieur du cercle du Même ; elle nous procure ainsi la facile et narcissique satisfaction de nous y reconnaître, dans la double acception de cette expression. Car l'homme demande à l'allégorie la consécration de sa propre puissance. »*¹²⁸

Cette réflexion sur l'image photographique repose sur sa duplicité même: entre image scientifique et image artistique ; entre voir et savoir ; entre imaginaire et réalité.

Pour aborder ces difficiles questions sur la place de l'image photographique dans la culture, sur la réalité qu'elle représente ainsi que sur la nature de cette réalité, il nous fallait un cadre conceptuel qui délimitât

¹²⁸ Jean Brun, *Misère de l'allégorie*, *Corps écrits* n°18, p. 142.

la question de la réalité à travers les objets conçus par l'être humain. Nous l'avons trouvé dans la philosophie de Ernst Cassirer, plus particulièrement dans le concept de « forme symbolique ».¹²⁹

Ce qui est avancé dans ce concept est l'idée d'un processus de symbolisation à l'œuvre, antérieur au savoir, dans l'élaboration de nos objets de connaissance. Autrement dit, un vécu de perception renferme un sens qui amène une présence immédiate et concrète. La question demeure dans la nature de la relation entre la signification contenue dans l'objet de culture et le sens éprouvé qui fait appel à de multiples représentations, mélange de traditions et d'innovations.

A l'origine d'une représentation apparente, qui offre un contenu présent, immédiat, se manifeste un acte. Cet acte n'est pas un acte d'interprétation. Il rappelle l'acte de jugement, inductif et déductif, de la logique kantienne.

¹²⁹ « Par "forme symbolique", il faut entendre toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe. » Ernst Cassirer, « Le Concept de forme symbolique », in *Trois Essais sur le symbolique*, p.13.

Cet acte de jugement, nous l'avons nommé dans cette étude acte documentarisant. Il s'agit d'un processus de pensée qui vise à éprouver une réalité. Nous avons émis l'hypothèse que cet acte redéfinit sans cesse les réalités présentées dans l'image photographique documentaire.

Dans le chapitre *Invention d'une image-monde*, nous avons évoqué une histoire du regard à travers de nouvelles perspectives imagières.

Dans le chapitre *Survivance des images*, nous avons cherché à analyser le processus de symbolisation à l'œuvre dans la fabrication des images photographiques à travers trois films documentaires. L'enjeu était ici de défigurer : montrer que la réalité de l'image photographique provient des représentations, proches, lointaines, néanmoins survivantes. Nous nous sommes interrogés sur la survivance de ces images ainsi que sur la mise en perspective de leurs actions sur la figuration d'une réalité.

Le chapitre *Documentaire et lieu de mémoire* revient sur la constitution de notre réalité à travers l'image photographique comprise en tant que document pour

l'histoire et lieu de mémoire. Ce chapitre est constitué d'exemples propres à mettre en relief l'image photographique comme idée de réalité : par l'archivage, par la conservation, par le patrimoine. Il s'agit de montrer les habitudes visuelles, les modes de récits, les tentatives d'exhaustivité par le biais de la série, comme étant constitutifs de nos réalités. Une fois inscrite sur un support telle que la photographie ou le film, la réalité devient une réalité partagée parce qu'elle est visible.

Ces trois étapes, *Invention d'une image-monde*, *La survivance* et *Documentaire et lieu de mémoire*, fondent le processus de symbolisation du documentaire en tant que forme symbolique. Elles tendent à montrer les modalités constitutives de la réalité. Dans la perspective de Ernst Cassirer, la réalité est relative. L'on pourrait dire qu'elle est en mouvement et que la seule possibilité de l'apercevoir réside dans nos contenus d'expérience. Ceux-ci se comprennent tels des objets esthétiques, c'est-à-dire des objets sensibles qui relèvent pour Ernst Cassirer de la culture. Celle-ci s'appréhende comme une médiation entre l'idéalisme et l'empirisme. Comprendre comment elle se

constitue à travers les objets de culture, c'est comprendre comment nous formons nos réalités.

C'est dans cette perspective que nous avons analysé l'image photographique documentaire comme objet de culture particulier qui propose une image de la réalité complexe parce qu'elle semble copier le monde de la nature. Il nous fallait démontrer sa prégnance symbolique, montrer son statut de signes qui renvoie à une idée de réalité et son ancrage culturel.

La volonté de synthèse présente dans cette étude peut affaiblir l'analyse des films ou photographies considérées. L'enjeu était de construire un cadre conceptuel dans le but de distinguer l'image photographique en tant que forme symbolique. Le but était de montrer le processus à l'œuvre dans l'image photographique en tant que tout. En ce sens, le travail d'analyse n'était pas une priorité. Il s'appuie par ailleurs sur tout un ensemble de publications qui font état d'analyses poussées sur des objets précis (la photographie au dix-neuvième siècle ; l'industrialisation ; l'image de la femme ; l'autobiographie ; la représentation juive, etc.).

Nous avons voulu proposer une autre façon d'aborder le documentaire dans une conception esthétique du monde comprise en tant que théorie de la sensibilité. Dès lors, le documentaire apparaît comme une médiation entre culture et nature, comme une écriture de monde où l'enjeu est de découvrir ses présupposés imagiers. Il s'agissait alors de se placer au cœur de cette image pour en saisir sa réalité et, à travers elle, la réalité d'une époque.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

- Aldeeb Abu-Sahlieh Sami A., *L'Art figuratif en droits juif, chrétien et musulman*,
www.lpj.org
- Aristote, *La Poétique*, Le livre de poche, 1990.
- Aristote, *La Métaphysique*, éditions Presses Pocket,
collection, Agora, Londres, 1992.
- Barthes, Bersani, Hamon, Riffaterre, Watt,
Littérature et réalité, éditions du Seuil,
Paris, 1982.
- Beaujour Michel, *Miroir d'encre, rhétorique du
portrait*, éditions du Seuil, collection
Poétique, Paris, 1980.
- Benjamin Walter, *L'Homme, le langage et la culture*,
éditions Denoël, Paris, 1971.
- Benjamin Walter, *Origine du drame baroque allemand*,
édition Flammarion, 1985.
- Benjamin Walter, *Das PassagenWerk*, édition du Cerf,
1986.
- Bergson Henri, *Œuvres*, PUF, 1963.
- Cassirer Ernst, *Substance et fonction*, Les Editions
de minuit, 1977.
- Cassirer Ernst, *Logique des sciences de la culture*,
éditions du Cerf, collection Passages,
Paris, 1991.
- Cassirer Ernst, *Ecrits sur l'art*, éditions du Cerf,
collection Passages, Paris, 1995.
- Cassirer Ernst, *Trois Essais sur le symbolique*,
éditions du Cerf, 1997.
- Cassirer Ernst, *La Philosophie des formes
symboliques*, trois tomes, Les Éditions de
minuit, Paris, 1972.

- Cassirer Ernst, *Le Problème de la connaissance dans la philosophie et la science des temps modernes, I, de Nicolas de Cues à Bayle*, éditions du Cerf, collection Passages, Paris, 2004.
- Cassirer Ernst, *Le Problème de la connaissance dans la philosophie et la science des temps modernes, II, de Bacon à Kant*, éditions du Cerf, collection Passages, Paris, 2005.
- Cassirer Ernst, *Le Problème de la connaissance dans la philosophie et la science des temps modernes, III, les systèmes postkantien*s, éditions du Cerf, collection Passages, Paris, 1999.
- Cassirer Ernst, *Le Problème de la connaissance dans la philosophie et la science des temps modernes, IV, de la mort de Hegel aux temps présents*, éditions du Cerf, collection Passages, Paris, 1995.
- Cassirer Ernst, *Eloge de la métaphysique. Axel Hägerstrom : une étude sur la philosophie suédoise contemporaine*, éditions du Cerf, collection Passages, Paris, 1996.
- Cassirer Ernst, *L'Idée de l'histoire. Les inédits de Yale et autres écrits d'exil*, éditions du Cerf, collection Passages, Paris, 1988.
- Cassirer Ernst, *L'école de Marbourg*, éditions du Cerf, collection Passages, Paris, 1998.
- Cassirer Ernst, *Liberté et forme. L'idée de la culture allemande*, éditions du Cerf, collection Passages, Paris, 2001.
- Cassirer Ernst, *La Théorie de la relativité d'Einstein. Eléments pour une théorie de la connaissance*, éditions du Cerf, collection Passages, Paris, 2000.
- Champfleury Jules, *Du réalisme, lettre à madame Sand*, 1855, www.uni-duisburg-essen.de
- Corps écrits n°18 (l'allégorie)*, PUF, 1985.
- Descartes, *Méditations métaphysiques*, éditions PUF, collection, Quadrige, Paris 1998

- Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Les Éditions de minuit, collection Critique, Paris, 1969.
- Deleuze Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie*, Les Editions de Minuit, collection Critique, Paris, 1991.
- Deleuze Gilles et Parnet Claire, *Dialogues*, éditions Flammarion, Paris, 1977.
- Deleuze Gilles, *La Philosophie critique de Kant*, éditions PUF, collection Quadrige, Paris, 1997.
- Detienne Marcel, Vernant Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence, la metis des Grecs*, éditions Flammarion, collection Champs, Paris, 1999.
- Didi-Huberman Georges, *Devant l'image*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990.
- Didi-Huberman Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris, 2002.
- Dosse François, *Paul Ricœur, Michel de Certeau et l'Histoire : entre le dire et le faire*, conférence de l'école des Chartes du 22 avril 2003, www.elec.sorbonne.fr
- Eliade Mircea, *Aspects du mythe*, éditions Gallimard, Folio/Essais, Paris, 1988.
- Fatès Nazim, *La Théorie de la relativité d'Einstein. Éléments pour une théorie de la connaissance*, www.nazim.fates.free.fr/Epistemo/Cassirer1921
- Feron Olivier, *Finitude et sensibilité dans la philosophie de Ernst Cassirer*, Kimé, Paris, 1997.
- Fontanier Pierre, *Les Figures du discours*, éditions Flammarion, collection Champs, Paris 1977.
- Fortis Jean-Michel, *Sémantique cognitive et espace*, in *Sens et textes*, éditions François Rastier, Paris, 1996.

- Foucault Michel, *Les Mots et les choses*, éditions Gallimard, Paris 1995.
- Frontisi-Ducroux Françoise, *L'Homme-cerf et la femme-araignée, figures grecques de la métamorphose*, éditions Gallimard, Paris, 2003.
- Frontisi-Ducroux Françoise, Vernant Jean-Pierre, *Dans l'œil du miroir*, éditions Odile-Jacob, Paris, 1997.
- Genette Gérard, *Figures I*, éditions du Seuil, collection Essais, Paris, 1976.
- Genette Gérard, *Figures II*, éditions du Seuil, collection Essais, Paris, 1979.
- Genette Gérard, *Figures III*, éditions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1972.
- Goldberg Itzakhk, *La Vision corrosive des artistes israéliens*, novembre 2004, www.monde-diplomatique.fr
- Goldschmidt Victor, *Le Système stoïcien et l'idée de temps*, éditions Jean Vrin, Paris, 1989.
- Gombrich Ernst Hans, *L'Art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, éditions Gallimard, Paris 1991.
- Gombrich Ernst Hans, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Morceaux choisis*, édition Folio, collection Essais, Paris, 1995.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, premier volume, éditions Flammarion, Paris, 1979.
- Kant Emmanuel, *Critique de la raison pure*, éditions Flammarion, Paris, 1987.
- Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, éditions Jean-Vrin, Paris, 1993.
- Kant Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, éditions Jean-Vrin, Paris, 1993.
- Kant Emmanuel, *Logique*, éditions Jean-Vrin, Paris, 1970.

- Lacour Philippe, *L'Oubli de la sémantique dans le programme cognitiviste : réflexions sur l'œuvre de François Rastier*, www.revue-texto.net
- Laks Bernard, *Langage et cognition, l'approche connexionniste*, www.comu.ucl.ac.be/reco/GreMS/jpweb/laks.htm
- Langer Suzanne, *Feeling and Form*, Scribner's Son, New York, 1953.
- Lavaud Laurent, *L'Image*, éditions Flammarion, Paris 1999.
- Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, éditions du Seuil, Poétique, Paris 1975.
- Loubet Christian, *L'Autre et l'image de soi, La représentation de l'image de soi dans la peinture occidentale de Léonard à Rembrandt*, Cahiers de la méditerranée, www.revel.unice.fr
- Louis-Combet Claude, *Le Recours au mythe*, éditions José-Corti, Paris, 1998.
- Michaud Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, éditions Macula, Paris, 1998.
- Monnier Gérard, *L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, éditions Folio, Paris 1995.
- Morin Edgar, *Israël-Palestine : le double regard*, www.nicol.club.fr
- Nadeau Robert, *Cassirer et le programme d'une épistémologie comparée : trois critiques*, in *Ernst Cassirer. De Marbourg à New York. L'itinéraire philosophique*, éditions du Cerf, collection Passages, Paris, 1990.
- Panofsky Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, Les Editions de minuit, Paris, 1991.
- Peraya Daniel, *Vers une sémiotique cognitive*, www.reco.ucl.ac.be
- Pédaque Roger T., *Document : forme, signe et médium, les reformulations du numérique*, www.STIC-CNRS

- Philonenko Alexis, *L'Œuvre de Kant*, tome premier, éditions Jean-Vrin, Paris, 1996.
- Platon, *Protagoras*, éditions Flammarion, Paris, 1966.
- Platon, *La République*, éditions Flammarion, Paris, 1966.
- Pommier Edouard, *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*, éditions Gallimard, Paris 1998.
- Rastier François, *Sciences de la culture et post-humanité*, www.lutecium.org
- Rastier François, *Sémiotique du cognitivisme et sémantique cognitive. Questions d'histoire et d'épistémologie*, www.revue-texto.net
- Ricœur Paul, *La Métaphore vive*, éditions du Seuil, collection Essais, Paris, 1997.
- Ricœur Paul, *Du texte à l'action*, éditions du Seuil, collection Essais, Paris, 1998.
- Ricœur Paul, *Temps et récit*, éditions du Seuil, collection Essais, Paris, 1983.
- Robin Léon, *Platon*, PUF, collection, Quadrige, Paris, 1997.
- Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-ce q'un genre littéraire*, éditions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1989.
- Schaeffer Jean-Marie, *La Fin de l'exception humaine*, édition Gallimard, collection Essais, Paris, 2007.
- Searle John R., *Rationalité et réalisme : qu'est-ce qui est en jeu ?* 1993, www.pecatte.karefil.com
- Sorlin Pierre, *Persona, du portrait en peinture*, Presse universitaire de Vincennes, collection Esthétique, Paris, 2000.
- Todorov Tzvetan, *Théories du symbole*, éditions du Seuil, collection Points/Essais, Paris, 1977.

- Vergely Bruno, *Cassirer, la politique du juste*, éditions Michalon, Le Bien commun, Paris, 1998.
- Veyne Paul, *Comment on écrit l'histoire*, éditions du Seuil, Paris, 1971.
- Warburg Aby, *Essais florentins*, éditions Klincksieck, 1990.
- Wildgen Wolfgang, *La Philosophie des formes symboliques de Cassirer et le plan d'une sémiotique générale et différentielle*, www.formes-symboliques.org
- Wildgen Wolfgang, *La Philosophie des formes symboliques de Cassirer (1874-1945) jugée sous l'aspect de l'évolution (et de la critique) du structuralisme au 20e siècle*, www.formes-symboliques.org
- www.formes-symboliques.org : site consacré au concept de formes symboliques de Ernst Cassirer.
- Winckelman Johann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998.

CINEMA ET PHOTOGRAPHIE

- About Ilse et Chéroux Clément, *Etudes photographiques n°10, l'histoire par la photographie*, novembre 2001.
- Aubenas Sylvie, *Etudes photographiques n°3, Le petit monde de Disdéri. Un fonds d'ateliers du Second Empire*, novembre 1997.
- Barnouw Erik, *Documentary, a History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, New-York, 1993.
- Barsam, *Non-fiction Film, a Critical History*, Indiana University Press, 1992.
- Barthes Roland, *La Chambre claire*, éditions du Seuil, Paris 1980.

- Baudelaire Charles, *Etudes photographiques* n°6, «Le public moderne et la photographie. Lettre à M. le directeur de la Revue française sur le salon de 1859», mai 1999.
- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* éditions du Cerf, collection 7^e Art, Paris, 1993.
- Bellour Raymond, *L'Entre-images*, éditions La Différence, collection Mobile, Paris, 1990.
- Benjamin Walter, *Etudes photographiques* n°1, *Petite histoire de la photographie*, novembre 1996.
- Blazer Jean-Christophe, *Sur les traces de l'icône : vers un nouveau concept critique ?* musée de l'Elysée, Lausanne, 2000, www.elysee.ch
- Bourdieu Pierre, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1965.
- Bottin Marie, *Etudes photographiques* n°17, «La critique en dépendance, la réception de l'œuvre de Nan Goldin en France, 1987-2003», novembre 2005.
- Brenez Nicole (sous la direction de), *Admiranda* n°10, « Le Génie documentaire », université de Provence, 1995.
- Cent années lumière, rétrospective de l'œuvre documentaire des grands cinéastes français de Louis Lumière à nos jours*, AFAA, Paris, 1989.
- Cinémaction* n°76, « Le Cinéma direct », troisième trimestre 1995, Paris.
- Colleyn Jean-Paul, *Le Regard documentaire*, centre Georges-Pompidou, Paris, 1993.
- Communications* n°15, « L'Analyse des images », éditions du Seuil, Paris 1970.
- Communications* n°71, «Le Parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle», éditions du Seuil, Paris, 2001.

- Devarrieux Claire, de Navacelle Marie-Christine, *Cinéma du réel*, éditions Autrement, Paris, 1988.
- Desgoutte Jean-Paul, *L'Utopie cinématographique*, éditions de L'Harmattan, 1997.
- Documentaires numéros 1 à 18, 1991-2003.
- Dubois Philippe, *L'Acte photographique*, éditions Nathan, Paris, 1990.
- Esquenazi Jean-Pierre (sous la direction de), *La Réalité de l'image. Images de la réalité*, numéros 1 et 2 (mars et juin 1996), éditions de L'Harmattan, collection Champs visuels, Paris.
- Faztrez Pierre, *Recherches en communication n°10, «Pour une approche expérimentale de la réception : attitudes documentaire et fictionnelle»*, 1999.
- Fournié Pierre, *Photographie et diplomatie*, www.diplomatie.gouv.fr
- Freund Gisèle, *Photographie et société*, éditions du Seuil, collection Points, Paris, 1974.
- Frizot Michel, *Nouvelle Histoire de la photographie*, éditions Bordas/Adam Biro, Paris, 1995.
- Gauthier Guy, *Le Documentaire, un autre cinéma*, éditions Nathan, Paris 1995.
- Gervereau Laurent, *Le Sens du regard*, BBF n°5, 2001.
- Girardin Daniel, *Histoires de la photographie, histoire de photographie*, musée de l'Elysée, Lausanne, 2002, www.elysee.ch
- Girardin Daniel, *La Photographie, invention majeure du XIXe siècle*, musée de l'Elysée, Lausanne, 2002, www.elysee.ch
- Guillaud Hubert, *Interviews, usages, image, coopération*, entretien avec André Gunthert, 2006, www.internetactu.net
- Gunthert André, Poivert Michel (sous la direction de), *L'Art de la photographie*, éditions Citadelles-Mazenod, 2007.

- Gunthert André, *L'Affaire Adnan Hajj : première manipulation emblématique de l'ère numérique*, 2006, www.arhv.lhivic.org
- Gunthert André, *Etudes photographiques n°2*, «Le complexe de Gradiva, théorie de la photographie, deuil et résurrection», mai 1997.
- Images re-vues n°1*, «Théories», 2006.
- Krauss Rosalind, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, édition Macula, Paris, 1990.
- Labajos-Perez Emilia, *L'Exil des enfants de la guerre d'Espagne (1936-1939), la maison aux géraniums*, édition de l'Harmattan, Paris, 2005.
- Lemagny Jean-Claude, André Rouillé, *Histoire de la photographie*, éditions Bordas, Paris, 1986.
- Lissalde Claire, *L'Image scientifique, définitions, enjeux et questions*, BBF n°5, 2001.
- Lugon Olivier, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, éditions Macula, Paris, 2001.
- Maresca Sylvain, *Terrain n°30*, «Le regard, les apparences de la vérité ou les rêves d'objectivité du portrait photographique», mars 1998.
- McCauley Anne, *Etudes photographiques n°16*, «En-dehors de l'art, la découverte de la photographie populaire, 1890-1936», mai 2005.
- Méaux Danièle et Vray Jean-Bernard (sous la direction de), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Lire au présent, CIERCEC, publications de l'université de Saint-Etienne, 2004.
- Menegaldo Gilles et Murcia Claude (textes réunis et présentés par), *Cinéma documentaire et cinéma de fiction : frontières et passages*, publication La Licorne, UFR de langues et littératures, Poitiers, 1992.

- Merzeau Louise, *La Photographie, une technologie de la mémoire*, séminaire de l'Ecole nationale du patrimoine 1996, www.merzeau.net
- Michaud Eric, *Etudes photographiques n°2, Daguerre, un prométhée chrétien*, mai 1997.
- Michaud Yves, *Etudes photographiques n°12, «Critiques de la crédulité»*, novembre 2002.
- Newhall Beaumont, *The History of Photography from 1939 to the Present*, Museum of Modern Art, New York, 1982.
- Nichols Bill, *Representing Reality, Issues and Concepts in Documentary*, Library of Congress, 1991.
- Nichols Bill, *Ideology and the Image Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, 1981.
- Niney François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000
- Odin Roger (sous la direction de), *L'Age d'or du documentaire*, deux tomes, éditions L'Harmattan, Champs Visuels, Paris, 1998.
- Odin Roger, *De la fiction*, De Boeck Université, Arts et cinéma, Bruxelles, 2000.
- Petro Patrice (sous la direction de), *Fugitive Images, From Photography to Video*, Indiana University Press, 1995.
- Poivert Michel, *Un art comme les autres? La photographie et le musée au tournant du XXe et du XXIe siècle*, colloque *Histoire de l'art du XIXe siècle (1848-1914), bilans et perspectives*, musée d'Orsay/école du Louvre, septembre 2007.
- Poivert Michel, *Etudes photographiques n°2, «Le phénomène de l'extase ou le portrait du surréalisme même»*, mai 1997.
- Poivert Michel, *La Photographie contemporaine*, éditions Flammarion, Paris 2003.
- Raynal Mireille, *Le XIXe Siècle à la lumière de la photographie*, www.fabula.org

- Renov Michael, *Theorizing Documentary*, AFI, Routledge, New York, 1993.
- Rosenblum Naomi, *Une histoire mondiale de la photographie*, deuxième édition, éditions Abbeville, Paris, 1997.
- Rouillé André, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, édition Gallimard, Folio essais, Paris, 2005.
- Schaeffer Jean-Marie, *L'Image précaire*, éditions du Seuil, Paris, 1987.
- Sicard Monique, *Entre science et art*, 1998, www.seminaire.photo.ens.free.fr
- Sicard Monique, *La Photographie scientifique, les académismes et les avant-gardes, les conditions d'une convergence*, 2006, www.tribunes.com
- Sontag Susan, *Sur la photographie*, éditions du Seuil, collection 10-18, Paris, 1983.
- Snyder Joel, *Etudes photographiques n°4, «Visualisation et visibilité. Marey et la méthode graphique»*, mai 1998.
- Saoutier Catherine (sous la direction de), *Le Documentaire, contestation et propagande*, éditions XYZ, Montréal, 1996.
- Stott Walter, *Documentary Expression and Thirties America*, O.U.P., 1973.
- Zagaglia, Ginter, Sonnet, De Bethune, *Cinéma et réalité*, Centre audiovisuel de Bruxelles, 1982.

A PROPOS D'ALAIN CAVALIER

- Alain Cavalier, www.cinemas-de-recherche.org
- Alain Cavalier : artisan et modèle, www.lesinrocks.com/
- Alain Cavalier et les peintres, cinéma du réel, Centre Pompidou, www.cinereel.org
- De Calle à Cavalier, la Hi8 comme nouvelle caméra stylo, www.emedia.free.fr/

Cinéma, n° 268, avril 1981.
Etudes Cinématographiques, n^{os} 223 et 231, 1996.
Jeune Cinéma, n° 224, octobre 1993.
Kantcheff Christophe, *Politis*, n°868, *Le Filmeur*,
un entretien avec Alain Cavalier.
L'Avant-Scène Cinéma, n^{os} 440/441, mars/avril 1995.
La Lettre vidéo dans le champ du cinéma,
www.ciep.fr
Pichené Julien, Rodriguez Samuel, *Alain Cavalier*
cinéaste, www.arkepix.com
Positif, n° 308, octobre 1986.
Positif, n° 395, janvier 1994.
Revue du Cinéma, n° 419, septembre 1986.
Segnocinema, vol. 7, n° 29, septembre 1987.

A PROPOS DE WALKER EVANS

Evans Walker, *Photographs for the Farm Security Administration 1935-1938*, Da Capo press, New York, 1973.
Evans Walker, *First and Last*, Harper and Row, New York, 1978.
Evans Walker par Walker Evans, CNP, Paris, 1990.
Evans Walker, *American Photographs*, MOMA, New York, 1938.
Evans Walker, *Havana*, éditions Contrejour, Paris, 1989.
Evans Walker, *Evans Walker at Work : 745 Photographs Together with Documents*, Harper and Row, New York, 1982.
Evans Walker, *La Soif du regard*, éditions du Seuil, Paris, 1993.
Evans Walker : *Lyric Documentary*, Steidl Publishing Editions, 2006.

A PROPOS DE ROBERT KRAMER

- Bax Dominique (sous la direction de), *Robert Kramer : monographie*, Bobigny, Magic Cinéma, 2006.
- Eisenschitz Bernard, Turigliatto Roberto, *Points de départ : entretiens avec Robert Kramer*, institut de l'Image, Aix-en-Provence 2001.
- Peter Gessner, *Robert Kramer, Expatriate : A Filmmaker's Radical Journey, 1939-1999*, *The Nation*, April 2000.
- Joyard Olivier, *Marcher, parler, filmer*, *Les Cahiers du cinéma*, n° 541, décembre 1999.
- Tesson Charles, *Robert Kramer, un compagnon de route*, *Les Cahiers du cinéma*, n° 541, décembre 1999.
- Turigliatto Roberto, *Robert Kramer*, Torino, Lindau, 1997.
- Vatrican Vincent (sous la direction de), *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer*, institut de l'Image, Aix-en-Provence, 2001.

A PROPOS D'AMOS GITAI

- Gitai Amos, *Mont Carmel*, édition Gallimard, 2003.
- Gitai Amos, *Parcours*, édition du centre Georges-Pompidou, Paris, 2003.
- Gitai Amos, *Kippour* (scénario), Arte Editions, Paris, 2003.
- Gitai Amos, *The War of the Sons of Light Against the Sons of Darkness*, Mazzotta, Milano, 1993.
- Walther König, *Amos Gitai: News from Home*, Köln, 2006.
- Bruno Mondadori, *Il Cinema di Amos Gitai : frontiere e territori*, Torino, 2006.
- Sylvie Pras, *Amos Gitai*, édition du centre Georges-Pompidou, Paris, 2004.

Serge Toubiana, Jean-Baptiste Piégay, *Exil et territoires, le cinéma d'Amos Gitai*, édition des Cahiers du cinéma, 2003.

Amos Gitai: cinema forza di pace, Le Mani, Genova, 2002.

The Films of Amos Gitai: a Montage, BFI Publishing, London, 1993.

FILMOGRAPHIE

ALAIN CAVALIER

Le Combat dans l'île (1962).
L'Insoumis (1964).
Mise à sac (1967).
La Chamade (1968).
Le Plein de super (1976).
Ce répondeur ne prend pas de message (1978).
Martin et Léa (1978).
Un étrange voyage (1981).
Thérèse (1986).
Portraits (1991).
Libera Me (1993).
La Rencontre (1996).
Vies (2000).
René (2001).
Le Filmeur (2004).

AMOS GITAI

Ahare (1974).
Charisma (1976).
Political Myths (1977).
Shikun (1977).
Architectura (1978).
Wadi Rushima (1978).
Bikur Carter B'Israel (1979).
Cultural Celebrities (1979).
M'Ora'ot Wadi Salib (1979).
Bayit (1980).
In Search of Identity (1980).

American Mythologies (1981).
Wadi (1981).
Ananas (1984).
Bankok Bahrain (1984).
Regan: Image for Sale (1984).
Yoman Sadeh (Journal de campagne) (1984).
Esther (1986).
Brand New Day (1987).
Berlin-Yerushalaim (1989).
Wadi 1981-1991 (1991).
Golem, l'esprit de l'exil (1992).
Gibellina, Metamorphosis of a Melody (1992).
Golem, le jardin pétrifié (1993).
Te'atron Hahaim (Théâtre pour la vie) (1994).
The Neo-Fascist Trilogy: I. In the Valley of the Wupper (1994).
The Neo-Fascist Trilogy: II. In the Name of the Duce (1994).
The Neo-Fascist Trilogy: III. Queen Mary (1994).
Naissance d'un Golem (1995).
Zihron Devarim (1995).
Zirat Ha'Rezach (1996).
Milim (1996).
War and Peace in Vesoul (1997).
Yom Yom (1998).
A House in Jerusalem (1998).
Tapuz (1998).
Zion, auto-émancipation (1998).
Kadosh (1999).
September 11, (film collectif) (2002).
Kedma (2002).
Eden (2002).
Kippur (2002).
Alila (2003).
Promised Land (2004).
Free Zone (2005).

ROBERT KRAMER

FALN (1965).
In The Country (1966).
The Edge (1968).
People's War (1969).
Ice (1970).
Milestones (1975).
Scenes from the Class Struggle in Portugal (1977).
Guns (1980).
La Naissance (1981).
À toute allure (1982).
Notre Nazi (1984).
Diesel (1985).
Un plan d'enfer (1986).
Doc's Kingdom (1987).
Route One/USA (1989).
Berlin 10/91 (1991).
Contre l'oubli (1991).
La Roue (1992).
Point de départ (1993).
Walk the Walk (1995).
Le Manteau (1996).
Ghosts of electricity (1997).
Say Koms Sa (1998).
Cités de la plaine (1999).

JOSE-LUIS PENAFUERTE

Niños (2001).
Aguiviva (2005).

INDEX DES ILLUSTRATIONS

1) Vallée de l'ombre de la mort.....	93
2) Moisson de mort à Gettysburg, Pennsylvanie.....	93
3) Les communards dans leur cercueils.....	93
4) Quatre Jeunes Maréchaux-ferrants.....	126
5) Vitrine de photos à un penny, Birmingham, Alabama.....	137
6) Portraits pris dans le métro.....	138
7) La Matelassière.....	163
8) La Repasseuse.....	167
9) Journal de campagne.....	172
10) Niños.....	218
11) Rovno ou Treblinka : problème d'authentification et histoire.....	224
12) Ben Shahn.....	249
13) Dorothea Lange.....	250
14) Jack Delano.....	250
15) FSA.....	251

INDEX DES NOMS

- About, 228, 231
Aboux, 230
Adamczewski, 25, 237
Aristote, 301
Barthes, 301, 308
Bazin, 78, 308
Beaujour, 152, 301
Bellour, 308
Benjamin, 73, 111, 131, 301
Bergson, 213, 301
Bersani, 301
Bourdieu, 308
Cassirer, 36, 37, 38, 39,
40, 45, 46, 47, 49, 50,
52, 54, 55, 57, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 66,
67, 68, 70, 71, 72, 73,
77, 142, 177, 200, 301,
302, 303, 306, 307
Cavalier, 147, 148, 149,
150, 151, 155, 157,
158, 159, 160, 162,
164, 165, 166, 168,
170, 281, 282, 283,
284, 285, 313, 317
Champfleury, 114, 119, 120,
121, 122
Chéroux, 228, 230, 231
Courbet, 119, 121, 122,
125, 126
Daguerre, 311
Delano, 255
Deleuze, 199, 303
Detienne, 303
Didi-Huberman, 62, 63, 67,
303
Disdéri, 94, 241, 242, 244,
308
Dubois, 309
Eliade, 303
Evans, 137, 138, 139, 140,
141, 194, 195, 255,
258, 311, 314
Fenton, 94
Fontanier, 304
Foucault, 112, 304
Franju, 272, 274
Freud, 67
Freund, 310
Frontisi-Ducroux, 161, 162,
304
Gardner, 94, 97
Gauthier, 310
Genette, 304
Gitaï, 172, 173, 175, 177,
178, 180, 182, 286,
287, 315
Godard, 151
Goethe, 55
Gombrich, 304
Hamon, 301
Hegel, 70, 115, 116, 302,
305
Héraclite, 50
Humboldt, 55
Kant, 36, 40, 41, 42, 43,
44, 45, 46, 52, 53, 54,

60, 76, 115, 302, 303,
 305, 306
 Kramer, 189, 191, 194, 196,
 197, 275, 277, 278,
 279, 314, 315
 Labajos-Perez, 222
 Lacombe, 265, 267, 269, 271
 Lange, 255, 257
 Langer, 65
 Lavaud, 305
 Lee, 255
 Lejeune, 201, 305
 Lemagny, 311
 Levert, 244, 246
 Lotar, 268, 270, 271
 Louis-Combet, 305
 Lugon, 141, 311
 Macaire, 86, 87
 Marey, 313
 Matisse, 151
 Méaux, 311
 Menegaldo, 311
 Michaud, 306
 Monnier, 306
 Murcia, 311
 Mydans, 255
 Newhall, 311
 Nichols, 311, 312
 Nietzsche, 200
 Odin, 312
 Panafuerte, 216, 218, 223,
 225
 Panofsky, 70
 Parks, 255
 Parnet, 303
 Pédaugue, 26, 306
 Peirce, 72
 Petro, 312
 Platon, 40, 69, 306, 307
 Poivert, 312
 Pommier, 306
 Renov, 312
 Riffaterre, 301
 Roosevelt, 254
 Rosenblum, 88, 312
 Rossif, 249
 Rothstein, 255
 Rouillé, 87, 311
 Sand, 113, 114, 118, 119,
 120, 122
 Sander, 245, 246
 Saoutier, 313
 Saussure, 59, 72
 Schaeffer, 307, 312
 Shahn, 255
 Snyder, 313
 Sontag, 313
 Sorlin, 307
 Stryker, 255
 Todorov, 307
 Tönnies, 127
 Vachon, 255
 Vernant, 162, 163, 303, 304
 Veyne, 260
 Warburg, 73, 306, 307
 Watt, 301
 Whitman, 194
 Winckelman, 308
 Winckelmann, 96
 Wolcott, 255
 Zapatero, 226

Le documentaire comme forme symbolique

L'étude sur le documentaire a suscité ces dernières années de nombreuses approches : historique, rhétorique, pragmatique, stylistique. Celles-ci posent la question de la réalité dans le film ou dans la photographie, problématique récurrente du documentaire. C'est à nouveau cette interrogation qui sera abordée dans cette recherche. La perspective envisagée a l'ambition de synthétiser toutes ces approches en remontant à l'origine de la photographie, au dix-neuvième siècle, et en faisant valoir sa spécificité d'image. Un parcours photographique est proposé montrant en quoi l'image photographique a pu bouleverser notre rapport à la réalité. Cette ambition synthétique a trouvé son fondement dans un concept original initié par le philosophe allemand Ernst Cassirer: la forme symbolique. Il s'agit d'une logique culturelle qui propose de se placer au cœur de nos réalités et d'analyser les principes qui les gouvernent. Le point d'ancrage d'une telle philosophie repose sur la culture comprise comme une réalité relative. Dans cette perspective, l'image photographique en tant que documentaire est considéré comme un lieu donnant à penser une réalité ? Comment ? Cette recherche nous amène à envisagé trois moments pour l'élaboration de cette forme symbolique particulière : 1) l'invention d'une image-monde que l'image photographique a suscité ; 2) la survivance des réalités contenues et transformées dans cette image-monde ; 3) la création d'un lieu de mémoire par la constitution d'un patrimoine photographique.

Mots-clés : documentaire ; forme symbolique ; culture ; photographie

The documentary as symbolic form

The study of documentary has called for numerous approaches these past few years: historical, rhetorical, pragmatic, stylistic. These approaches question the reality in film or photography, the recurring problem of the documentary. And this question will be tackled again in this research. The intention of the outlined perspective is to integrate all these approaches by retracing the steps to the origins of photography, in the nineteenth century, and by asserting its specificity of image. A photographic journey is proposed showing how the photographic image was able to change drastically our relationship with reality. This synthetic ambition was inspired by an original concept initiated by the German philosopher Ernst Cassirer: the symbolic form. It is based on a cultural logic which suggests going to the heart of our realities and analyzing the principles which govern them. The core of such a philosophy lies in a culture contained as a relative reality.

In this light, is the photographic image as documentary considered as a place giving reality to thought? How? This research allows us to imagine three moments in the development of this specific symbolic form: 1) the invention of an image-world invoked by the photographic image; 2) the survival of the realities contained and transformed in this image-world; 3) the creation of a place of reference for an assembled photographic heritage.

Key-words: documentary; symbolic form; culture; photography