

Ressaisir le réel : Limites de l'indexicalité photographique et émergence du signifié manquant

François Maheu - Université catholique de Louvain

Résumé

Les deux artistes conceptuels américains, Mel Bochner et Robert Barry, nous invitent chacun à leur manière à reconsidérer notre propre relation à la représentation photographique et au réel par le biais de photographies soit « mensongères », soit déficientes. La notion d'index, que l'on retrouve en filigrane à travers l'ensemble de la production photoconceptuelle, prend au contact du concept d'erreur une dimension prépondérante dans la compréhension des œuvres de ces deux artistes.

Abstract

In their work, american conceptual artistes Mel Bochner and Robert Barry use strategies of deception and failure in order to reconsider the relation between photographic representation and the index. This paper argues that it is precisely the way how these artists relate the notion of index to the concept of error that leads to the comprehension of the nature of their works.

Mots Clés

Mel Bochner, Robert Barry, art conceptuel, erreur, index, photographie

Mel Bochner, Robert Barry, Conceptual Art, error, index, photography

L'erreur photographique, présente sous de multiples formes, peut recouvrir une grande variété de fonction. Les œuvres des artistes conceptuels constituent un important réservoir d'erreurs photographiques. Ce champ spécifique de la production artistique présente la particularité de rendre les erreurs lisibles. Sinon conscientes, au moins assumées, les erreurs présentes dans les œuvres de ces artistes font partie intégrante d'une stratégie. Elles constituent même en de nombreuses occasions la clé de compréhension de l'œuvre qui l'a véhiculée.

Nous nous intéresserons ici aux erreurs qui peuvent être qualifiées de discrètes. Par opposition aux erreurs manifestes, repérables au premier coup d'œil dans les photographies, il existe des erreurs qui ne concernent pas en premier lieu la forme de l'œuvre. Ces erreurs, qui demandent à être mises en lumière, ont trait au fonctionnement de la photographie, à sa nature, voire à sa logique interne. Le produit de ce type d'erreur n'est pas tant la photographie ratée que la photographie trompeuse, ou plus précisément, la révélation du caractère trompeur de la photographie. Ces images ne sont bien évidemment pas gratuitement trompeuses. L'intention des artistes qui les ont commises est d'amener le spectateur à s'interroger sur sa propre perception de l'objet photographique et à travers elle, de questionner la perception et l'enregistrement du réel.

Nous porterons notre attention sur *Misunderstanding (a theory of photography)* de Mel Bochner et sur l'*Inert Gas Series* de Robert Barry qui comportent toutes deux des photographies qui semblent faillir dans leur rôle d'enregistrement du réel. Ce sera l'étude de l'absence ou de la déformation du référent indexé dans ces photographies qui nous permettra de comprendre en quoi les images échouent dans la tâche que chacun des deux artistes leur a assigné. En remontant le fil de l'erreur, nous comprendrons comment Mel Bochner pointe le décalage entre perception humaine et représentation photographique. Nous verrons également à travers la série de photographie de Robert Barry qui semble à priori manquer leur sujet, comment l'erreur permet de remettre en cause notre perception du réel et son enregistrement.

Misunderstandings (A Theory of Photography) de Mel Bochner comporte une modification d'une œuvre photographique produite précédemment par l'artiste—*Actual Size (Hand)*, 1968—et une partie de *Dead Ends and Vicious Circles*, une œuvre dont personne à l'époque ne semblait vouloir. Cette dernière se composait de 25 à 30 citations en rapport avec la photographie ainsi qu'une série d'images¹ parmi lesquelles se trouvaient notamment des photographies de Marcel Duchamp, d'Ed Ruscha, de Walker Evans, de Joel Edgerton, de Berenice Abbott, ainsi que des radiographies. Le but de Bochner lors de la réalisation de cette première œuvre était déjà de rompre avec l'idée, encore fort répandue selon lui à l'ère pré-numérique, que la photographie équivalait à la réalité². L'œuvre avait été proposée à *Artforum* en 1967, mais Philip Leider, alors éditeur en chef, ne s'était pas montré intéressé. Jugeant que cette œuvre composée de photographies et de citations n'avait pas sa place dans une revue d'art, il avait conseillé à Bochner de la proposer à un magazine de photographie. Or cela semblait inapproprié car selon Bochner les magazines dédiés à la photographie ne publiaient que des photographies naturalistes³. Ce refus de présenter son travail photographique s'est manifesté à plusieurs reprises. Bochner explique dans un texte rédigé en l'an 2000 avoir rencontré un galeriste qui lui suggéra de transférer ses photographies sur une toile (photoémulsion ou sérigraphie) sans quoi personne ne les exposerait

1 Propos de l'artiste issus de l'interview avec Lizbeth Marano (1994) dans Roger Conover (ed.), *Mel Bochner, Solar System & Rest Rooms, Writings and Interviews – 1965-2007*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2008. p. 172.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

jamais⁴. L'idée n'était pas si saugrenue car c'est le mode de présentation qui a été privilégié durant quelques années par certains artistes conceptuels (Marcel Broothaers, John Baldessari, Giulio Paolini,...). Ce n'est que deux ans plus tard que l'artiste, contacté par Marian Goodman de la Multiples Gallery, eut l'occasion de présenter son œuvre au sein d'un projet collectif intitulé *Artists & Photographs*. Il s'agissait d'une boîte publiée à 1200 exemplaires renfermant une œuvre de chaque artiste parmi lesquels se trouvaient notamment, outre Bochner, Dibbets, Graham, Huebler, Kosuth, LeWitt et Ruscha soit une partie significative de la scène conceptuelle de la fin des années 1960.

Misunderstandings (A Theory of Photography), la contribution de Mel Bochner à cette œuvre collective, consiste en une enveloppe contenant neuf photographies imprimées en offset de citations manuscrites et la reproduction en négatif du Polaroid original d'*Actual Size (Hand)*. Les citations sont en partie issues de *Dead Ends and Vicious Circles*. Bochner précise que trois citations parmi les neuf, ont été inventées. Les sentences sont attribuées à Marcel Duchamp, à Taine, à l'Encyclopedia⁵ Britannica, à Ludwig Wittgenstein, à Mao Tse-Tung, à Émile Zola, à Marcel Proust, à Maurice Merleau-Ponty et, enfin, à James J. Gibson. Bochner s'est toujours gardé de révéler quelles citations étaient fausses car tout l'enjeu de cette pièce réside dans la suspicion que le spectateur, informé de la présence de fausses sentences, développe vis-à-vis de l'ensemble des citations. Dans une interview donnée à Christophe Cherix et à Valérie Mavridorakis, l'artiste compare l'ensemble des citations à un panier de pommes, dans lequel un fruit pourri suffit à contaminer tous les autres⁶. De plus, outre leur authenticité, la logique interne de chaque citation semble suspecte. L'intention de Bochner est clairement d'établir une correspondance entre le manque de fondement des citations et celui des photographies⁷. La citation supposée de l'Encyclopaedia Britannica fera plus tard l'objet d'un tirage à part. Le titre de l'œuvre reprendra la citation : « Photography Cannot Record Abstract Ideas. » Le paradoxe contenu dans la photographie de cette citation pourrait déjà suffire à comprendre l'« incompréhension » (*misunderstanding*) dont il est question dans le titre de l'œuvre. Et comme pour renforcer la contradiction de cette citation, Bochner accompagne les phrases d'une photographie, la manipulation d'*Actual Size (Hand)*, qui constitue à elle seule l'enregistrement de plusieurs abstractions. Il y a premièrement l'enregistrement de l'idée qui préside à la réalisation de la photographie, le concept de l'œuvre. Il y a ensuite l'enregistrement d'un repère gradué numériquement qui constitue également une abstraction de la réalité. Il y a l'enregistrement en noir et blanc qui constitue une abstraction de la couleur⁸. Il y a finalement l'enregistrement d'un mensonge ou d'une tromperie lié à la nature de l'image photographique. L'artiste réintègre l'erreur de réduction inhérente à la représentation photographique qu'il avait contournée précédemment en faisant tirer la photographie à l'échelle 1:1. L'image présente dans la boîte *Artists & Photographs* a la même taille que les photos de citation. La réalité de la mesure qu'il avait réussi à conserver disparaît lors de la réduction d'échelle. Bochner donne à voir sur une photographie offset le négatif d'un Polaroid (donc la photo – manipulée – d'une photo). Or, le Polaroid présente la particularité d'être une image photographique unique, un positif direct qui ne

4 Mel Bochner, *Misunderstandings (A Theory of Photography) (1967-1970)*, Non publié, 2000, repris dans Roger Conover (ed.), *op. cit.*, p.188.

5 Mel Bochner l'orthographe de la sorte sur la fiche en question. Il peut s'agir d'une simple erreur ou d'un indice de fiabilité de la citation.

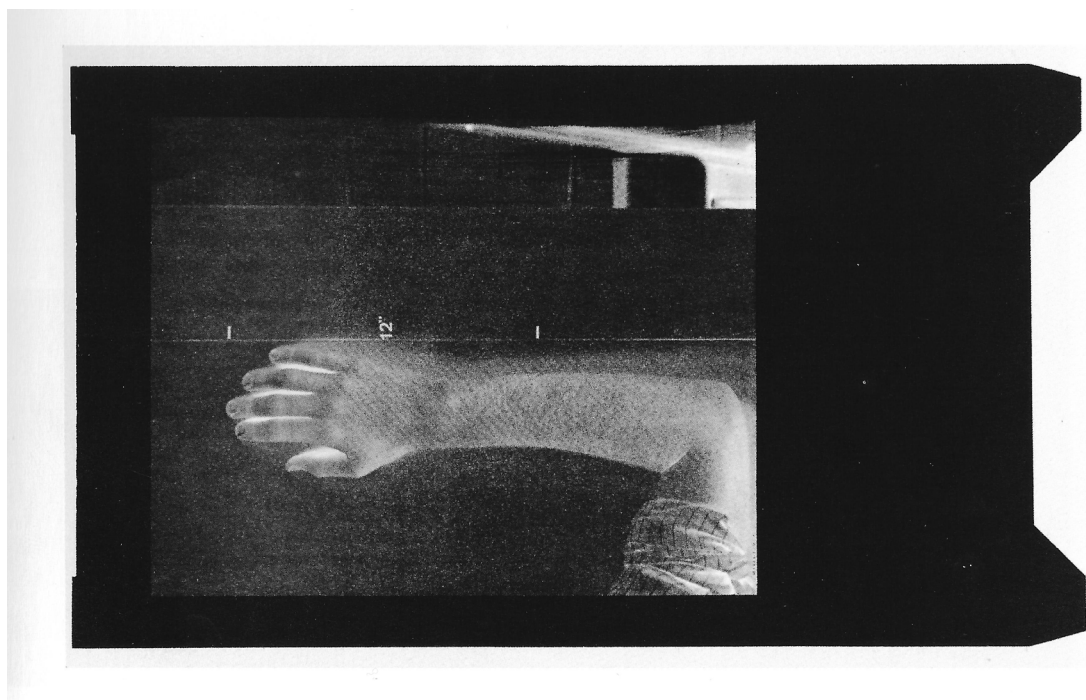
6 Propos issus de l'interview entre Mel Bochner et Christophe Cherix et à Valérie Mavridorakis de 2003 in Roger Conover (ed.), *op. cit.*, p.188.

7 Propos de l'artiste issus de l'interview avec Lizbeth Marano (1994) in Roger Conover (ed.), *op. cit.* p. 172.

8 Selon Henri Cartier-Bresson cite par François Soulages dans François Soulages, *Esthétique de la Photographie, La Perte et le Reste*, Paris, Armand Colin, 2005. p.37.

possède pas de négatif. Comme toutes les photographies, le Polaroid atteste de l'irréversible, d'un « ça a été » qui ne sera jamais plus. Mais à la différence des autres photographies, le Polaroid n'articule pas cet irréversible (qui mène à la production du négatif) à « l'inachevable travail de ce négatif. »⁹ L'essence même de la photographie qui est la possible reproduction infinie d'un moment à jamais disparu, empêchée par la nature même du Polaroid, est réintroduite subversivement par Bochner. Proposer le négatif d'un Polaroid constitue donc une nouvelle fois une manipulation de l'image. Celle-ci n'est plus dégradée physiquement mais l'action de Bochner a pour effet de détériorer un peu plus la relation indexicale. « En contredisant la fonction indicielle de l'image photographique [...] Mel Bochner met en péril cette capacité de la technique à traduire fidèlement la réalité.¹⁰ » Cette « image impossible » révèle davantage l'index de la manipulation sur base du Polaroid que l'index constitué par la partie du corps de Bochner pris en photo dans un laboratoire à un moment précis. L'image ne donne donc pas à voir en premier lieu ce qu'elle montre, ce qu'elle figure. C'est sa nature ambiguë qui doit alerter le spectateur sur sa raison d'être et déplacer l'attention de ce dernier du contenu figuratif vers la nouvelle relation indexicale qui constitue un commentaire sur la trahison possible des images photographiques. En théorie, seul le négatif permet la reproduction de l'image photographique et donc la possibilité de publication de l'œuvre dans la boîte *Artists & Photographs*. Cette erreur, constituée par un faux négatif devient donc, dans le cas présent et de manière métaphorique, la condition de présentation de l'œuvre.

Mel Bochner déclare que le seul but de son travail est d'apprendre quelque chose sur l'art¹¹. Il considère que l'ensemble de sa production artistique des années 1960, les œuvres photographiques, les mesurages et les « Theory of Boundaries » ont pour point commun de réfléchir la question du signifié manquant¹².



Mel Bochner, *Misunderstandings (A Theory of Photography)* (détail), 1967-1970.

9 François Soualges, 2005, op. cit., p.305.

10 Sébastien Pluot, Transparence et Défaillance de l'Image Photographique, dans Chantal Pontbriand (dir.), *Mutations Perspectives sur la Photographie*, Göttingen/Paris, Steidl /Paris Photo, 2011, p.208.

11 "You see, I only work in order to learn something about art." Propos tenus dans An interview with Lisa Haller (1973) dans Roger Conover (ed.), op. cit. p.108.

12 « They all circulated around that missing signifier », propos issus de l'interview avec James Meyer (décembre 1993), in Roger Conover (ed.), op. cit., p.166.

D'un usage spécifique d'une photographie trompeuse, nous allons nous tourner vers celui d'une photographie qui semble a priori déficiente.

L'Inert Gas Series de Robert Barry a été réalisée en mars 1969 dans le sud de la Californie. La série, conçue pour être exposée par Seth Siegelaub le mois suivant (du premier au trente avril) à Hollywood¹³, se compose de huit pièces comportant une photographie et un document typographié expliquant le principe de l'œuvre. Barry choisit cinq gaz répertoriés comme inertes dans le tableau de Mendeleïev. Il s'agit de l'argon, de l'hélium, du krypton, du néon et du xénon. Il se donne pour mission de libérer un litre de chacun de ces gaz dans l'atmosphère (à trois reprises pour l'hélium) et d'en faire la photographie. Chaque gaz est relâché dans un endroit différent : désert, plage, ville, etc. Certaines photographies figurent la bouteille contenant le gaz, d'autres non. Les différents gaz étant incolores, inodores et de surcroît imperceptibles, les photographies sensées documenter l'action de leur libération ne témoignent a priori que du paysage vide dans lequel ils sont libérés.

La raison du choix des gaz réside dans la nature paradoxale du matériau intégré dans le support de la démarche artistique. Ces gaz étant inertes, ils n'interagissent ni entre eux, ni avec aucun autre élément de telle sorte qu'une fois le volume défini de gaz relâché dans l'atmosphère, celui-ci, sans jamais changer de nature, croît de manière constante, formant, selon la volonté de Barry, une pièce de plus en plus grande jusqu'à son absorption complète dans l'atmosphère¹⁴. Le paradoxe du matériau étant que malgré son développement infini, il reste inaccessible à la vue. En dépit de l'absence prévisible d'effets visuels de la libération des différents gaz, Barry considère cette opération comme une expérience permettant de voir ce qui arrive lorsqu'on la réalise¹⁵. Les documents qui accompagnent les photographies ne constituent pas un protocole à proprement parler, ils offrent un supplément informatif qui double la fonction documentaire des photographies tout en induisant paradoxalement le repérage de ce qu'elles échouent à représenter.

Le sujet de cette série de photographies de Barry, bien qu'absent des images, invite le spectateur à reconsidérer le médium photographique comme système d'enregistrement, la démarche artistique comme production d'artefacts, sa propre relation à l'œuvre d'art qui se révèle dynamique et finalement, la saisie du réel qui passe par son absence. Il s'agit là des enjeux de l'art conceptuel selon Barry. Dans un *statement*, il déclare que s'il y a quelque chose d'important dans l'art conceptuel, « c'est la façon dont les œuvres interrogent le système dans sa globalité. »¹⁶ Pour l'artiste, « l'art conceptuel creuse et révèle la relation entre l'art et le spectateur. Le rôle de l'artiste et le rôle de l'art conceptuel est de tester les limites de la perception, en les poussant le plus loin possible, jusqu'à l'invisibilité. »¹⁷ Le point de vue de Barry rejoint les préoccupations d'autres artistes conceptuels de l'époque comme le met en exergue Lucy Lippard dès 1973 dans la préface de *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*¹⁸.

13 Interview de Robert Barry avec Patricia Norvell (30 mai 1969) repris dans Alexander Alberro et Patricia Norvell, *Recording Conceptual Art*, University of California Press, 2001. p.89 et notes p. 99.

14 *Ibid.* p. 90.

15 *Ibid.*

16 Robert Barry, Statement, in *Flash Art*, n°143, novembre-décembre 1988. p.115. (notre traduction)

17 *Ibid.*

18 Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* [...], Londres, Studio Vista, 1973. p.5-9.



Robert Barry, *Inert Gas Series (détail)*, 1969. Courtesy Mary Boone Gallery, New York.

L'objet photographique est un objet problématique. Il reste inconnaissable car la photographie toujours le manque. Elle ne fait qu'enregistrer une apparence visuelle de cet objet, autrement dit un phénomène, et ce depuis un point de vue subjectif et grâce à un dispositif technique. La photographie laisse donc très régulièrement la réalité de l'objet à distance. Pourtant, certains photographes rapprochent le spectateur du réel grâce à la photographie, non pas comme support visuel, mais comme support de réflexion. La photographie documentaire d'envois de gaz dans l'atmosphère n'atteint ni ne photographie son objet. Cet échec constitue pourtant la condition de possibilité de l'œuvre d'art de Barry. La photographie est alors davantage conçue comme une image qui interroge le visible et le réel que comme un objet qui le donne à voir. L'art réside dans la capacité d'interrogation qu'offre le médium photographique.

Si on s'en tient aux déclarations de l'artiste, les photographies des *Inert Gas Pieces* seraient simplement destinées à témoigner de l'évènement, de l'action artistique. Mais en ratant leur objet, en tentant d'effectuer l'impossible saisie de l'invisible, ces photographies vont beaucoup plus loin que la simple documentation. Elles font l'expérience des limites de la représentation et de la visualité photographique d'une façon qui rappelle les photographies de Bochner dans ses *36 Photographs and 12 Diagrams* de 1966. L'idéal vers lequel tend Barry sans pour autant l'atteindre est de se passer purement et simplement de la photographie pour attester de ses réalisations. C'est bien de ça dont il est question lorsque l'artiste parle de pousser les limites de la perception jusqu'à l'invisibilité.

La raison d'être de la photographie, bien avant qu'elle soit nommée de la sorte, est l'enregistrement et la conservation de l'image formée à l'intérieur de la *camera obscura*. En améliorant cette « chambre noire », dont le principe est connu depuis l'antiquité, au moyen de dispositifs optiques (lentilles) et mécaniques (diaphragme et obturateur), l'homme a construit un appareil permettant la production d'images analogues. En adoptant les conventions de représentation héritées de la Renaissance, ces images photographiques présentent une apparente réalité qui dissimule les mécanismes par lesquels les photographies pourraient se rendre

compréhensibles. L'enregistrement de l'image qui se forme à l'arrière de la *camera obscura* correspond à la captation de phénomènes visuels engendrés par la réflexion de la lumière sur la surface des objets.

Barry, tout comme Bochner, attire notre attention sur les limites de ce système d'enregistrement et par là-même sur la partialité de la représentation photographique. Cette limite est celle de la visibilité de l'enregistrement de certains matériaux, ici en l'occurrence les gaz inertes. La nature de ces gaz ne remplit pas la condition impérieuse de tout objet photographique qui est de faire obstacle à la lumière pour pouvoir ensuite la réfléchir. La lumière ne peut se confronter au gaz et ne peut donc pas être renvoyée vers l'appareil photo. Aucune trace photonique du matériau pourtant bien présent n'a pu être enregistrée.

Cette limite de la représentation photographique, Robert Barry la met en exergue en juxtaposant ses photographies à un texte dactylographié. Malgré sa simplicité et sa concision, le texte réussit là où la photographie échoue. C'est-à-dire qu'il témoigne avec précision à la fois de l'action qui s'est déroulée et donc de la nature du matériau que la photographie a manqué mais aussi de la date de cette action que l'image photographique n'est pas à même de relater. Différentes temporalités sont à l'œuvre au sein de l'image, mais aucune n'offre la précision de l'écrit.

Les photographies de Barry donnent à voir en première instance autre chose que ce qu'elles visent. Ce sont des photographies documentaires mais c'est l'écrit adjacent qui définit et caractérise la fonction des images. Il s'agit à la fois d'une critique de la photographie documentaire et d'une remise en question de l'autonomie du médium photographique telle que prônée par le modernisme. La photographie ne peut se suffire à elle-même. Elle est déficiente.

En proposant une photographie qui ne donne rien à voir de ce qu'elle était censée représenter, Barry s'achemine progressivement vers une réflexion sur l'inutilité de la représentation. Il veut rompre avec le modernisme et avec l'idée qui l'accompagne d'un art comme pure visualité¹⁹. À la fin des années 1960, en concevant l'art conceptuel comme la fin du modernisme, Robert Barry réalise des œuvres qui expérimentent la limite de la visibilité. Il utilise des champs électromagnétiques, des micro-ondes, des rayons gamma, des éléments radioactifs (qui se répandent également dans l'espace de la même façon que les gaz inertes) ainsi que la télépathie²⁰, bref des « objets » qui ne peuvent plus être compris dans le sens traditionnel du mot. L'artiste est conscient du problème que soulèvent ses démarches. Les galeries d'art et les magazines spécialisés réclament un format d'œuvre spécifique. Cependant, Barry, après avoir présenté des photographies qui ne montrent rien, décide de ne plus présenter de photographie²¹ du tout. Un pas décisif est alors franchi car ne plus rien montrer (de visuel) est tout à fait différent de montrer une image du « rien ». Comme l'a mis en avant l'école de Palo Alto dans l'approche systémique des propriétés de la communication, dès qu'il y a conscience de l'autre (et c'est le cas chez Barry puisqu'il produit une œuvre), il y a impossibilité de ne pas communiquer²². Si l'image est très pauvre en contenu, il n'en reste pas moins qu'elle établit une relation avec le spectateur. Lorsqu'il n'y a plus de photographie chez Barry, c'est l'écrit qui prend le relais de l'image. L'« objet-art » est interrogé à

19 « accessible to eyesight alone » pour reprendre les termes de Michael Fried dans Michael Fried, *Art and Objecthood, Essays and Reviews*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1998. p.106.

20 Interview de Robert Barry avec Patricia Norvell (30 mai 1969) repris dans Alexander Alberio et Patricia Norvell, *op. cit.*, p.89.

21 *Ibid.*, p.91.

22 Jean-Curt Keller, *Le paradoxe dans la communication, Actualisation Théorique, Perspectives Thérapeutiques*, Paris, L'Harmattan, 2007.

ses limites, tout comme la représentation photographique. Il est physiquement réel, à la différence d'une idée pure. L'artiste pourrait en attester par des procédés scientifiques mais cette déclinaison de l'objet est (dans le cas des ondes et des champs électriques) immatériel et imperceptible.

Le spectateur, dans l'*Inert Gaz Series* (1969), est très largement mis à contribution. Barry ne propose pas une idée à recevoir passivement, il invite à un travail intellectuel. Le spectateur, en faisant l'expérience de l'absence du sujet photographique, se retrouve face à un problème. Il est amené à s'interroger sur ce que représente la photographie. Est-ce une photographie de paysage relativement sans intérêt, ou est-ce (plus improbable et certainement plus inconfortable intellectuellement parlant) une photographie de rien ? Le texte vient alors momentanément au secours du spectateur pour l'orienter vers la deuxième option. C'est alors l'inconfort de se retrouver face à une photographie impuissante à montrer qui déclenche le processus réflexif chez le spectateur. L'œuvre de Barry ne constitue pas une solution en elle-même, elle est peut-être une déclaration—Regardez, il n'y a rien à voir ! —mais c'est surtout une interrogation, ou plus précisément une invitation à la réflexion sur le statut de l'image photographique et sur l'interprétation du réel qu'elle propose. À la différence du sujet scientifique qui est étudié objectivement et qui reste à distance de celui qui l'envisage, l'objet artistique proposé par Barry est, dès son approche, investi par le regardeur. L'œuvre sur papier est relativement insignifiante. Elle se révèle lorsque le spectateur, piqué au vif par une déficience photographique, fournit un effort intellectuel pour avancer dans les couches de signification. La démarche du spectateur est apophasique. Celui-ci commence par éliminer la possibilité d'une photographie de paysage procurant un plaisir esthétique, puis la possibilité d'une photographie documentaire qui ne témoigne de rien. Le point focal de l'œuvre d'art se déplace du support papier vers la démarche réflexive du regardeur. La réalité insensible du gaz que la photographie n'a pu capter devient analogue à celle de la réflexion qui germe dans l'esprit du spectateur.

Le travail d'analyse mené par les psychanalystes consiste à s'intéresser à ce qui ne marche pas. Pointer les dysfonctionnements revient à chercher l'écart dans lequel le réel peut se manifester. L'accès au réel dans l'œuvre de Barry s'obtient par un processus similaire. Le réel n'est pas donné à voir. Il ne l'est d'ailleurs jamais en photographie qui peut au mieux ne faire que l'interroger éventuellement en exposant des phénomènes. Le génie de Barry est de proposer un accès au réel en présentant son absence. En le rendant présent par son absence éloquente, le réel proposé par l'artiste n'est pas empêché par sa visualité qui conduirait inmanquablement le spectateur à s'intéresser au phénomène du réel plutôt qu'au réel lui-même. Le réel que propose Barry, par le biais d'une erreur photographique qui figure son absence, ne se construit que dans l'esprit du spectateur.

Cette œuvre photographique de Barry présente également l'avantage de constituer un support qui éprouve les catégories traditionnelles de la sémiologie. Ce que nous envisageons comme une erreur, en raison de ce que la photographie manque, permet de reconsidérer la notion d'index, centrale dans la théorie de la photographie et de l'art depuis les années 1970. La présence, ou la manifestation à travers l'absence de l'objet nous pousse à penser que l'index n'est pas seulement le témoin d'un « ça a été » qui serait d'ailleurs ici absent. Mais il est également le témoin du dispositif photographique dont l'image est le produit. L'index serait donc la trace non seulement d'un « ça a été » mais aussi d'un « ça a été fait ».

David Green et Joanna Lowry mettent en exergue cette double modalité de l'index photographique dans un article intitulé « From Presence to the Performative : Rethinking Photographic Indexicality.²³ » En se référant aux écrits de Charles S. Pierce, les auteurs considèrent que « le signe indexical a moins à voir avec ses origines causales qu'avec la façon par laquelle il pointe l'évènement dans sa propre inscription. »²⁴ Il en résulte que les photographies ne sont pas juste indicielles parce qu'elles permettent d'enregistrer en un instant la lumière répercutée par un objet sur une surface photosensible, mais parce que, premièrement et principalement, elles sont prises²⁵. Il semblerait que l'œuvre de Barry ait la faculté de mettre en lumière cette double composante de l'index photographique de la même façon qu'elle pointe de façon discursive le réel, c'est-à-dire par sa défection. Si la première modalité de l'index mise en lumière par Green et Lowry, qui est la trace physique d'un évènement, ne peut être attestée, le spectateur est alors amené à se demander s'il existe quand même un index. C'est alors qu'il découvre un index qui est constitué par une attitude performative qui pointe (index/indique) un évènement. Il doit passer d'une acceptation de la conception de l'index comme pure dénotation, trace d'une scène ou d'un évènement, à l'index comme attitude qui déclare que l'évènement a (eu) lieu. Le spectateur comprend alors qu'il a enfin accès au réel, mais pas à celui qu'il imaginait à l'origine. L'œuvre de Barry pointe le réel en nous rappelant que la photo ne peut jamais le représenter intégralement.

Une précision terminologique est à apporter à la conception de l'index de Green et Lowry développée sur base de l'analyse l'œuvre de Barry. Cette distinction concernant la double modalité de l'index pierrien est proposée par Henri Van Lier.

Dans l'appendice de sa *Philosophie de la photographie* de 1983, Van Lier revient sur le rapport de Pierce à la photographie et donc sur la notion d'index. Pour le philosophe américain, les photos comme signes sont d'abord des icônes²⁶. « Mais les photos comme signes sont également des INDEX compris comme des indices au sens français, lesquels sont reliés par un rapport physique, causal, avec leurs objets. »²⁷ La langue française (et les langues romanes en général) permet de faire la distinction entre signe, index et indice, ce que ne permet pas l'anglais.

« Nous disposons de deux mots, indice et index, très différents et cela dès le latin. L'index est un signe, il montre du doigt, de l'index, intentionnellement et conventionnellement (selon les cultures), il désigne au sens strict, et indique au sens fort. C'est ce que font les index éventuels (non-obligatoires) d'une photo que sont certains cadrages, des choix particuliers de focales, de temps d'exposition, de répartition et de direction de la lumière et d'ombre, lors de la prise de vue, certaines insistances des révélateurs, le burning ou le dodging quand on développe ou imprime. »²⁸

Cette distinction est fondamentale et permet d'éviter des approximations linguistiques. Les indices sont des effets physiques d'une cause qui signalent physiquement cette cause. Le signalement s'opère soit par

23 David Green et Joanna Lowry, *From Presence to the Performative: Rethinking Photographic Indexicality*, in GREEN David, *Where is the Photograph?*, S.L., Photoforum and Photoworks, 2003, p.47-62.

24 *Ibid.*, p.47. (notre traduction)

25 *Ibid.*, p.48.

26 Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1983-2004, p.154.

27 *Ibid.*

28 Henri Van Lier, Le non-acte photographique, dans *Les Cahiers de la photographie n°8*, 1982.

monstration, soit par démonstration. La monstration peut être illustrée par l’empreinte de pas dans le sable tandis que la démonstration peut se percevoir comme le déplacement d’un objet qui témoigne du passage du « déplaceur ». Les indices sont des signaux non intentionnels, ni conventionnels, ni systématiques mais physiques. « Les indices vont surtout de l’objet vers le sujet ». Van Lier utilisera le terme d’« empreinte-indice ». Les empreintes-indices sont choisies en préférence à d’autres par le photographe.

« Une photo, épreuve négative ou positive, est une empreinte photochimique d’un volume de sources lumineuses distantes et localisées, empreintes qui peuvent être éventuellement saisies comme indices d’objet et d’évènements, surtout si elles ont été munies d’index à cette intention. »²⁹

Les index sont, quant à eux, des signes car ils sont des signaux intentionnels, conventionnels et systématiques. Mais ce sont des signes minimaux car ils ne désignent rien par eux-mêmes. Ils ne font qu’indiquer. L’exemple le plus simple est peut-être l’index (le doigt) tendu vers un objet, ou une flèche dirigée vers un objet pour l’indiquer³⁰. L’index indique, au sens fort tandis que l’indice n’indique pas, il « trahit »³¹ pour reprendre les termes de Van Lier. À l’inverse des indices, les index vont surtout du sujet vers l’objet³². Une photo intentionnelle est déjà un index du seul fait qu’elle a été prise³³. Certaines photos sont plus indexées que d’autres, d’autres encore ne le sont pas du tout.

Les indices correspondent à la première forme de l’index chez Green et Lowry. Il s’agit, d’une trace physique d’un évènement, d’une dénotation pure, de la trace d’une scène d’un évènement.

Les indices devraient présenter le spectacle aux regardeurs. Les empreintes lumineuses enregistrées par l’appareil photo sur une surface sensible sont les indices de l’œuvre. Ce sont les effets physiques d’une cause qui signalent cette cause. Or le gaz relâché dans l’atmosphère ne laisse pas de trace visible, apparemment pas d’empreinte-indice.

Cependant, l’absence de quelque chose à voir (et présenté comme devant être vu) indique par démonstration qu’il faut chercher quelque chose. L’indice est alors le témoignage non visible d’un état ou d’un passage. De la même façon qu’une porte ouverte n’est pas la condition sine qua non qu’il existe un passage, elle trahit cependant cet éventuel passage.

Les index, comme nous les entendons, correspondent à la deuxième forme de l’index présentée chez Green et Lowry. Il s’agit chez ces auteurs d’une attitude performative qui désigne à travers la trace physique d’un évènement. L’index est une attitude, un indicateur qui annonce que l’évènement a lieu. L’index peut, dans cette conception que nous partageons, indiquer certaines portions privilégiées de l’empreinte-indice. L’index met en exergue certains indices. On observera alors dans la photographie des indices indexés. Les indices indexés semblent correspondre à la coexistence des deux temporalités évoquées plus haut.

En enregistrant le moment où le gaz est relâché, Barry nous montre l’impossibilité d’enregistrer l’action.

29 Henri Van Lier, Le non-acte photographique, dans *Les Cahiers de la photographie* n°8, 1982.

30 Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1983-2004.p.154.

31 Henri Van Lier, La Rhétorique des index, dans *Les Cahiers de la Photographie*, n°5, 1982. p.1.

32 Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1983-2004.p.155.

33 Henri Van Lier, La Rhétorique des index, dans *Les Cahiers de la Photographie*, n°5, 1982. p.1.

Notre attention passe alors vers l'acte photographique lui-même comme moment d'authentification.

L'erreur partage des caractéristiques communes avec l'index. L'erreur est vide de sens, voire inexistante si elle ne porte pas sur un objet. Elle ne devient erreur que dans un contexte et, tout comme le déictique, elle est amenée à évoluer en fonction de ce contexte. Tout comme les index (cadrages, éclairages,...), les erreurs indexent des empreintes indicielles. Elles indexent des indices. Elles vont du sujet-photographe vers l'objet (enregistré) consciemment ou non et en retour, elles vont permettre à l'indice indexé de révéler notamment le photographe. L'erreur n'est pas un index de la photographie mais présente des similitudes dans le fonctionnement. L'erreur peut recouvrir ainsi deux fonctions d'indexation. Elle peut pointer du doigt son producteur ou une empreinte-indice.

Tant dans *Misunderstandings* de Mel Bochner que dans *Inert Gas Series* de Robert Barry, l'erreur photographique concerne le rôle du référent et à travers lui le signifié de la photographie. Dans la première œuvre, l'erreur n'est pas évidente. La photographie qui ne présente pas de grande qualité esthétique sur le plan formel ne se révèle trompeuse qu'après avoir été analysée au travers d'un regard plus large porté sur la production photographique de son auteur. Cette image est doublement trompeuse. Elle l'est premièrement à cause de sa nature (impression offset d'un négatif de Polaroid) mais elle l'est également et surtout à cause de son sujet. Bochner y présente une contradiction entre la réalité d'un objet indexé par un repère normé (le bras apposé à côté d'une distance reproduite sur un mur) et sa traduction photographique qui manque la réalité mesurable de l'objet. Le référent n'adhère plus³⁴. Le signifié premier a disparu au profit d'un jeu intellectuel qui vise à établir le rapport entre le bras photographié et le repère normé pour conférer au premier une réalité mesurable.

Il en va différemment chez Robert Barry. Les photographies qu'ils proposent ne sont pas trompeuses, seulement elles ne remplissent pas la fonction pour laquelle elles ont été produites. La réalité du lâcher de gaz dans l'atmosphère n'a pas pu être captée. Pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari, la matière ne trouve plus dans « la forme son principe d'intelligibilité correspondant. »³⁵ Le référent étant absent, le signifié est lui aussi bancal. La réalité que le spectateur va devoir découvrir au sein de l'œuvre est d'abord celle non visible mais concevable du gaz (première modalité de l'index—ici défailante—que nous qualifions à présent d'indice). Et c'est ensuite la réalité de l'acte photographique qui gouverna la réalisation de la photographie, l'attestation du photographe et de son envie de faire œuvre. Pour conclure en reprenant les mots de Deleuze et Guattari « Le matériau visuel doit capturer des forces non visibles. *Rendre visible*, disait Klee, et non pas rendre ou reproduire le visible. »³⁶

François Maheu holds a PhD at the University of Louvain (UCL). His research focuses on strategies of deception and failure employed within photographic art since the 1960s. His PhD thesis *L'erreur photographique comme outil d'analyse des stratégies artistiques dans les oeuvres des artistes conceptuels* will be published at University Press Rennes (France). Email: francois.maheu@uclouvain.be

34 Cette expression a été utilisée pour qualifier la photographie numérique. À la différence de la photographie argentique dans laquelle l'empreinte photonique marque physiquement la surface sensible, la photographie numérique ne garde qu'une trace digitalisée du référent. La conversion numérique de la trace du référent a été envisagée par certains auteurs comme une rupture entre la photographie et le référent. Nous ne pouvons pas nous interdire de penser que les tentatives de Bochner de développer une photographie numérique, participaient à ce travail sur la distance entre photographie et référent.

35 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980. p. 422.

36 *Ibid.*