

Pour photographier le mieux possible, il faut vivre de façon la plus photographique possible, ou alors juger photographiable chaque instant de sa vie. La première voie porte à la stupidité, la seconde à la folie.

Italo Calvino, *L'aventure d'un photographe*

1. Sémiotique et photographie

Une des questions les plus fréquentes, dans les recherches sur la photographie, est liée à la valeur de médiation de l'image et donc au rapport qu'elle entretient avec la soi-disant réalité. D'un côté, la certitude de la présence devant l'objectif de ce que nous voyons représenté, une copie du monde excluant la nécessité d'un code pour être comprise, de l'autre, l'imposition d'un point de vue situé dans le temps et l'espace qui, par ces choix obligés, porte en soi le germe d'une stratégie de la communication. La sémiotique devient ainsi l'instrument pour analyser ces stratégies, pour rechercher des signifiés plus ou moins cachés, en démontant l'évidence supposée de l'image photographique. De très nombreuses études et analyses ont eu pour objectif d'enquêter sur ces questions, en se concentrant sur le produit de l'acte photographique : le texte-image. La perspective inverse, comme le rappelait Barthes¹, a également été poursuivie, surtout par les historiens, qui se sont concentrés sur la figure du producteur, c'est-à-dire du photographe. On a peu écrit en revanche sur la production, et en particulier sur l'objet qui la rend possible, l'appareil à photo². Les processus sémantiques explicitement impliqués dans l'utilisation de l'appareil semblent n'être en rapport qu'avec son fonctionnement, la façon dont l'appareil communique avec l'utilisateur et dont, par son biais, il doit être utilisé. La sémiotique comme mode d'emploi, en quelque sorte : objectif noble, certes, mais non pas unique — et cela pour une bonne raison : les instruments que nous utilisons pour effectuer nos activités les plus variées ne sont jamais des prolongements fournissant des capacités à un sujet sans intervenir en retour sur lui-même. Si nous sommes obligés d'agir sur un objet pour produire une image, il est logique de penser qu'à cette action correspondra une réaction, que la machine en quelque sorte agira sur nous. Dans le cas de la photographie, le sujet agissant n'est jamais seulement humain. Une photo est le résultat d'une relation entre un homme et une machine, produisant une nouvelle subjectivité, le photographe justement, qui ne formule pas seulement des programmes d'action spécifiques, mais qui, surtout, perçoit le monde de façon différente.

¹ *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 12.

² Voir cependant Antinio Pennisi, *Segni di luce*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

Sans l'appareil photo, ce n'est pas seulement la photographie qui manque, mais le photographe qui disparaît, cet étrange monsieur qui, lorsqu'il observe le monde, voit justement des images photographiques. Une perspective de ce genre transforme profondément le rôle de la sémiotique dans sa réflexion sur la photographie. Il ne s'agit plus (seulement) de dévoiler les structures ardues de la composition visuelle, ou de retrouver des signifiés seconds et d'éclairer le rôle des différents dispositifs sémantiques qu'use le huitième art, mais de suivre le concept de la forme de l'empreinte dont parle Floch³, en dépassant les confins du texte photographique, perçu traditionnellement dans une dimension fondée sur le discours.

C'est dans l'appareil que l'empreinte prend sa forme (suivant Hjelmslev) et que les conditions d'existence de la photographie se révèlent. Ceci ne veut pas dire que l'appareil à photo ne conduise de façon déterminée qu'à certains résultats, simples traces d'un système virtuel dans lequel on fournit, pour certains photographes, les conditions d'existence et, avant cela, un certain type de regard. La question référentielle que nous évoquions au début passe ainsi au second plan, à la grande joie de tous ceux qui pensent la sémiotique comme un moyen visant à évaluer la révolution numérique selon une adhésion plus ou moins grande au réel⁴ alors que, de toute évidence, le jeu entre les deux technologies ne se situe pas sur ce plan. Le centre de la question n'est pas la possibilité de modifier plus ou moins facilement une image photographique, mais la façon dont elle est réalisée, pensée, distribuée, c'est-à-dire le sens qu'elle prend dans le contexte social qu'elle contribue à construire. Il s'agit de démonter un dispositif, en l'occurrence un appareil à photo, pour voir comment il fonctionne, au-delà de l'idée commune que l'on s'en fait. C'est au fond ce que fait Greimas lorsqu'en analysant le lexème « colère » dans *Du Sens II*, il découvre des parcours narratifs latents et des virtualités sémantiques, montrant comment la définition du dictionnaire, sorte de manuel opératoire de la langue, ne tient pas compte de l'articulation complexe qui caractérise cette configuration passionnelle.

2. Le rôle de la machine

Les conséquences de ce que nous avons souligné sont importantes pour notre enquête. Suivant notre raisonnement, l'esthétique photographique n'est pas une esthétique abstraite, humaine en profondeur, qui nous ferait distinguer le beau du laid comme des catégories de pensée ; elle est au contraire profondément liée à l'instrument utilisé : l'homme à la caisse de bois des premiers daguerréotypes, l'homme à la *reflex*, l'homme à appareil photo numérique, et comme nous le verrons, l'homme à la *Lomo*, ne sont pas les mêmes photographes. Non seulement à cause des différences d'images produites, dues à la qualité des appareils (qualité des optiques, précision de l'exposition, etc.) mais du fait que ces photographes, au moyen de ces appareils, voient de façon différente le monde qui les entoure. Quand on parle des premiers appareils Leica 35mm à télémètre (vers 1930), on en parle comme d'un appareil qui, grâce à ses dimensions réduites, a rendu possible le journalisme photographique. Comme si ce dernier, vu comme modèle esthétique, avait été là, quelque part, à attendre un instrument pour pouvoir être mis en pratique. Le problème n'est pas d'avoir un appareil suffisamment léger pour partir sur la route et rapporter des faits divers ou témoigner des guerres, mais

³ Cf. Jean-Marie Floch, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Fanlac, 1986.

⁴ Cf. Claudio Marra, *L'immagine infedele*, Milan, Mondadori, 2006.

de pouvoir penser que des événements de ce genre sont photographiables, d'avoir ce type de regard, cette attention pour la réalité qui nous entoure, mais aussi, pourquoi pas, ce désir. Ceci naît de la dimension et du poids, mais aussi de la façon particulière de régler l'appareil, de viser un sujet, d'enrouler la pellicule, etc. Avant la Leica, ce qui était jugé digne d'une photographie, le *spectrum* comme dit Barthes⁵, et la manière dont tel fragment de réalité, pour ainsi dire, devenait image, était bien différent. Certains *spectra*, tout simplement, n'existaient pas. L'histoire de la photographie est aussi l'histoire des sujets photogéniques, peu à peu pertinents dans un certain réseau social et technique (d'abord des coquillages et des feuilles puis des villes, puis des visages...). Si l'image est un acte et non pas une chose, comme disait Sartre, l'image photographique est le fruit de l'interaction de l'homme avec la machine. Ce n'est pas un hasard si Lazlo Moholy-Nagi a été obsédé par la présence de l'ombre de l'opérateur sur l'image, que d'autres photographes considéraient par contre comme une erreur banale⁶. Ce défaut naît lorsque la source de lumière illuminant la scène se trouve derrière le photographe, ce qui, pour ce grand artiste, montrait la valeur de la révélation de l'artifice photographique. Il faisait voir ce que la photographie efface par définition, en énonçant l'énoncé. D'après Stoichita, c'est à la photographie que des artistes comme De Chirico, Picasso et Duchamp doivent la présence de sombres silhouettes dans leurs œuvres⁷. Nous reviendrons sur cette question, car la LOMO, l'appareil dont nous parlerons sous peu, est une vraie usine à erreurs.

3. Nomen omen

LOMO est un acronyme désignant une industrie optique (*Leningrad Optics & Mechanics Amalgamation*) siégeant à Saint-Pétersbourg, et qui, en 1982, en plein régime communiste, obtint l'appel d'offre pour produire un appareil photo permettant au peuple soviétique de faire l'expérience des plaisirs de la photographie. La LOMO LC-A :



Lomo LC-A

c'est son nom, n'était pas un produit original ; il s'agissait d'une copie à l'identique ou presque d'un appareil japonais très spartiate, appelé Cosina CX-1 :



Cosina CX-1

⁵ In *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

⁶ Cf. Clément Chéroux, *Fautographie. Petit histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003.

⁷ Cf. Victor Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.

qui eut un bon succès en Union Soviétique, au point d'être vendu partout dans le bloc communiste, y compris l'ex-Tchécoslovaquie. C'est à Prague qu'en 1991, alors que la production faiblissait (avec la chute du bloc communiste, peu de gens pouvaient se permettre cet achat), que deux étudiants autrichiens achetèrent sur un marché deux appareils d'occasion de ce type. Un an après, ils fondaient à Vienne la *Lomographic Society*, à mi-chemin entre cercle culturel et véritable agence de promotion pour ce qui fut défini dès le début *Lomographic life style*. Grâce à une politique de marketing culturel ad hoc, avec des instruments traditionnels comme des expositions et des installations, couplée à la puissance multiplicatrice d'Internet, ils réussirent rapidement à signer un accord exclusif pour la distribution des appareils en dehors du territoire russe, réalisant un chiffre d'affaires extraordinaire. Ce qui avait le plus stimulé ces deux jeunes entrepreneurs, c'étaient les caractéristiques de l'image créée par cet appareil. Le miracle ne résidait pas, comme on pourrait le penser, dans la qualité des résultats mais bien au contraire dans leur niveau franchement bas. La clé de toute l'opération devint très vite le site Internet. D'un côté, il accueille les résultats des expériences artistiques de ceux qui se lancent dans l'utilisation de ces appareils, construisant de fait une communauté d'utilisateurs, de l'autre, il permet de vendre ces appareils et tous les produits qui y sont liés (pellicules, flash, etc.), mais, par dessus tout, il raconte des histoires et parmi celles-ci, la plus importante ne peut être que celle de la naissance de la lomographie. Le mythe de fondation se développe sur le mode du plus pur style web, comme un phénomène né de la base :

« Upon returning to Vienna, they had their film rolls developed, resulting in strangely beautiful images. Soon the questions started coming from friends, family and strangers, they wanted their own LC-A cameras ! » (www.lomography.com, lu le 19 décembre 2010).

Tout le site reflète cette dimension populaire, mais aussi impersonnelle, qui démontre la forte identité commerciale de l'initiative, au nom de la volonté commune. Un *fil rouge* qui, ironie du sort, naît justement sur les lieux où la LOMO est produite, en Union Soviétique puis en République Populaire de Chine. Les étudiants autrichiens, par exemple, ne sont jamais nommés individuellement mais restent des « étudiants », deux personnes « comme nous », dont le destin a voulu qu'ils rencontrent cet appareil pour en donner la nouvelle au monde. Le reste semble s'être fait tout seul. Mais qu'à donc de spécial la LC-A ? Il s'agit d'un appareil très simple, spartiate, donc fait pour durer, et surtout très facile à utiliser. Le motif de cette grande simplicité est l'exclusion pure et simple de l'utilisateur sur le système de réglage et de mise au point : la focalisation se fait par vis métrique, et peut donc seulement être évaluée « à l'œil nu » puis réglée à la va-vite en sélectionnant une des rares possibilités offertes. La mise au point de l'image souffre de grossières erreurs de parallaxe et par conséquent il n'y a pas de correspondance exacte entre ce qu'on voit dans le viseur et ce qui apparaît sur la photo ; l'exposition, enfin, est automatique et l'opérateur ne peut rien faire pour la modifier.

Pour compléter la personnalité de cet appareil, l'objectif tend à sursaturer les couleurs, qui deviennent vives et contrastées, tandis que sur le pourtour de la photo on peut observer un halo lumineux... Inutile de dire qu'un photographe professionnel ne penserait jamais à utiliser un appareil de ce genre, sans pratiquement aucun contrôle sur les résultats. Du point de vue du groupe toujours

plus vaste des Lomographes, en revanche, ce sont justement ces imprévus qui galvanisent les âmes, en plus de l'impossibilité d'éviter les erreurs. Rien de particulièrement nouveau dans l'histoire de la photographie. Depuis l'époque des premiers daguerréotypes, l'inattendu possédait une valeur, comme en témoignent les erreurs à succès regroupées par Chéroux dans son livre déjà cité plus haut, où il explique comment des artistes tels que Man ray ont élaboré des théories et mêmes des stratégies pour en commettre. Tout ceci amène à une radicalisation de la philosophie historique du « Moment Kodak » qui avait accompagné l'autre grande révolution populiste en photographie, pilotée par l'agence de George Eastman, qui, avec des appareils comme la *Brownie* et l'*Istamatic*, avait amené cet art dans les familles. Le *moment Kodak* c'était cela : un instant de vie quotidienne digne d'être immortalisé, de façon inattendue, grâce à la possibilité d'avoir sous la main un appareil photo compact et simple (mais aussi un photographe non pas « photographe » mais père de famille). *LOMO* va plus loin en sanctionnant avant tout une sorte de détachement par rapport au « moment », et donc à la réalité : chaque moment est le moment juste parce que la photographie vaut pour elle-même, non par pour ce qu'elle photographie. Voilà une vision artistique de l'acte de photographier dont dérive un second aspect fondamental, la nécessité du partage, le besoin d'avoir un public, ce qu'Internet aide à construire. Une conception complètement différente de la photographie en somme, à laquelle la Kodak d'ailleurs n'est pas restée sourde, en renouvelant récemment son slogan historique : « The real Kodak moment happens when you share ».

4. Défauts de valeur

Les histoires liées à l'approvisionnement des appareils sont amusantes et non sans valeur pour comprendre ce phénomène de mœurs. Par deux fois (en 1994 et en 1997) la production cessa : l'usine russe, entrée sur le libre marché, était devenue plus prétentieuse. La production reprit chaque fois grâce à des accords conclus avec Vladimir Poutine, alors adjoint au maire de Saint-Pétersbourg, jusqu'en 2005, où les chaînes de montage s'arrêtèrent définitivement. Dans l'attente des accords avec les Russes, cependant, la soif des Lomographes avait amené les deux gourous de la nouvelle esthétique à trouver deux autres appareils pour satisfaire leurs besoins.

Il s'agissait d'un appareil-jouet entièrement en plastique appelé Diana :



Diana

et lorsqu'il sortit définitivement de production, d'un autre appareil semblable, la Holga :



Holga

Dans les deux cas, les usines se trouvaient en Chine et il ne fut pas trop difficile de convaincre ces nouveaux compagnons, plus sensibles aux questions commerciales, à faire repartir la production. En 2006, les Chinois commencèrent carrément à construire une imitation du chef de file, la *LOMO LC-A*, que l'on peut aujourd'hui acheter, avec les deux autres modèles, dans les magasins de la Lomographic Society ou sur leur site internet, pour un prix qui dépasse de loin celui d'un bon appareil numérique. Notons que le passage de la LCA aux Diana/Holga radicalise l'idée de la mauvaise qualité et de l'erreur. Si la première possédait un exposimètre pour régler la lumière provenant de l'objectif, sur les deux modèles ultérieurs tout devient manuel, de façon à pousser l'utilisateur à se désintéresser de tout réglage. La mise au point peut varier sur une échelle limitée, de même le réglage de l'exposition. En 2005, lorsque la révolution numérique est en plein boom avec l'utilisation de la technologie pour faciliter n'importe quel réglage à la portée de tous, on décide en somme de construire un modèle qui est complètement à l'opposé de toute innovation technologique. Il ne s'agit pas d'un pas en arrière pour revenir au niveau technologique précédent, mais bien d'un véritable saut dans le temps. Un mouvement si ample et radical que Diana et Holga n'utilisent pas les pellicules communes de 35mm, mais les pellicules 120, rares et coûteuses, d'un format plus grand (le négatif 35 mm mesure 24x36 tandis que le 120 fait 56x56) qui était dans les années 1950 l'apanage des photographes professionnels. Pour le groupe d'esthètes lomographes, c'était l'énième élément caractérisant une identité fondée sur des contresens : utiliser une pellicule permettant un détail supérieur du grain, pour un appareil dont l'objectif n'était en aucune mesure capable d'exprimer une telle précision. Avec une petite touche paradoxale non négligeable, celui du coût supérieur par rapport aux pellicules plus petites et plus communes.

Cette irrationalité, comme c'est souvent le cas, n'est qu'apparente. Si le canon esthétique veut qu'on valorise positivement l'imperfection et qu'il soit souhaitable de maximaliser l'incertitude du résultat final, alors la masse énorme des pellicules inutilisables accumulées dans les magasins des grands producteurs se chargent d'une nouvelle valeur. Il ne reste plus qu'à acheter ces énormes stocks en les payant selon la valeur qu'ils ont pour les usines encore ancrées à un modèle esthétique classique, et à les revendre sur le site de la Lomographic Society à des consommateurs ayant un système de valeurs complètement différent et qui sont disposés à les payer au prix fort.

5. Forme de vie

La re-sémantisation, est, de toute évidence, la clé de cette opération typiquement *vintage*. Il s'agit de restituer du sens à quelque chose qui l'a perdu, en lui rendant sa pertinence dans un réseau sociotechnique. On récupère l'esthétique de l'imperfection (flou, couleurs altérées, taches, photos ratées, expositions multiples, etc.) mais également une certaine esthésie, typique de la photographie analogique, faite de pellicules, de papier photo, mais aussi d'odeurs, de sensations tactiles et de bruits, comme celui de la pellicule tournant dans l'appareil ou celui du déclenchement de l'obturateur. Pour ne rien dire du changement de rapport avec l'image en fonction des temps d'attente forcés, pour voir finalement le résultat. Une durée qui s'oppose à l'éternelle instantanéité du numérique, et qui charge le geste photographique d'une portée passionnelle, conséquence directe de cette attente articulée, faite d'espoir, d'incertitude, de mystères donnant une toute autre saveur à la joie ou à la désillusion du résultat final. L'attente de l'inattendu se structure au moyen de formes d'extension temporelle, de

déviations volontaire et méthodique de la voie la plus courte, pour mieux préparer le terrain au « déclic », marquant cette discontinuité dont parle Greimas (1987), fondation de la position esthétique, et avec elle, du passage de l'apparaître à l'être⁸.

L'autre concept sémiotique, clé de cette opération, étroitement lié à ce que nous disions, est celui de « forme de vie ». Si on réussit dès le départ à faire fonctionner l'opération commerciale, c'est parce qu'on a l'horizon d'action de l'entière existence de l'individu. L'appareil à photo n'est pas ici un instrument nécessaire pour fixer des instantanés à revoir plus tard, en reconnaissant des personnes et des choses ; c'est ce qui permet d'accéder à une vision différente de l'existence entière, dont la photographie est une partie intégrée. De même, le langage est réinventé, en substituant banalement au préfixe photo le préfixe LOMO, de façon à ce qu'il n'y ait plus de photographes et d'appareils photographiques, mais naturellement des Lomographes et des appareils lomographiques. Des créatures différentes, encore à définir. Ce n'est pas par hasard qu'une des premières choses faites fut un beau décalogue de commandements. Ce n'est pas vraiment une idée neuve pour donner vie à un peuple, mais elle est certainement efficace. Officiellement, il sert à « disarm you of all the formalities and complications that you know about photography », énième opération de libération, en somme. Essayons de le lire rapidement :

1. Take your camera everywhere you go
2. Use it any time – day and night
3. Lomography is not an interference in your life, but part of it
4. Try the shot from the hip
5. Approach the objects of your lomographic desire as close as possible
6. Don't think (William Firebrace)
7. Be fast
8. You don't have to know beforehand what you captured on film
9. Afterwards either
10. Don't worry about any rules

(D'après le site officiel de la Lomographic Society, www.lomography.com, consulté le 6 juillet 2010.)

L'ennemi est bien évident : la photographie classique, celle où la photo, pour être présentable, doit être bien exposée, sans imperfections, et si possible avec un beau ciel bleu. C'est le modèle esthétique sur lequel les grandes compagnies d'appareils photos ont littéralement construit leurs produits, les modifiant jusqu'à la perfection actuelle. Depuis que la photographie chimique a été abandonnée pour le numérique, comme on sait, grâce aux senseurs toujours plus perfectionnés, grâce aux extraordinaires capacités de correction des softwares et des automatismes ultramodernes, les photos sont maintenant parfaites. Contrejour, basse exposition, mouvements rapides, tout est compensé par l'appareil qui nous demande seulement d'appuyer sur un bouton quand nous en avons envie. Si, en revanche, nous désirons d'autres conseils, voilà qu'apparaissent sur le display des

⁸ Cf. Algirdas J. Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987.

directives pour poser le sujet, afin d'obtenir un portrait parfait et, si nous ne sommes même pas sûrs de l'instant, du *quand*, un autre senseur peut comprendre si le sujet sourit ou non. Rien à voir avec le réalisme, naturellement, le ciel n'est jamais aussi bleu, et donc une *LOMO* et un appareil photo numérique sophistiqué sont, de ce point de vue et en valeur absolue, identiques.

6. Entraînement au plastique

L'importance donnée au langage verbal dans l'opération LOMO ne doit cependant pas nous éloigner de l'image. Non seulement le site est rempli de photos, mais elles sont juxtaposées aux mots de façon telle qu'il n'est pas facile de comprendre si l'image accompagne le texte pour illustrer ce qui est dit, ou au contraire si le verbalisme accourt afin qu'une image ne reste pas seule, libre de s'exprimer sans réécriture. Les commandements sont un des cas où cette ambiguïté ressort pleinement, chacun d'entre eux étant accompagné de trois images, dont une de grand format. Trente photogrammes qui auraient pour but de fixer l'enseignement dans le cerveau de l'adepte, en lui permettant d'en expérimenter immédiatement la pratique. A cause des exigences de format, nous ne présentons ici que les 4 figures (Lomo LC-A, Cosina CX-1, Diana, Holga), une pour chaque commandement (C1, C2, etc.), en choisissant celle que nous avons jugée la plus intéressante. Nous conseillons toutefois au lecteur de visiter le site de la Lomography.com pour voir les autres (<http://www.lomography.com/about/the-ten-golden-rules>), mais aussi pour admirer les couleurs de celles que nous présentons. Dans le passage au noir et blanc, en effet, nous nous sommes rendu compte que les images que nous avons choisies ont perdu beaucoup de leur effet esthétique, élément en soi intéressant, vu qu'en photographie « commune » il arrive souvent le contraire. C'est une sorte d'anomalie dont nous chercherons l'explication. Sans parler de l'indicibilité du rapport entre parole et image, il faut bien dire que la présence de trois photographies pour chaque commandement entraîne une diversité dans le rapport de communication. Par exemple, le commandement montrant au photographe ce qu'il doit faire, comme dans le cas de C4 :



C4, Try the shot from the hip (© www.lomography.com)

où « Try the shot from the hip » nous fait voir un bras étendu avec un appareil en main, tandis qu'un autre nous met devant les effets produits par le commandement C7 :



C7, Be fast (© www.lomography.com)

« Be fast », qui ne nous montre pas seulement la rapidité de la prise de vue mais également celle du photographe extrayant promptement son appareil de sa poche. Le saut énonciatif est clair : dans un

premier cas la photographie montre ce que le photographe doit faire, dans le second comment elle devrait être pour devenir une vraie lomographie. C'est le photographe qui doit comprendre comment l'obtenir. Sur chacune de ces photos, en tout cas, le style LOMO émerge avec force. Les cadrages, pour commencer, n'ont rien de traditionnel : ils sont de biais, pris sous des angles improbables, avec des pieds et des têtes coupées, tout le contraire des règles qu'énonce la bonne photographie. On ne comprend presque rien aux sujets eux-mêmes : les visages sont flous :



C2, Use it any time – day and night (© www.lomography.com)



C5, Approach the objects of your lomographic desire as close as possible (© www.lomography.com)



C10, Don't worry about any rules (© www.lomography.com)

trop grands ou trop petits pour qu'on puisse reconnaître quelqu'un et quand bien même s'agirait-il, comme dans C7, d'immeubles et d'autos, ils ne sont pas reconnaissables. Quant aux actions, comme dans le cas de C8 :



C8, You don't have to know beforehand what you captured on film (© www.lomography.com)

aucun élément ne nous aide à les définir et à les motiver (qui est la personne qui saute et pourquoi?). Enfin, la distinction classique entre le fond et la figure est annulée, l'un se transformant en l'autre, comme dans C9, sans solution de continuité :



C9, Afterwards either (© www.lomography.com)

Le référentiel de la photographie, fonction constructive de ce langage « mythique » selon la terminologie de Floch⁹, explose littéralement : l'image n'est plus un document, elle ne montre pas la réalité comme le verrait n'importe quel autre œil humain s'il se trouvait au même point à cet instant exact, mais elle la construit en nous obligeant à voir des choses qu'autrement nous n'apercevions pas, à prendre des positions que nous ne prendrions pas, à voir des couleurs que d'habitude nous ne verrions pas. L'intention de ces clichés est donc artistique, au sens proposé par Goodman, c'est-à-dire qu'il nous pousse à voir différemment la réalité qui nous entoure¹⁰. C'est le but d'une exposition, nous dit le philosophe : transplanter les œuvres au moyen d'un regard nouveau, poursuivant ses effets même lorsque le parcours expositif est terminé et que, devant le visiteur, il n'y a plus le monde qu'il a connu jusque-là, désormais brusquement différent. Le point, c'est maintenant de comprendre où se trouve l'art de ces photographies, ou, pour employer un autre mot de Goodman, quels sont les « symptômes » de cette valeur supérieure.

Minimiser la référentialité, comme nous avons vu, signifie en sémiotique intervenir sur les aspects figuratifs de l'image, en modifiant ce que nous voyons à un point tel qu'à la limite, cela le rende méconnaissable. Le point de vue est tellement différent, les transformations par flou, bougé, exaltation chromatique, sont si incisives que nous finissons par ne plus reporter le perçu à la réalité telle que nous la connaissons. La grille culturelle que nous appliquons inconsciemment ne trouve plus de prise, et elle est mise en crise. Nos yeux et notre esprit sont poussés à la limite, cette ligne au-delà de laquelle des artistes comme Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevich et, en photographie, Boubat aimaient se promener.

Cependant, lorsque le figuratif disparaît, suivant les théories de Greimas¹¹ et comme les analyses l'ont confirmé¹², la signification disparaît également, mais on perçoit mieux au contraire un autre sens, le sens dit plastique. Une œuvre d'art ne produit pas ses effets sémantiques seulement grâce à ce qu'elle représente mais également par la façon dont elle est structurée, par le système de relations qu'elle institue. Dans le cas de la photographie, où la ressemblance avec la réalité est constitutive, il s'agit de pousser l'œil au-delà de l'évidence des choses apparaissant de façon plus ou moins nette, représentées par trois catégories fondamentales : les formants topologiques, eidétiques et

⁹ Jean-Marie Floch, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Fanlac, 1986.

¹⁰ Nelson Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968.

¹¹ Cf. *Du sens II*, *op. cit.*

¹² Cf. Omar Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Milan, Bompiani, 1985 ; Jean-Marie Floch, *Les formes de l'empreinte*, *op. cit.* ; *id.*, *Identités visuelles*, Paris, PUF, 1995 ; *id.*, *Bricolage*, Rome, Meltemi, 2006 ; Felix Thürlemann, « Blumen-Mythos », in *id.*, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'âge d'homme, 1982.

chromatiques. La catégorie topologique concerne la façon dont les éléments qui composent l'image sont placés sur l'espace de la page, créant des équilibres et des déséquilibres, en invitant au parcours de lecture ou en le dissuadant. Dans les photographies que nous avons examinées, nous remarquons tout de suite la centralité du parapluie de C6 :



C6, Don't think (William Firebrace) (© www.lomography.com)

et du vêtement rouge indistinct de C10 :



C10, Don't worry about any rules (© www.lomography.com)

mais également la position de la ligne blanche en C9 :



C9, Afterwards either (© www.lomography.com)

ou encore le bras qui entre dans l'espace du photogramme, comme un intrus, en C4 :



C4, Try the shot from the hip (© www.lomography.com)

ou encore en C8, où la zone en bas de l'image, complètement vide, fait percevoir plus fortement l'élévation du sujet :



C8, You don't have to know beforehand what you captured on film (©
www.lomography.com)

Dans chacun de ces cas, l'espace de la page est soigneusement divisé et exploité. La catégorie eidétique a, elle, à voir avec les formes présentes sur l'image, vues ici comme des profils, des formes pures, celles d'objets qui s'y trouvent représentés. Ce qui nous intéresse, c'est le mouvement des lignes autant que le trait qui les forme, net ou effacé, continu ou discontinu. Ici aussi notre groupe de photos offre beaucoup d'exemples : on va des tentatives plus ou moins radicales de rompre ces formes comme en C10 où le flou bougé rend impossible de distinguer les contours de ce qui semble être un habit rouge, mais également en C9, où la ligne à gauche, probablement les lumières du métro, perdent toute référence en devenant une forme allongée dirigeant notre regard, jusqu'aux situations opposées, lorsqu'on compte alors sur l'eidétique pour mettre en crise la reconnaissance figurative. Un bon exemple est celui du parapluie représenté en C6 dont sortent des jambes, probablement d'enfant. Du point de vue de la figure, il s'agit de ce que nous avons pu énumérer verbalement, d'objets ayant un nom dans la langue naturelle : un parapluie, des jambes d'enfant etc. Si nous nous plaçons dans la perspective d'isoler les composants eidétiques en mettant à part toute possibilité de reconnaissance, ce que nous voyons est une forme ronde avec des franges, dont le centre signalé par un cercle devient rectangle. La ressemblance avec une fleur est alors évidente. Enfin, les aspects chromatiques de la LOMO sont une de ses particularités : elle exalte et transforme. Les couleurs sont toujours plus fortes, jusqu'à la distorsion, et donc ne ressemblent en rien à ce que nous pouvons avoir vu. Leur rôle est tel que, comme nous l'avons dit, une lomographie perd beaucoup en perdant sa couleur. Sans le rouge dominant de C5 :



C5, Approach the objects of your lomographic desire as close as possible (©
www.lomography.com)

on perd le sens du baiser saphique, tandis que sans le contraste entre le bleu du ciel et de la mer fondus ensemble et de la tache rouge au centre, on ne peut plus apprécier C10 ; et que dire de C9, où la beauté de la ligne est rendue par sa polychromie. Enlever la couleur à la lomographie signifie, somme toute, la priver d'une dimension sémiotique fondamentale, contrairement à ce qui arrive dans la photographie classique où (en simplifiant beaucoup) la couleur est souvent un accessoire qui parfois dérange. D'où la sensation de rendre la photo plus profonde et agréable lorsqu'elle est imprimée en noir et blanc.

Pour résumer, la beauté des lomographies, leur art, possède des symptômes bien précis concernant la prédominance des aspects plastiques sur les aspects figuratifs. C'est là une des caractéristiques principales des images, déterminant ainsi leur identité. Ceci ne veut pas dire évidemment que la photographie ayant des intentions figuratives n'ait pas de composants plastiques dignes d'être notés, c'est même le contraire qui est vrai, les plus grands auteurs ayant toujours un contrôle parfait de ce plan, en s'en servant pour donner de la profondeur sémantique à leurs œuvres¹³. Cependant, un des symptômes de l'art, surtout contemporain, un de ses critères distinctifs¹⁴, c'est la distance prise par rapport à la réalité. Voilà alors comment travaille cette machine particulière qu'est la LOMO (mais aussi la Diana et la Holga évidemment) : elle nous oblige à prendre distance avec la figuration, à expérimenter la composition plastique de l'image. Du reste, vu la basse qualité de l'appareil, il n'y a pas grand chose d'autre à faire pour rendre intéressant le produit final.

7. Lomographie et Numérogaphie

Les positions semblent donc être claires : d'un côté le contrôle de l'électronique, de l'autre la liberté de l'analogique. Mais sommes-nous bien sûrs que les commandements parlent uniquement de ce dieu analogique ? Essayons de les relire en pensant cette fois au numérique.

1. *Take your camera everywhere you go.* Les dimensions et le poids des appareils photo numériques actuels autorisent à penser que cette pratique leur est inhérente, plus que pour les Holga et Diana, encombrantes, et pour lesquelles il faut aussi porter leurs pellicules. Sans parler des téléphones « portables » possédant tous cette caractéristique.
2. *Use it any time – day and night.* L'évolution technologique du numérique permet d'obtenir une sensibilité telle qu'on peut effectivement prendre des photos de nuit comme de jour, quelle que soit la luminosité.
3. *Lomography is not an interference in your life, but part of it.* Grâce à la visualisation immédiate, la flexibilité et le coût réduit du numérique sous toutes ses formes (de la vraie photo aux clichés des portables), les photographies ne sont plus seulement l'expression de la volonté de fixer une fraction de seconde pour la postérité, mais une façon banale de prendre des notes (je photographie au lieu d'écrire), de photocopier la page d'un livre, voire de se regarder quand on a pas de miroir et qu'il faut vérifier son maquillage.
4. *Try the shot from the hip.* Il est non seulement plus facile de faire une photo sans viser avec les appareils numériques, mais de surcroît il est possible d'avoir un contrôle global du sujet grâce au display, en allongeant le bras, même si l'appareil est éloigné du visage du photographe.
5. *Approach the objects of your lomographic desire as close as possible.* C'est là le seul point caractéristique de la Lomo par rapport au numérique, car effectivement elle ne possède pas de zoom pour agrandir ou réduire ce que nous visons. Nous y reviendrons.

¹³ Cf. J.-M. Floch, *op. cit.*

¹⁴ Cf. Paolo Fabbri, « La riconcezione semiotica », in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

6. *Don't think (William Firebrace)*. C'est facile à faire lorsqu'un cliché ne coûte rien et peut être effacé une minute après. Quant à William Firebrace, le père de cette maxime, semble-t-il, nous ne savons pas grand chose sur lui. Il serait architecte, anglais, mais comme on sait, sur le web les identités ne sont jamais sûres. Ce qui est étrange, c'est le fait de vouloir attribuer une identité à cette maxime, et non aux autres du décalogue, pour des raisons qui restent mystérieuses.
7. *Be fast*. Même dans ce cas la Lomographie ne peut rejoindre les sommets de la photo numérique. Ne serait-ce que du simple fait que sur la Lomo, il faut bien de temps en temps changer la pellicule.
8. *You don't have to know beforehand what you captured on film* ; 9. *Afterwards either* ; 10. *Don't worry about any rules*. En ce qui concerne ces trois derniers commandements, on ne peut pas dire que les appareils photos numériques empêchent leur réalisation. Il est évident, somme toute, que tout ce qui est sujet à commandement pour Lomographie a été incorporé — *embrayé* en termes sémiotiques — dans la photographie numérique. Sont-ce là des contresens inconciliables ? Oui et non. Oui, car évidemment l'appareil dont parlent les dix commandements peut être numérique. Non, car cela n'a pas empêché la lomographie d'obtenir un succès énorme. La raison se situe au niveau plastique. De ce point de vue, lomographie et photographie s'opposent vraiment : la première, comme nous l'avons noté, est une véritable salle de gymnastique pour l'œil voulant s'entraîner à percevoir un ultérieur niveau de sens, la seconde en revanche concentre ses efforts sur l'amélioration de la figurativité, avec pour preuve l'ensemble des automatismes que nous avons cités, grâce auxquels chaque photo sera toujours parfaite suivant des canons qui n'ont plus rien à voir avec les symptômes goodmaniens.

Ce n'est pas un hasard si le dernier commandement ordonne de ne suivre aucune règle. Ce précepte final niant tous les autres, il crée de fait un court-circuit, une sorte de paradoxe permettant aux divins artifices du Décalogue de retomber en équilibre : si la dernière règle impose de nier toutes les autres, alors nous pouvons dire avec certitude que les commandements concernant le numérique permettent aux Lomographes de revendiquer ces règles comme les leurs.

8. Des machines à voir

Cette réflexion sur la Lomographie, orientée de façon à approfondir seulement un détail de ce phénomène complexe, pourrait s'arrêter ici. Nous avons mis en avant le problème du rôle de l'appareil dans la production de photographies en démontrant en quoi le cas de la LOMO est emblématique. La portée théorique de ce que nous avons dit, cependant, est supérieure à celle que nous avons entrevue jusqu'ici, et concerne justement la nature de l'hybride, autour de laquelle s'articule ce dossier. Repartons donc d'un nouvel exemple. Nous connaissons tous cette particularité technique qu'est un *zoom*, qui permet aux appareils à photos de varier la longueur focale de l'objectif, c'est-à-dire de diminuer ou augmenter l'angle de prise de vue, agrandissant ou diminuant le sujet. Il s'agit d'une invention assez récente (1959) qui a eu rapidement une très grande diffusion, à tel point qu'aujourd'hui tout appareil photo numérique a le sien. Avec une extension focale toujours plus grande, ces objectifs remplacent ce qui était autrefois un bagage encombrant fait d'objectifs à focale

fixe, par un dispositif présentant l'avantage d'offrir toutes les possibilités intermédiaires n'ayant jamais existé sur le marché. Entre un grand angle de 28 mm et un téléobjectif de 200, on pouvait tout au plus choisir des 35, 50,80 ou 135 mm. Aujourd'hui, un zoom incorpore les multiples focales intermédiaires, permettant de cadrer à volonté la prise du sujet, d'inclure ou d'exclure quelque chose selon notre bon plaisir, sans être contraints de changer de position pour prendre la photo. Tout était différent autrefois. Si le photographe avait monté un 50 mm et s'il fallait supprimer quelque chose sur la photo, la première chose à faire était de s'approcher du sujet. C'est seulement alors que, s'il jugeait que de cette façon il n'obtiendrait pas ce qu'il désirait, le photographe pouvait commencer la longue et complexe aventure visant à substituer l'objectif. La séquence était à peu près la suivante : ouvrir son sac, extraire le téléobjectif, enlever l'objectif précédent et monter le objectif long à sa place, puis reprendre la bonne position et déclencher. Inutile de dire qu'on devait être vraiment sûr de pouvoir perdre tout ce temps ! Si le photographe était en train de viser quelque chose en mouvement, il n'aurait même pas pensé à commencer une telle opération, il aurait choisi en un instant entre prendre la photo en acceptant ce qu'il y aurait pu avoir comme résultat, ou y renoncer. Le zoom, pour ainsi dire, produit des effets importants sur la relation qui s'instaure entre le photographe et son *spectrum*. Avec les puissants téléobjectifs des petits appareils numériques, il est possible d'obtenir un premier plan de très loin, sans que le sujet puisse se douter de ce que fait l'opérateur. Il y a vingt ans il ne se serait pas passé la même chose. Le photographe devait être beaucoup plus mobile et cette mobilité l'obligeait à une relation complètement différente de celle produite par la technologie contemporaine. Cela signifie que s'il voulait réaliser un premier plan, il finissait presque toujours par parler avec ceux dont il voulait faire le portrait, ou tout au moins par être vu. Les bons photographes n'étaient pas seulement ceux qui savaient choisir de bons cadrages ou des moments particulièrement intéressants, mais également des personnes qui savaient entrer en relation avec les autres, les convaincre à se voir viser par un objectif. Quand nous regardons une photo de Capa ou de Cartier-Bresson, nous devons penser à la relation qu'ils ont dû créer avec ceux qu'ils photographiaient pour obtenir leurs résultats : qu'avaient-ils dit à cette personne ? Comment l'avaient-ils regardée ? Au cours du parcours d'approche vers le sujet, dans les discours qui précédaient ou suivaient le déclic, la photographie restait difficilement la même. De nouveaux détails sautaient aux yeux, une nouvelle lecture de la situation surgissait à leur esprit et avec elle, l'envie de la cacher ou de la montrer.

L'énonciation photographique, en d'autres termes, est fortement conditionnée par le système de prise de vue. L'énonciateur se constitue en tant que tel en relation avec un appareil, suivant ses caractéristiques. C'est dans la relation avec l'appareil que se crée un pouvoir-voir mais aussi un vouloir-voir. Pensons aux différents systèmes de visée qui se sont succédés au cours de l'histoire : à l'aube de la photographie, les appareils étaient fixés sur un trépied et l'opérateur sous un drap noir ; puis il y eut les premiers viseurs à puits vertical obligeant à déclencher la photo en tenant l'appareil sur son buste ; enfin avec la Leica ce n'était plus à l'opérateur de se plier mais à l'appareil de rejoindre sa tête. Longtemps il en fut ainsi, jusqu'à ce qu'avec la technologie numérique le viseur-display libère les constructeurs des conditions rigides de l'optique en leur permettant de séparer complètement l'objectif du système de visée, avec pour résultat un changement de position suivant les exigences de chaque cas. Chacun de ces passages coïncide avec une façon différente de voir, mais aussi de se donner-à-voir,

c'est-à-dire avec une image différente du photographe envers son œuvre, qui, à son tour, a des effets sur sa façon de poser des *spectra* devant soi.

9. Le photographe en tant qu'hybride

Le photographe, on l'aura compris, est un hybride comparable à ceux dont il est par ailleurs question dans ce dossier¹⁵. La différence est que, dans son cas, la prothèse n'est pas une capacité déjà possédée (comme une automobile qui nous permet de nous déplacer rapidement), mais qu'elle rend possible ce qu'un organisme seul ne peut pas faire : fixer une image pour pouvoir la revoir et la partager avec d'autres. Pour le reste, tout ce que nous avons dit jusqu'ici est valable, à savoir que cet agent, au moment où il étend sa subjectivité grâce à un instrument, finit par l'altérer. Un aspect de cette altération, qui se vérifie toujours mais qui dans ce cas émerge avec une force particulière, est lié à la façon dont il finit par percevoir le monde. Le sujet de la perception, ici comme dans d'autres cas, n'est pas un présumé corps naturel, situé dans l'espace et le temps. Si le « regarder » — localisé, socialement construit, orienté par des attentes — précède le « voir » de façon à ce que ce voir signifie toujours décider d'avance ce qu'il faut regarder, comme l'a expliqué Merleau-Ponty¹⁶, il faut s'interroger sur la nature du sujet qui accomplit cette action. La photographie met en évidence que la perception n'est pas une relation entre deux entités, le sujet percevant (social si on veut, avec son bagage culturel et son éducation visuelle) et le monde perçu (lui aussi pertinent dans sa narration) mais entre trois éléments puisqu'entre les deux premiers il y a l'appareil photographique. Ce dernier ne délimite pas seulement le champ visuel à travers un viseur, mais, pour être fidèle à la perspective plus ample que suggère le phénoménologue français, il doit être tenu en main et élevé jusqu'au visage pour entendre son déclic, etc., en engageant l'ensemble sensoriel du corps dont il fait alors partie. La réflexion sur la photographie nous oblige à revenir sur la théorie en nous montrant comment la pensée de Merleau-Ponty et celle de Latour peuvent être intégrées. S'il est évident que le corps du photographe est profondément altéré par la présence de l'appareil, qui en conditionne non seulement la perception mais également le « sentir », nous pouvons en dire autant de n'importe quelle technologie que nous avons à notre disposition. Le point cependant, ce n'est pas que l'hybride veuille faire des choses différentes de celle de l'individu lorsqu'il pouvait encore se définir tel, ou que la machine soit capable d'agir lorsque finalement elle est dans les mains de quelqu'un, mais c'est que la logique avec laquelle ce comportement se constitue est inédite. La pré-condition de la signification est toujours de nature corporelle, elle concerne une perception non-réfléchie des signifiés qui peut à chaque fois se concrétiser en une interprétation codifiée, ou rester au niveau de l'impression, mais qui, en tout cas, suit une rationalité qui lui est propre : de là l'idée du corps en tant que véritable dimension du sens¹⁷.

Il se crée ainsi un passage entre esthésie, signification et esthétique qui ne laisse aucune des parties intactes, au nom d'un « sentir » tout à fait neuf. S'il y a besoin d'un obstacle artificiel pour faire

¹⁵ Le terme hybride est pris ici au sens adopté par le sociologue Bruno Latour dans « Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts », in W.E. Bijker et J. Law, *Shaping Technology/Building Society*, Cambridge, MIT Press, 1992 ; cf aussi, *id.*, *Politiques de la nature*, Paris, La Découverte, 1999.

¹⁶ Cf. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

¹⁷ Cf. Gianfranco Marrone, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi, 2001.

ralentir les automobiles devant les écoles, ce n'est pas parce que notre niveau de sens civique n'est plus comme autrefois, mais parce que la conscience sur laquelle nous devons agir est celle de l'homme-automobile qui n'a rien à voir avec l'individu dont parle la philosophie, quelqu'un (ou quelque chose) qui, avant même quelque possibilité rationnelle ou irrationnelle que ce soit, perçoit le monde d'une façon différente. La route, son règne, les pneus, son contact avec elle, et la mesure du moment où il faut ralentir ou où on peut passer plus rapidement, sont le produit d'un corps élargi aux engrenages de l'automobile, d'un corps qui n'a rien à voir avec celui d'un enfant qui sort de l'école.

10. Écarts énonciatifs

Revenons à la photographie et plus particulièrement à la question énonciative que nous avons posée. La théorie classique de l'énonciation exige que le simulacre de l'énonciateur comme de l'énonciataire soient extraits peu à peu du texte que nous avons devant nous. Une photographie nous parle de celui qui l'a réalisée, ou, plus exactement, de son simulacre textuel, avec toutes les différences que cela comporte. Le sujet réel, celui qui a pris la photo, reste opaque à notre vie, son visage est seulement crayonné, par extension, à celui du modèle. Dans le cas de la photographie, ce sujet « réel » est un hybride, un actant, formé par la conjonction d'un homme et d'une machine. Cela veut dire que la sémiotique, sans jamais sortir des textes, peut déplacer sa réflexion sur le moment fantomatique de la création, en analysant justement l'instrument qui permet (et donc structure ou pré-structure) l'énonciation photographique. C'est ce qui se fait communément lorsqu'on applique la sémiotique au design, où le texte est une « chose » avec laquelle quelqu'un réalisera des actions (s'asseoir, conduire, parler au téléphone)¹⁸. Ce qu'il nous intéresse de décrire, c'est la façon dont certains choix de projets s'adaptent à des spécificités subjectives, contribuant en même temps à leur construction. Ce qui rend la photographie si intéressante pour l'analyse, c'est que le texte-objet dans sa relation avec le sujet-photographe produit un nouveau texte qui est, justement, l'image. L'intertextualité ne consiste plus alors en un dialogue entre des textes différents contribuant à varier le sens de chacun d'eux, comme nous y sommes habitués, mais dans le fait qu'un texte donne littéralement une forme à un autre en le pré-structurant. Le concept de créativité change alors à son tour : il n'est plus lié à la capacité humaine d'exploiter le moyen offert mais à la disposition de ce dernier à se faire prendre en charge d'une façon nouvelle et différente, c'est-à-dire à la façon dont il s'ouvre aux pratiques énonciatives. Ce que nous avons dit assume une valeur particulière dans le débat qui, en sémiotique, s'est développé autour du mode qui rend compte des pratiques ethnographiques et de la vie quotidienne. D'un côté, il y a ceux qui pensent que les pratiques culturelles ne sont pas suffisamment attestées, par rapport à ce à quoi la sémiotique est habituée (romans, films, tableaux, en somme les textes canoniques), et qui pour cette raison considèrent qu'il s'agit d'un nouvel objet d'analyse à traiter méthodiquement. De l'autre, nous avons ceux qui au contraire pensent que le shopping, une manifestation d'étudiants ou n'importe quel autre rite, même s'ils sont apparemment très différents d'un texte, peuvent être analysés à partir d'une reprise vidéo ou de simples notes ethnographiques, se replaçant ainsi dans l'approche habituelle¹⁹. Le cas nous apprend, selon cette deuxième perspective, comment une pratique telle que la photographie

¹⁸ Cf. Dario Mangano, *Semiotica e design*, Rome, Carocci, 2008.

¹⁹ Cf. Francesco Marsciani, *Tracciati di etnosemiotica*, Milan, FrancoAngeli, 2007.

peut être analysable dans son discours, à partir de textes différents, mais également comment peuvent exister des rapports de causalité entre les textes se ramenant à elle. Donc, pour en savoir plus sur l'énonciation photographique, nous pouvons nous adresser à l'instrument qui en a permis l'analyse. D'autre part, même par rapport aux théories sur la photographie, la direction que nous avons donnée à cette analyse peut nous offrir quelques points de départ. Il ne s'agit pas simplement du fait qu'il peut être intéressant d'analyser ensemble l'esthétique photographique et ses techniques, ce qui n'est pas neuf d'ailleurs, mais aussi du fait que l'imaginaire photographique n'est jamais seulement humain.

11. Non-sens efficaces et liberté perdue

A notre sens, l'explication du succès de la LOMO, on l'a vu, plonge ses racines dans la nature de l'hybride qui se crée et de la façon dont, pour cette subjectivité, une certaine expérience apparaît comme sensée. Les règles me disent de déclencher quand cela me plaît ? De ne pas y penser ? Mais j'ai en main cet appareil photo volumineux, bien en évidence, et j'ai dû le recharger il y a quelques minutes avec une nouvelle pellicule (une en moins dans ma poche !), et je sais que pour voir le résultat de cette ouverture d'une fraction de seconde de l'obturateur, je devrai attendre et également investir encore de l'argent pour son développement. Je connais les commandements, mais je ne peux pas moins ne pas y penser un peu avant de déclencher l'obturateur : je regarde autour de moi, j'ai compris désormais que j'obtiendrai une belle lomographie seulement si je laisse au hasard la possibilité de jouer son rôle, mais je ne peux me fier totalement à la chance, mes sens doivent rester attentifs. L'image, pour fonctionner, doit être cherchée dans certains canons esthétiques. Ce n'est pas par hasard si le mode d'emploi de la Holga — un des innombrables textes sur lesquels s'est construit le discours de la lomographie — n'est pas analogue à celui d'autres appareils. Normalement, dans les modes d'emploi, on trouve des informations techniques inhérentes au fonctionnement de l'appareil, la disposition de ses commandes, la description des effets que chaque réglage aura sur l'image. Beaucoup de diagrammes, beaucoup d'illustrations sur où et comment placer les mains, mais très peu de photographies. Ici c'est le contraire, le manuel est pratiquement un album photo avec des centaines d'images, et il semble plutôt un idéal esthétique qu'un ensemble de notions techniques. Il ne s'agit pas d'une compétence actualisée, comme disait Greimas en parlant d'un autre texte instructeur, la recette de la soupe au pistou, mais d'une véritable manipulation, où, détail intéressant, la Holga est décrite comme un sujet (Holga, Diana : des noms de personnes) et la photographie comme l'interaction entre deux personnages :

... the Holga promises *a priori* nothing whatsoever ! As ever, it's all down to you. Your mood and whim, your style and the way you look and think or don't look and don't think, determine what comes out in the images. And, as if that's not tricky enough, as soon as you've pressed the button to take the shoot, the Holga does its own thing altogether and, depending on the camera's mood produces either the most enormous crap you've ever seen, or the most wonderful image ever to have caressed your oppressed creative soul. (Da Holga. The world through a plastic lens, manuel inséré dans la boîte de l'appareil.)

Le résultat final de la photo est influencé par le *mood* de la caméra, son « état d'âme » ! Bien que nous nous efforçons donc de contrôler la situation, l'objet jouera toujours un rôle important. Ce qui est intéressant c'est que cette variabilité soit associée à une humeur, une sorte de disposition « pathémique » de l'objet. La Holga, en somme, est faite de façon à être un peu susceptible, un peu coquine, mais également généreuse et naturellement très créative. La perspective animiste, reconnaître une profondeur humaine aux objets, est le mode le plus facile pour prendre ses distances de l'idée d'eux-mêmes, en tant qu'instruments. Et cependant, on réaffirme ainsi une opposition, entre humains et non-humains, qui en revanche n'a pas besoin d'être maintenue. Même quand le non-humain est un super-humain, lorsque c'est le cas quand il y a des commandements. Et si, comme dit le manuel, « ...a number of sprogs who learned to 'look' with the Holga later became world famous photographers », c'est parce que, dans la conjonction entre les hommes et les choses, aucun des deux n'est plus celui qu'il était avant. C'est ainsi que se construit la vision du photographe. La lomographie ne sert pas à être plus libre par rapport au numérique. Ce n'est pas la liberté qui est la clé pour comprendre cette forme de vie, contrairement à ce que professent ses fondateurs et admirateurs. Au contraire, elle se caractérise par la présence de limites continues (de l'argent pour l'achat des pellicules photo en passant par le nombre de photos possibles pour chaque rouleau). Elle oblige à faire l'expérience de la durée, de la fin, de l'attente, du risque, du contact avec son sujet. C'est là la force de tout le projet : son non-sens apparent. Le contraste entre les valeurs déclarées (et supposées partagées, comme la liberté) et des valeurs qui se constituent dans l'action de vivre, comme un effet du beau geste photographique. C'est ainsi que le lomographe naît en tant qu'« être sémiotique », c'est le produit d'une déformation cohérente se manifestant à tous les « niveaux du parcours d'individuation » : niveau sensible, niveau passionnel, niveau axiologique, niveau discursif²⁰. Un Être dont l'identité dérive d'une dimension sociale élargie, étendue aux personnes, aux sites internet, mais aussi aux choses qu'ils ou elles font « avec lui ».

12. Post scriptum

Je conclus avec une histoire personnelle. Il y a des années, alors que j'étais un enfant, Josef Koudelka me dit que pour apprendre à photographier il ne fallait jamais économiser sur les rouleaux. On pouvait le faire sur tout, sur l'appareil, sur les objectifs, etc. mais pas sur la possibilité de déclencher. Il avait raison, mais on raisonnait à cette époque en termes finis : les pellicules photos, à un moment où un autre, finissaient toujours. Aujourd'hui ce n'est plus ainsi, on peut faire des photos à l'infini, si les batteries (pas les rouleaux) le permettent. Il est peut-être vrai alors que pour devenir photographe, pour développer « le regard du photographe », il faut revenir en arrière en portant au cou un appareil plastique ridicule. Peut-être est-ce là le signifié de la *révolution inverse* que mène la Lomographic Society : non plus *sapiens sapiens*, donc, mais à nouveau, seulement *sapiens*. Et pour la lomographie, le rôle d'une simple étape sur le parcours de formation. A la sémiotique, en revanche, le devoir de retrouver les catégories et les modèles pour décrire non seulement la formation de ces sujets sémiotiques en explicitant ici et là quelques mystifications, comme cela aurait plu à Barthes, mais également pour décrire la façon dont ces sujets donnent leurs formes à la société.

²⁰ Algirdas J. Greimas, « Le beau geste », *RS/SI*, 13, 1993, p. 74.

Références bibliographiques

- Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
- Calabrese, Omar, *Il linguaggio dell'arte*, Milan, Bompiani, 1985.
- Chéroux, Clément, *Fautographie. Petit histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003.
- Fabbri, Paolo, « La riconcezione semiotica », in N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- Floch, Jean-Marie, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Fanlac, 1986.
— *Identités visuelles*, Paris, PUF, 1995.
— *Bricolage*, Rome, Meltemi, 2006.
- Greimas, Algirdas J., *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987.
— *Du sens II*, Paris, Seuil, 1884.
— « Le beau geste », *RS/SI*, 13, 1993.
- Latour, Bruno, « Where Are the Missing Masses ? The Sociology of a Few Mundane Artifacts », in W.E Bijker et J. Law, *Shaping Technology/Building Society*, Cambridge, MIT Press, 1992.
— *Politiques de la nature*, Paris, La Découverte, 1999.
- Mangano, Dario, *Semiotica e design*, Rome, Carocci, 2008.
— *Archeologia del contemporaneo. Sociosemiotica degli oggetti quotidiani*, Rome, Nuova Cultura, 2010.
- Marra, Claudio, *L'immagine infedele*, Milan, Mondadori, 2006.
- Marrone, Gianfranco, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi, 2001.
- Marsciani, Francesco, *Tracciati di etnosemiotica*, Milan, FrancoAngeli, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Pennisi, Antonio, *Segni di luce*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.
- Stoichita, Victor, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.
- Thürlemann, Felix, « Blumen-Mythos », in *id.*, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'âge d'homme, 1982.

Pour citer cet article : Dario Mangano. «LOMO sapiens : de la photographie», Actes Sémiotiques [**En ligne**]. 2015, n° 118. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/5384>> Document créé le 30/01/2015

ISSN : 2270-4957