

# PARACHUTE

art contemporain/contemporary art/printemps/spring/1982/26/5



26

# PARACHUTE

directrice de la publication  
CHANTAL PONTBRIAND

conseil de rédaction  
PHILIP FRY, RAYMOND GERVAIS, JEAN PAPINEAU,  
RENÉ PAYANT

collaborateurs  
BRUCE BARBER, NANCY CARROLL, PHILIPPE DUBOIS,  
HAL FOSTER, RAYMOND GERVAIS, TIM GUEST, PIER-  
RE LANDRY, DENIS LESSARD, RENÉ PAYANT, ANDRÉ  
ROY, PAUL SMITH

adjointe à la rédaction  
ANNE RAMSDEN

graphisme  
ANGELA GRAUERHOLZ

diffusion et publicité  
MARIE-FRANCE BRUYÈRE

administration et secrétariat  
COLETTE TOUGAS

**PARACHUTE, revue d'art contemporain inc./**  
**les éditions PARACHUTE**  
1er trimestre 1982 (publication trimestrielle)

conseil d'administration  
Chantal Pontbriand, prés., René Payant, vice-prés.,  
Jocelyne Légaré, sec., Colette Tougas, trés.

**PARACHUTE**  
4060, rue Saint-Laurent  
suite 501  
Montréal, Québec, Canada Tél.: (514) 522-9167  
H2W 1Y9 522-2611

vente au numéro  
Allemagne: 10 DM; Belgique 180 FB; Canada: 5\$, France: 25 FF;  
Grande-Bretagne: £ 2.50; Hollande: 12 FL; Italie: 4800 L;  
Suisse: 10 FS; U.S.A.: 6\$ US

abonnement

un an	Canada	Institution
	18\$	25\$
	Europe, U.S.A.	28\$ 38\$
deux ans		
	32\$	40\$
	Europe, U.S.A.	48\$ 60\$

**DISTRIBUTION**  
Québec: Diffusion parallèle, 1667, rue Amherst, Montréal, Qué. H2L 3L4,  
521-0335

Canada: C.C.P.A., 54 Wolsley St., Toronto M5T 1A5  
British Columbia: Vancouver Magazine Service Ltd., 2500 Vauxhall Place,  
Richmond, B.C. V6V 1Y8, (604) 275-4941

Belgique: Librairie Post-Scriptum, rue des Eperonniers 37, 1000 Bruxelles  
France: Distique, 1, rue des Fossés Saint-Jacques, 75005 Paris

U.S.A.: Bernhard De Boer, Inc., 113 East Centre Street, Nutley, N.J. 07110

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont  
adressés ou non réclamés.

tous droits de reproduction et de traduction réservés  
© PARACHUTE, revue d'art contemporain inc.

les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs

PARACHUTE est indexé dans RADAR

PARACHUTE est membre de l'Association des éditeurs de périodiques  
culturels québécois

PARACHUTE est publié avec l'aide du Conseil des Arts du Canada et du  
Ministère des Affaires culturelles du Québec

dépôts légaux  
Bibliothèque Nationale du Québec  
Bibliothèque Nationale du Canada  
ISSN: 0318-7020

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal  
Five-Sud Typo-Service inc., Saint-Lambert

imprimé au Canada/Printed in Canada

# 26

## SOMMAIRE/TABLE OF CONTENTS PRINTEMPS/SPRING 1982

- 4 RENÉE VAN HALM  
la problématique postmoderne de l'hybride  
par Chantal Pontbriand
- 11 RE: POST  
by Hal Foster
- 16 L'OMBRE, LE MIROIR, L'INDEX  
À l'origine de la peinture: la photo, la vidéo  
par Philippe Dubois
- 29 MOTHER AS SITE OF HER PROCEEDINGS  
Mary Kelly's *Post-Partum Document*  
by Paul Smith
- NO ESSENTIAL FEMINITY  
a conversation between Mary Kelly and Paul Smith
- 36 COMMENTAIRES/REVIEWS  
Joseph Kosuth, Louise Robert/Richard Mill, Françoise Sullivan,  
Lyn Blumenthal, Colloque "Art et Société", 10e Festival du Nouveau  
Cinéma, Paterson Ewen, Clive Robertson, "Language and Representation"
- 45 INFORMATION  
livres et revues  
musiques au présent

N.D.L.R.: Les articles en anglais sont précédés d'un résumé en français.  
EDITOR'S NOTE: French articles are preceded by an English résumé.

COUVERTURE/COVER

Renée Van Halm, *Healing*, pastel à l'huile, 1982

# L'OMBRE, LE MIROIR, L'INDEX



III. Gravure du 1<sup>er</sup> livre : machine à dessiner les silhouettes

## À l'origine de la peinture : la photo, la vidéo

From the point of view of Charles Peirce's concept of the index, the author discusses photography and video art with reference to the notions of "the shadow" and "the mirror". These are two forms of representation that exist only in the presence of their referent: between the image in the mirror (or the cast shadow) and the object to which it refers, there is before any idea of resemblance, the principle of a rapport which is that of a physical nearness, of a real proximity, of an immanent co-presence.

The index is here conceived as an epistemological category (rather than semiotic). This means that it is a coming to terms in a positive way with the emergence of new forms of representation in contemporary art. The category of the index, by theoretical implication and by the philosophical opening that it allows, becomes a privileged and effective instrument. The work of Vito Acconci, Ulrike Rosenbach, Peter Campus and Dan Graham are analysed in this perspective.

par Philippe Dubois

La notion actuelle de pluralisme stylistique — un des clichés les plus résistants de la critique d'art américaine moribonde — doit être remplacée par un mode de description plus efficace de l'art du présent: une description qui rend compte du déterminisme historique qui y est à l'oeuvre. Pour ce faire, j'ai ouvert une nouvelle rubrique *l'art de l'index*, un terme que l'on pourrait facilement remplacer par un autre: *le photographique*.

Rosalind Krauss<sup>1</sup>

Je parlerai donc ici, à titre principal, de deux pratiques artistiques relativement modernes, ou

contemporaines: la *photographie* et l'*art vidéo*. Je n'en parlerai que du seul point de vue de leur relation à une catégorie conceptuelle fondamentale: celle de l'*index*, au sens de Ch. S. Peirce (par opposition à l'icône et symbole)<sup>2</sup>. Cette catégorie de l'index ne sera elle-même considérée qu'à travers deux figures importantes (parmi d'autres possibles<sup>3</sup>), deux modèles de double: l'*ombre* et le *miroir*. Conformément aux définitions de Peirce, ce sont là, en effet, deux types de représentation qui n'existent qu'en présence de leur référent: entre l'image dans le miroir (ou l'ombre portée) et l'objet auquel elle renvoie, il y a d'abord, avant toute idée de ressemblance, le principe (la nécessité) d'un rapport qui soit de l'ordre de la contiguïté physique, de la proximité réelle, de la coprésence immanente. Peirce: "Un index est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui (cela, c'est l'icône), ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder (cela, c'est le symbole),

que parce qu'il est en connexion dynamique, y compris spatiale, et avec l'objet individuel d'une part, et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe d'autre part."<sup>4</sup>

On comprendra dès lors que cette étude s'inscrit dans un travail d'ensemble sur la catégorie de l'index conçue comme catégorie épistémologique (plus que sémiotique). S'agissant de rendre compte de manière *positive* (et non simplement négative comme ce fut trop souvent le cas) de l'émergence de nouvelles formes de représentation dans l'art dit contemporain, cette catégorie de l'index, par les implications théoriques et l'ouverture philosophique qu'elle autorise, apparaît comme un instrument singulièrement privilégié et efficace. Afin de situer le présent propos, j'esquisserai brièvement la perspective d'ensemble qui l'oriente.

On peut considérer qu'une des lignes de fond de ce projet global tient dans l'idée d'un passage de la catégorie de l'icône à celle de l'index, passage envisagé non seulement comme marque *historique* de la modernité, mais aussi, plus généralement, comme un déplacement *théorique*, où une esthétique (classique) de la mimésis, de l'analogie et de la ressemblance (*l'ordre de la métaphore*) céderait le pas à une esthétique de la trace, du contact, de la contiguïté référentielle (*l'ordre de la métonymie*). Une telle perspective, où l'évolution de l'art moderne est vue comme apparition, développement et systématisation de pratiques opérant avant tout sur le mode indiciaire, n'est sans doute pas absolument nouvelle. Les meilleurs travaux en ce sens, à ma connaissance, sont les études récentes de Rosalind Krauss<sup>5</sup>, que l'on pourrait d'ailleurs développer et élargir: au départ de Duchamp et de la photographie, joindre toute la problématique de la peinture comme trace, tous les jeux de l'emprunte, du calque, du moulage, nombre de compositions qui relèvent du *land art* et de l'art conceptuel, et puis, formes de plus en plus radicalisées de cette logique de l'index, le *ready-made*, le *body art*, l'installation et la performance, où le référent devient à lui-même sa propre représentation, où la proximité physique entre le signe et son objet se fait totale identification.

Mais là où il convient d'être particulièrement prudent, du point de vue épistémologique justement, c'est dans le rapport de l'histoire à la théorie. C'est là que mon analyse va notablement différer de celle du type Krauss. S'agissant d'éviter tout finalisme, je propose de retourner l'évolutionnisme qui sous-tend cette perspective, sur l'histoire même de la peinture afin de montrer que dans son moment premier, dans sa phase primitive, la peinture elle-même, comme *dispositif théorique*, était toute entière travaillée par la question de l'index, c'est-à-dire par la question de la présence et de la contiguïté du référent, tout autant, sinon plus que par la question de la ressemblance. Par ce geste de retournement, j'annule en quelque sorte la dimension téléologique et historiciste de la problématique: la catégorie de l'index ne peut fonctionner ici que comme théorie. Et c'est bien dans ce sens qu'il faut entendre, avec tous ses quillequets, le sous-titre de ce texte: "À l'origine" de la peinture: la photo, la vidéo<sup>6</sup>.

J'avance donc dès ici ma thèse: la photographie et l'art vidéo sont deux formes théoriques de

pensée artistique qui renouent, en tant que pratiques indiciaires, avec la forme théorique de la peinture saisie dans son moment "originaire" (dans le fantôme de son origine). Et cette affirmation transhistorique d'une esthétique de l'index, mettant comme entre parenthèses la représentation par analogie — détachée, autonome — (l'art de l'icône), marquerait dans l'histoire et la théorie de l'art, la nécessité d'une inscription référentielle, c'est-à-dire la prégnance irréductible de la dimension *pragmatique* de l'oeuvre d'art.

## À L'ORIGINE DE LA PEINTURE: FABLES, MODÈLES ET PROTOTYPES ABSENTS

Je procéderai, en ce premier temps, par évocations, flashes, citations d'une série de textes, bien connus des historiens d'art, qui tous renvoient à la question, inévitablement mythique, de l'"origine" de la peinture, en lui assignant à chaque fois un rapport explicite à la logique de l'index, sous le couvert de l'emprunte, du calque et surtout de l'ombre et du miroir. Dans tous les cas, la *représentation naquit par contact*. Voilà ce que nous disent ces images primitives, ces fables instauratrices, ces prototypes disparus, qui ne nécessitent guère de commentaire tant ils sont par eux-mêmes *parlants*.

### LASCAUX OU LA NAISSANCE DE L'ART

Les hommes de l'Âge du Renne, en particulier à Lascaux, ont certainement utilisé un procédé qu'emploient les Australiens de nos jours, qui consiste à introduire une poudre colorée dans un tube creux et à souffler. C'est ainsi que l'on procéda pour obtenir les *maïns au patron* qui, pour l'ensemble des grottes, sont assez nombreuses: on appliquait la main sur la paroi et l'on soufflait tout autour. À Lascaux, l'usage de ce procédé était généralisé pour les teintes plates.

Georges Bataille<sup>8</sup>

À Lascaux, c'est-à-dire à l'"origine" historique de la peinture, on procéda donc généralement par cette technique primitive, apparentée au calque et à l'emprunte, du "patron". La relation indiciaire de proximité et de contiguïté physiques entre le signe (la main peinte) et son objet (sa cause: la main à peindre) est ici on ne peut plus étroite, plus directe, plus appliquée (on *appliquait* la main). L'image obtenue est littéralement une trace, une transposition, le vestige d'une main disparue *qui a été là*. On notera que, dans son procès, cette technique implique tout à la fois la présence d'un *écran* qui serve de *support* d'inscription (la paroi) ainsi que la *projection* (qui opère ici sur le mode du souffle), *originée* (le tube comme trou et comme foyer), d'une matière qui devra à la fois *colorer, dessiner et fixer* le tout (la poudre). Le résultat, image d'un contour par contact, apparaît ainsi comme une *ombre portée*, mais une ombre *en négatif*, figure en blanc, en creux, vidée, peinture non peinte (on soufflait *tout autour*) obtenue par soustraction, par préservation, par un espace de virginité de ce qui était très exactement recouvert par le référent. On le pressent: c'est déjà, d'une certaine façon, tout le dis-

positif de la *photographie* qui est ici à l'oeuvre. Les maïns au patron de Lascaux sont assez exactement comparables à cette espèce de photo, strictement indiciaire mais qui ne fait qu'explicitier l'ontologie de *toute* photographie, que Man Ray appela *Rayographes* et Moholy-Nagy *Photogrammes*: photographies réalisées sans appareil photo, en plaçant des objets opaques et translucides directement sur du papier sensible, en exposant l'ensemble ainsi composé à la lumière et en développant le résultat. La mimésis n'a ici aucune place (on a souvent qualifié ces photos par contact de "compositions abstraites"): seul importe le principe du *dépot* de l'objet sur le support: la ressemblance — si facile en photographie — s'efface devant l'impérieuse nécessité de la contiguïté. La distance du signe à son objet est ici réduite au minimum.

### HISTOIRE D'OMBRES

Pline consacra le livre 35 de sa monumentale *Historia Naturalis* à une "histoire" de la peinture, une histoire non pas tant factuelle que d'emblée articulée au mythologique et à une certaine forme d'imaginaire. Inévitablement, il est confronté à la question de l'origine, et à son impossibilité: "la question des origines de la peinture, dit-il, est obscure". On dira même qu'elle est littéralement *dans l'ombre*. En effet, par-delà la grande variété des interprétations (raccrochant cette origine aux Égyptiens puis aux Grecs), presque tous les commentateurs, poursuit Pline, s'accordent au moins sur un point, absolument déterminant: c'est que la peinture est née de ce qu'"on commença par cerner le contour de l'ombre humaine". Voilà, très classiquement, le dispositif *princeps*, le (1<sup>er</sup>) geste inaugural(e), qui pose la peinture non seulement dans son "origine" mais aussi, on va le voir, dans son "essence" et qui sera repris comme fable instauratrice, à la fois dans de très nombreux textes sur la peinture — et parfois avec des variations singulières et intéressantes (Quintilien, Plutarque, Vasari, Alberti,...) — mais aussi dans la peinture elle-même, au titre de thème ou de motif iconographique (voir par exemple la toile de Suvée, *Uitvinding tekenkunst* et la gravure de David Allan, *L'Origine de la peinture*<sup>9</sup>).

Mais Pline ne se contente pas de rappeler ce principe, d'ailleurs connu de tous, du dessin de l'ombre. Il va circonscrire cette origine, donner un corps à la fable. Pline nous rapporte en effet l'*histoire* de la fille d'un potier de Siccyone, nommé Dibutades, amoureuse d'un jeune homme. Celui-ci doit un jour partir pour un long voyage. Lors de la *scène* d'adieu (on voit combien cette histoire est déjà d'emblée de l'ordre de la représentation, de la mise en scène, du récit, de la fiction), les deux amants sont dans une chambre éclairée par un feu (ou une lampe), qui projette donc sur le mur l'ombre des jeunes gens. Afin de conjurer l'absence à venir de son amant et de conserver une trace physique de son actuelle présence, dans cet instant charnière, tout tendu de désir et de peur, la jeune fille a l'idée de représenter sur le mur, avec du charbon, la silhouette de l'autre qui s'y projette: dans l'instant ultime et flamboyant, pour tuer le temps, fixer l'ombre de celui qui est encore là mais sera bientôt absent.

De cette Scène initiatrice, trop fameuse, on retiendra finalement quelques données élémen-

taires, qu'on ne cessera de retrouver. D'abord, pour qu'il y ait ombre projetée, donc pour que la peinture existe, il faut qu'il y ait, comme pour les mains de Lascaux, un écran, un paroi, un plan récepteur et intersecteur (mur, toile, papier...) qui fera office de surface d'inscription. En même temps, il faut qu'il y ait sur cet écran, ici aussi, une projection, mais cette fois de lumière, ce qui présuppose une source lumineuse, un foyer, quelque chose comme un point d'origine du rayon (le feu, la lampe) et ce qui détermine une orientation et une organisation de l'espace par la lumière. Enfin cette figure d'ombre projetée, pur index qui n'existe que dans la présence de son référent, devra encore être doublée d'un dessin qui viendra la fixer par calque direct.

On voit que tout un jeu de différences s'est institué par rapport à la technique du patron. D'abord, la matière projetée sur l'écran change de statut: la poudre colorée est ici remplacée par la lumière même. Ce qui a notamment pour conséquences de limiter le chromatisme à un pur jeu de noir et blanc, d'immatérialiser cette matière même, devenue tout impalpable, et aussi de la laisser se propager d'elle-même, par autorayonnement: l'ombre est "naturelle", le "souffle" de l'homme comme origine motrice de la projection n'est plus nécessaire. D'autre part, le processus même d'apparition de l'ombre est instantané, il se donne tout entier d'un seul coup sous l'impulsion lumineuse (alors que la projection de poudre était progressive et se faisait partie par partie). Ce jeu de modifications, on voit qu'il nous rapproche de plus en plus du dispositif photographique: l'indicialité y opère par le noir et blanc, sur le mode de l'instantanéité de la prise, sans que l'homme y intervienne à titre d'émetteur, et surtout, elle se donne littéralement comme écriture par la lumière (c'est là l'étymologie même du mot photo-graphie).

Ce qui fait la différence entre cette origine de la peinture par dessin de l'ombre et la photographie, c'est finalement le problème de la fixation, problème crucial notamment en ceci qu'il pose la question du rapport de l'index à la temporalité. En effet, entre l'ombre projetée elle-même et le dessin obtenu par calque de celle-ci, ce qui se joue, au-delà du rapport spatial de la co-présence, c'est le rapport temporel à la durée: l'ombre comme telle, on l'a dit, n'est que fugacité; elle n'a d'autre temps que celui-là même de son référent. En ce sens, c'est un index presque pur: le principe de la connexion physique entre le signe et son objet y fonctionne dans l'espace et dans le temps. Comme le dit Léonard de Vinci, qui a beaucoup réfléchi à cette question de l'ombre, "[les ombres] sont toujours de compagnie, jointes aux corps". L'ombre affirme toujours un "ça est là". Tandis que le dessin d'ombre, comme la photographie, affirme toujours un "ça a été là" (cf. Barthes). À la pure présence référentielle de l'une s'oppose la nécessaire antériorité de l'autre. Le dessin d'ombre renvoie la représentation à un avant, à une cause préalable, qu'il s'agit de convoquer ici et maintenant par le signe. L'essentiel, certes, c'est que le dessin du référent est passé par l'ombre, c'est qu'il a été médié par ce pur index, qu'il en est la copie par contact. Mais en même temps ce passage implique un complet changement de temporalité: ombre, l'image ne vivait que dans l'instant; dessinée, elle s'inscrit dans la durée et dans un état déterminé une fois pour toutes. Le dessin vient en quelque sorte arracher l'ombre

au temps de son référent pour la fixer et l'arrêter dans un temps qui lui soit propre. Par son inscription, l'ombre perd son indicialité temporelle et renvoie son indicialité spatiale dans le passé. Et cette perte d'indicialité, ce gain d'icônisation, cette autonomisation temporelle, qui tout en conservant un rapport de connexion réelle au référent, le donne comme nécessairement antérieur, comme origine toujours dépassée, on voit bien qu'il correspond à un grand fantasme de la photographie: à la fois affirmer l'existence du référent comme une preuve irréfutable de ce qui a eu lieu, donc l'éterniser, le fixer par-delà sa propre absence mais aussi, par là même, désigner ce référent momifié dans une représentation comme inéluctablement perdu, inaccessible comme tel pour le présent; c'est dans le même mouvement, le statuer à jamais dans un signe et le renvoyer comme référent à une inexorable absence, à l'oubli, au manque, à la mort. Fantasme du meurtre, du dépassement du temps chronique (c'est son inversion qui rend fabuleuse l'histoire du *Portrait de Dorian Gray*) et fantasme du vol, du rapt de l'image à son corps propre, précisément parce qu'elle est arrêtée et qu'elle lui perdure, le dépassera. Voilà où engage ce processus de fixation de l'index, qu'il opère par le dessin ou par la photographie.

Certes, les moyens techniques de l'un et de l'autre ne sont pas exactement les mêmes (ici, la cerne manuelle d'un contour au noir; là, les jeux du développement photochimique avec révélateur et fixatif, mais par-delà l'écart technologique, dans les deux cas, les traits qui caractérisent le processus de fixation se rejoignent en ce qu'ils vont pour la plupart à l'encontre de ceux qui définissaient les conditions d'apparition de l'image, c'est-à-dire qu'ils ne correspondent plus à la logique indiciaire: dessin d'ombre et fixation photographique usent non plus de la lumière mais d'une matière concrète et palpable (charbon, nitrate d'argent); l'image à ancrer (encre) sur le support ne surgit pas d'un seul coup tout entière mais procède d'une élaboration progressive (le dessin, le développement exigent une certaine durée, qui peut même, dans le second cas, être très impérativement déterminée); etc. En d'autres termes, la photographie, prise dans le résultat visuel qu'elle finit par offrir, tout comme la représentation de l'ombre qui serait à l'origine de la peinture, ne serait strictement indiciaire que dans sa phase constitutive première, que dans les conditions de production du signe (la transposition directe du référent sur un écran contigu à partir d'un jeu optique de projection lumineuse). Mais dès lors que l'image-index ainsi produite entend s'inscrire à demeure, se fixer pour mémoire, c'est-à-dire dès lors que l'image entend dépasser son référent, l'éterniser, le geler dans la représentation, donc se substituer, comme trace arrêtée, à son inéluctable absence, alors cette image perd une part de ce qui faisait sa pureté indiciaire, elle perd sa connexion temporelle. L'index s'autonomise partiellement. Il s'ouvre à l'icônisation, c'est-à-dire à la mort. La fixation icônisante, en tuant l'indexation au temps référentiel, marque le début du travail de mort de la représentation. Elle momifie.

Enfin, une dernière et brève remarque à propos de la fable de Plinie, qui concerne le rapport que l'image entretient avec le désir et le rôle de

l'index dans cette relation. Les circonstances amoureuses dans lesquelles se déroule cette histoire mythique de la naissance de la peinture, et qui la motivent directement, ne sont évidemment pas innocentes. Il est clair en particulier que cela indique une évidente congruence entre désir et index. Ce que la fable pose finalement, c'est qu'au regard du désir, la représentation ne vaut pas tant comme ressemblance que comme trace. Pour l'amante qui cherche à conjurer l'absence imminente de celui qu'elle aime, l'important est de trouver un signe qui émane directement de lui, qui soit le témoignage de la présence réelle du corps référentiel. La proximité physique qui définit le statut spécifique de l'index correspond tout à fait aux exigences de la relation amoureuse. Le leçon de la fable est bien celle-ci: la mimésis vient après la contiguïté, le désir passe d'abord par la métonymie et la peinture naît index parce que le désir la fonde.

En écho à cette dimension désirable du mythe primitif de l'ombre peinte, je citerai, sans commentaire, un passage d'un texte tout à fait proche mais qui est relatif, lui, à la dimension amoureuse dans la photographie même. Daté de 1843, ce texte est extrait d'une lettre sur la photographie écrite par Elizabeth Barret et adressée à son amie Mary Russel Mitford<sup>19</sup>. On y voit expliciter tout ce qu'on vient de dire, qui définit en fait ce qui deviendra un des aspects psycho-sociaux les plus fondamentaux de toute la tradition de la photographie. Voici cette répétition de la scène "primitive":

Je désirais tellement posséder quelque chose qui me rappellerait tout ce qui peut m'être cher en ce monde. Ce n'est pas simplement la ressemblance qui est précieuse en ce cas — mais les associations et le sentiment de proximité qu'impose cet objet... Le fait que l'ombre même de la personne soit ici fixée à jamais! C'est pourquoi les portraits me paraissent en quelque sorte sanctifiés — et je ne crois pas du tout monotone de dire, alors que mes frères protestent avec véhémence, que je préférerais à tout ce qu'un artiste a pu produire de plus noble, garder un tel souvenir de quelqu'un que j'aurais chèrement aimé.

Avant d'en terminer avec ces histoires d'ombres, j'évoquerai encore une variante intéressante de ce mythe fondateur, qui définit en fait l'autre grande version de la même histoire. Vasari, par exemple, au tout début du *Proemio* de ses *Vite*..., se fait l'écho de cette variante:

À mon avis, c'est le dessin qui est au fondement de la sculpture et de la peinture, et l'âme même, qui conçoit et nourrit en elle toutes les parties de l'intelligence, vint pleinement au monde au temps de l'origine de toutes choses quand le Très Haut, après avoir créé le monde et orné le ciel de lumières éclatantes, descendit à travers l'éther transparent sur la terre ferme et, en modelant l'homme, révéla la première forme de sculpture et de peinture dans l'admirable invention de toutes choses. Qui peut nier que de l'homme comme d'un vivant exemple, prirent forme les idées des statues sculptées et tout ce qui concerne le contour et l'attitude?

Selon Plinie, l'art de peindre fut introduit en Égypte par Gygès le Lydien qui, étant près d'un feu et regardant l'ombre de lui-même sur ce projetait sur le mur, dessina soudain (*subito*) son propre contour (*contornò se stesso*) avec un morceau de charbon...

Cette version introduit au moins deux modifications notables par rapport au récit précédent: d'abord elle introduit la référence à Dieu et à la création de l'homme comme modèle originel de la représentation; ensuite, et tout en se référant au texte même de Plinie, elle transforme le portrait d'ombre de l'autre en autoportrait d'ombre. On s'attachera aux implications successives de ces deux changements.

Prendre pour modèle de la représentation la Création de l'homme par Dieu, c'est à la fois renvoyer explicitement la naissance de la peinture (et de la sculpture) à l'immémorialité mythique de toute origine ("au temps de l'origine de toutes choses") et c'est aussi poser Dieu en Grand Peintre Originel. Par extension, c'est faire de tout peintre non pas, justement, un dieu, un créateur *ex nihilo*, mais un sujet qui a déjà été créé et qui ne fait qu'imiter, copier, reproduire (imparfaitement) l'œuvre et le geste du Grand Géniteur, à partir des matériaux mêmes qui émanent de la Création de Celui-ci (*creatura non potest creare*, dit saint Augustin). Vouée à notre que répétition d'origines, re-production plus que création, reprise d'un modèle inaccessible et toujours déjà là, c'est l'activité même de représentation qui se trouve ainsi inscrite dans une logique de type indiciaire. L'index, ce n'est plus le dessin comme tel, le signe pictural, mais c'est l'acte de peindre lui-même conçu comme calque et comme mémoire, comme relais et comme relance de la Création divine, dont il procède réellement (dans l'ordre de la croyance) puisque le peintre est une créature de Dieu et qu'il opère avec ce que Celui-ci lui a fourni.

Sur le second point, qui évoque aussi bien sûr le fameux autoportrait d'ombre d'Apelles, on notera d'abord qu'en autoréférentialisant la représentation, la fable situe explicitement l'origine même de la peinture dans le narcissisme (le désir de l'autre y est désir de soi) — ce qui ne peut manquer de renvoyer au premier point et à son implicite: à cet autoportrait absolument originel que fut la création de l'homme à l'image même de son Créateur, comme dit la Genèse<sup>21</sup>. On reviendra amplement dans un instant sur ce problème fondamental du Narcissisme.

D'autre part, ce glissement narcissique de la "première" peinture vers l'autoportrait d'ombre ouvre aussi la voie au *paradoxe*: on sait que tout autoportrait condense sur la même personne deux instances bien distinctes du procès de représentation: l'objet à peindre et le sujet peignant. Dans l'autoportrait de peinture, cette condensation pose déjà toutes sortes de problèmes, théoriques et pratiques, liés au fait que le sujet qui se prend pour objet doit, en principe, s'il veut être strict, se peindre en train de peindre, c'est-à-dire inclure dans son énoncé le procès même d'énonciation de celui-ci. C'est la base du paradoxe et tout autoportrait aura à ruser avec ça<sup>22</sup>. Or, avec l'autoportrait d'ombre, ce problème de l'inclusion paradoxale de l'énonciation dans l'énoncé, du fait de la totale connexion physique qui unit

signe et référent, devient pratiquement insurmontable. La représentation est irréalisable à cause de la nature de pur index (spatial et temporel) de l'ombre. En effet, dans le processus même de fixation par le charbon de la forme ombrée (processus qui, on l'a dit, s'effectue progressivement, dans la durée), l'objet à peindre, l'ombre elle-même, se modifie, se déplace légèrement au fur et à mesure de l'avancement du dessin (puisque, on l'a dit aussi, l'ombre adhère temporellement à son référent). Le sujet pourra limiter autant qu'il voudra les mouvements de son corps, il y aura toujours quelque chose (son oeil, son bras) qui devra échapper à cette fixité s'il veut que l'inscription se constitue. La main qui dessine en

est exactement la caractéristique de connexion spatiale et temporelle de l'ombre: la vidéo permet ainsi, à la différence de la photo et du cinéma qui ne peuvent pas supprimer complètement leur retard, même s'ils peuvent le réduire (polaroïd), de jouer totalement la logique paradoxale de l'index (on y reviendra en détail). Jean Othh, par exemple, a réalisé un *videotape* où on le voit, de dos, devant un tableau noir sur lequel un puissant projecteur projette son ombre, tenter vainement de cerner à la craie le contour de cette ombre qui ne cesse de s'échapper, qui ne se laisse jamais circonscrire, boucler. Et cet effort sans fin de représentation n'aboutit



Gérard Minkoff, *Palindrome*. La main qui tente en vain sur l'écran du moniteur de se dessiner se dessinant, en se tournant le dos, puisque l'écran n'étant pas un miroir, elle ne peut ni se faire face, ni faire face à une réalité qui se dérobe à sa volonté (échet et mat). Réalisée à la Galleria de l'Obelisco, Rome, juillet 1971.

particulier ne pourra jamais se dessiner se dessinant: pour cela elle devrait s'arrêter, pour immobiliser son ombre, mais du même coup elle arrêterait aussi l'acte même du dessin. Ou bien elle aura beau courir après elle-même, aussi vite que possible, elle ne pourra jamais se rattraper. Bref, en tant qu'index, cette main ne pourra jamais réaliser vraiment la coïncidence, la condensation, la superposition d'instances qui fonde théoriquement l'autoreprésentation.

Deux artistes vidéo de Suisse romande, Jean Othh et Gérard Minkoff, ont produit, chacun séparément, plusieurs expériences vidéo qui travaillaient directement cette problématique de l'impossible autoportrait indiciaire à partir des moyens spécifiques du médium électronique, en particulier à partir de cette possibilité, exclusive de la vidéo, de *simultaniser*, par le circuit fermé, l'enregistrement par la caméra et la diffusion sur un écran — ce qui

finalement qu'un gribouillis de lignes entremêlées. En outre, Othh exécute cette tentative d'autoportrait d'ombre non pas en regardant directement, frontalement, son ombre sur le tableau et sa main lancée à sa poursuite mais bien en regardant cette main, cette ombre et toute la scène sur un écran vidéo qui est à ses côtés et qui diffuse cela même que nous, spectateurs, voyons d'un point de vue situé à l'arrière (le spectateur, la caméra — le regard sur la scène — est placé à peu près au lieu même d'où s'origine la lumière qui projette l'ombre sur le tableau noir). En d'autres termes, en usant de cette médiation scopique de l'écran vidéo, à la fois pour contrôler du regard le mouvement de sa main et aussi pour se voir, spectateur de lui-même comme peintre en train de se représenter, de la même façon que nous le voyons nous-même du lieu d'où naît cette lumière qui permet à la figure ombrée d'apparaître, en

usant donc de ce moniteur TV comme d'un intermédiaire généralisé du regard, l'installation imaginée par Otth complique savamment le jeu de la superposition des instances: dans ce circuit, si bien qualifié de *fermé*, comme le dit l'artiste "le moniteur, unique référence, propose en un seul espace et un seul temps le sujet (le modèle), le peintre (l'opérateur), le support (le tableau), les signes (les interventions de craie) et tout le médium (caméra et moniteur)". En conjuguant la puissance indiciaire de l'ombre et de la vidéo, la condensation paradoxale se transforme ici en véritable écrasement d'instances.

De son côté, Gérard Minkoff, dans une installation comme celle réalisée en 1971 à la Galleria dell'Obelisco de Rome ou comme dans la bande intitulée *Palindroma*, réalise un travail similaire sur l'autoportrait impossible, mais cette fois en jouant non pas avec son ombre proprement dite — ni non plus avec son reflet dans un miroir, qui possède les mêmes qualités indiciaires que l'ombre et qui, en plus, inverse droite et gauche — mais en remplaçant cette ombre par son image simultanée sur un écran vidéo. Ces œuvres nous présentent en effet "(sa) main qui tente en vain sur l'écran du moniteur de se dessiner se dessinant, en se tournant le dos, puisque, l'écran n'étant pas un miroir, elle ne peut ni se faire face, ni faire face à une réalité qui se dérobe à sa volonté (c'est la mise en abyme, ou la régression à l'infini de la référence dans la représentation)".

On voit donc que ce qui est donné comme l'origine de la peinture, c'est en fait *l'histoire d'une impossibilité* figurative. On ne peut pas théoriquement représenter sa propre ombre, et toute l'histoire de la représentation ne s'est constituée qu'à combler, investir, détourner ce manque et ce défaut originels, qu'à bieser et ruser avec eux, qu'à leur trouver des substituts.

En fait une seule chose pourrait rendre possible la condensation d'instances de l'autoportrait d'ombre: ce serait que la représentation s'accomplisse tout entière d'un seul coup, que l'image de l'ombre soit en un seul instant saisie, transie, médusée: figée telle quelle sur son support. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'il faut comprendre le *subito* inattendu qui s'est glissé dans le texte de Vasari ("il dessina soudain son propre contour"). Il faut que la durée du processus d'inscription soit réduite à un geste unique de prise et d'arrêt (prise de vie et arrêt de mort). Il faut que l'ombre soit *foudroyée*. Or, cette instantanéité de la fixation, si c'est une tâche impossible pour le dessin et sa conduction manuelle, on sait que la *photographie*, elle, pourra la rendre effective. Le temps — une fraction de seconde — d'exposer la pellicule, de geler sur l'émulsion l'image de sa propre ombre (y inclus l'image même de l'appareil photo), et voilà accomplie la "représentation impossible" (voir par exemple le livre d'Arthur Tress intitulé *Shadow*, entièrement constitué de tels autoportraits d'ombre<sup>19</sup>). Le temps d'un flash, d'un éclair, d'un foudroyement de cette impitoyable bouche d'ombre qui prend et garde tout ce qu'elle braque, de ce regard noir qui agresse, absorbe et scelle toute référence, et l'œuvre de pétrification de la photo déploie ses effets. Le *Narcissisme indiciaire de l'autoportrait ne peut s'accomplir théoriquement que dans la Méditation photographique*. La photo est cette

origine de la peinture.

#### NARCISSISME ET SES MIROIRS

On restera dans la mythologie, on restera dans les récits d'origine, on restera face à la peinture. On ne quittera pas le champ de l'index. Simplement on se donnera une autre figure majeure et d'autres références: l'ombre sera remplacée par le miroir (l'image dans —) et à Pline et Vasari succéderont Alberti, Philostrate et Ovide. Il suffira pour cela de marcher sur les traces d'un héros, et d'un concept: Narcisse. Au terme de ce parcours, on retrouvera la photographie et l'art vidéo.

Leone-Battista Alberti, à l'aube de son célèbre *Della Pittura*, comme il est de tradition dans tous les traités, s'interroge lui aussi sur la question des origines de la peinture, "cette peinture qui, entre amis, rend pour ainsi dire présent l'absent lui-même"<sup>16</sup>. Comme tout le monde, il indique l'origine par représentation de l'ombre et rappelle quelques repères vaguement historiques. Toutefois, Alberti n'insistera pas dans cette voie. Son projet n'est pas d'ordre historico-anecdotique. Il réside plutôt dans une appréhension non factuelle de la peinture, comme dispositif théorique avec ses enjeux épistémiques spécifiques. Et c'est dans cette perspective, évidemment fondamentale, qu'Alberti est amené, dans un passage célèbre souvent cité, à convoquer la figure et toute la fable de Narcisse, en tant que celles-ci lui permettent de saisir la peinture non pas tant dans son "origine" que dans son "essence". Voici ce fameux passage:

Cela étant, j'ai coutume de dire à mes amis, selon la formule des poètes, que c'est Narcisse, celui qui fut converti en fleur, qui aura été l'inventeur de la peinture (*inventore delle pitture*). Et d'ailleurs, si la peinture est fleur de tout art (*la pittura fiori d'ogni arte*), c'est toute l'histoire de Narcisse (*tutta la storia di N.*) qui vient ici à propos. Diras-tu en effet que peindre soit autre chose qu'embrasser (*abbracciare*) de la sorte, avec art, cette surface, ici, de la source (*quella ivi superficie del fonte*)?<sup>17</sup>

Je ne vais assurément pas proposer un nouveau commentaire de ce texte difficile (on pourra lire à ce sujet le bel article d'Hubert Damisch: "D'un Narcisse, l'autre" — cf. note 17). Je me contenterai d'insister sur la dernière phrase, dont il convient de bien appréhender le sens pour le suite de mon propos. Je pointerai en particulier les très importants *abbracciare*, qu'on entendra dans toutes ses dimensions, c'est-à-dire au moins avec son double sens, spatial et amoureux: embrasser (une surface) du regard, englober, circonscrire complètement — narcissisme et désir de totalité — et embrasser (un corps) des bras et de la bouche — narcissisme et autoérotisme. On pourra se donner une image de cet *abbracciare* polysemique en regardant par exemple le *Narcisse* attribué au Caravage, tout entier bouclé, construit sur une circularité — spécularité désirable. D'autre part, je soulignerai aussi, dans le texte d'Alberti, l'insistance qui se porte sur la surface de la dernière formule, une surface qui semble en quelque sorte marquée par une ambiguïté de statut, dont on verra combien elle est fondamentale: ici, la source, ou encore, si l'on veut: le ta il-eau.

Ces premiers jalons posés, et puis qu'Alberti nous y invite, on se tournera un peu plus précisément vers cette "histoire" de Narcisse. Qu'en est-il des rapports de la peinture à la mythologie narcissique? Parmi les diverses "sources" anciennes de la fable (Ovide, bien sûr, mais aussi Conon, Pausanias, Platon, Plin, Philostrate,...), on s'arrêtera un instant sur la version du dernier cité, moins connue sans doute, mais particulièrement intéressante dans notre perspective.

Le texte de Philostrate (*Imagines* I, 23) nous concerne au premier chef dans la mesure où il est le seul à évoquer l'histoire de Narcisse par l'intermédiaire de la peinture. L'ouvrage relève en effet tout entier de ce genre littéraire, parfaitement codé et établi, qu'est l'*ekphrasis*, ou description par des textes en prose d'œuvres d'art évoquant en général des sujets mythologiques. La question de l'existence réelle ou non des tableaux décrits ne se pose absolument pas. L'important, c'est la description comme telle, comme genre de discours. Autrement dit, et c'est tout l'intérêt de ce texte qui se présente comme une *Galerie de portraits*, l'évocation des sujets mythologiques y est toujours travaillée imaginativement par la question de la représentation picturale.

La vingt-troisième des *Eikones* de cette Galerie se présente donc comme un tableau illustrant la légende de Narcisse. La description qu'en fait Philostrate s'inaugure par une phrase absolument décisive, qui va engager tout le dispositif de la peinture, et dont on comprend immédiatement comment elle prolonge et explicite la formule finale d'Alberti sur la duplicité des surfaces: "Cette source peint les traits de Narcisse comme la peinture peint la source, Narcisse lui-même et toute son histoire."<sup>18</sup> Une telle entrée en matière, et en force, pose d'un coup tout l'enjeu de la problématique: il y a Narcisse en face de la source; il y a le spectateur en face du tableau; et c'est la même relation qui, dans chaque cas, unit l'un à l'autre.

Les conséquences d'une telle affirmation sont énormes. Si l'image qu'observe Narcisse dans la source est son propre reflet "peint" et si le tableau, comme la source, est lui aussi une peinture — "reflet", alors ce qu'il réfléchit sera toujours l'image du spectateur qui l'observe qui s'y observe. C'est donc toujours moi qui me vois dans le tableau que je regarde. Je suis (comme) Narcisse; je crois voir un autre mais c'est toujours une image de moi-même. Ce que la proposition de Philostrate nous révèle finalement, c'est que tout regard sur un tableau est narcissique.

On voit bien que ce qui autorise cette formulation, c'est en fait la superposition de deux instances, ou plutôt de deux niveaux de représentation, dont l'un inclut l'autre. Niveau I (intradéictique): Narcisse se regardant dans la source, jeu de miroir dans l'univers de la représentation. La relation indiciaire est ici entièrement intégrée à l'énoncé, à l'histoire peinte. Le face à face qu'implique l'auto-regard au miroir est, à ce niveau, tout entier bouclé sur lui-même, fermé sur les deux protagonistes digéssiques que sont Narcisse et son reflet. Nous, spectateurs, sommes exclus de ce rapport, hors jeu, ob-scènes. Nous sommes un troisième terme igné, neutre: nous sommes positionnés en un "il" voyeur du couple "je"/"tu". Nous som-

mes tenus à distance (iconique) de leur relation de connexion (indiciaire). Niveau II (extradéictique): le spectateur (se) regardant dans le tableau, jeu de miroir non plus dans l'univers de la représentation mais qui est la représentation elle-même, comme procès pragmatique. La relation narcissique opère ici dans l'énonciation, dans le discours pictural; et nous ne sommes plus coupés de cette relation; au contraire nous y sommes pleinement, réellement impliqués; le face à face avec le tableau nous positionne comme protagoniste à part entière ("je" face à notre "tu").

Donc la manœuvre de Philostrate, rappelons-le, est de superposer ces deux niveaux, de poser une équivalence entre le narcissisme de l'énoncé et celui de l'énonciation. On retrouve là, par le biais du mythe de Narcisse, tout le jeu (paradoxal) de superposition d'instances qui foudrait l'autoportrait d'ombre. Simplement ici le miroir a remplacé l'ombre.

D'une façon générale, la condensation de niveau opérée par Philostrate a pour effet de jeter un trouble sur la représentation, qui se voit par là frappée d'ambiguïtés, autorisant des glissements, favorisant des confusions. Par exemple, dans son discours éphrastique, Philostrate s'attache à décrire quelques menus détails, apparemment insignifiants, et qui n'ont d'intérêt que dans la mesure où ils permettent au discours descriptif, justement, de jouer avec les niveaux de représentation, d'introduire de l'ambiguïté comme s'il s'agissait d'un *trompe l'oeil*:

Fidèle à la vérité, la peinture nous montre la goutte de rosée suspendue aux pétales: une abeille se pose sur la fleur; je ne saurais dire si elle est trompée par la peinture ou si ce n'est pas nous qui nous trompons en croyant qu'elle existe réellement.

Les choses vont singulièrement se compliquer lorsque, semblant trancher dans ces flottements, Philostrate revient à son Sujet (Narcisse) et fait mine de dénoncer les tromperies et les illusions de la représentation. Sermonnant Narcisse, il entend bien marquer les différences de niveaux:

Quant à toi, ô jeune homme, ce n'est pas une peinture qui cause ton illusion, ce ne sont pas des couleurs ni une cirrompense qui te tiennent enchaîné; tu ne vois pas que l'eau te reproduit tel que tu te contemples; tu ne t'aperçois pas de l'artifice de cette source, et cependant il suffirait pour cela de te pencher, de passer d'une expression à une autre, d'agiter la main, de changer d'attitude; mais comme si tu venais de rencontrer un compagnon, tu restes immobile, attendant ce qui va suivre. Crois-tu donc que la source va entrer en conversation avec toi? Mais Narcisse ne nous écoute point: l'eau a captivé ses yeux et ses oreilles...

On voit la subtilité des jeux de glissement: tout en réaffirmant indirectement l'équivalence miroirique entre le tableau et la source (de même que nous pouvons être trompés par l'image de l'abeille sur la fleur, de même Narcisse est-il trompé par son image reproduite dans l'eau), Philostrate semble faire la morale à Narcisse en lui tenant le discours du "ne pas confondre", jouant à celui qui ne se laisse pas

prendre au piège de la représentation. Or, tout ce discours, il le fait en tutoyant directement son personnage. Pendant tout le passage, il ne cesse de l'apostropher, de s'adresser à lui: "tu ne vois pas que l'eau te reproduit... tu ne t'aperçois pas de l'artifice de cette source... tu restes immobile..." Autrement dit, tout en dénonçant l'illusion de Narcisse qui prend son reflet pour une personne "réelle", Philostrate, dans son propre discours, fait mine de s'adresser à l'image de Narcisse comme si c'était un personnage "réel", en le tutoyant. Le spectateur Philostrate se prend ainsi lui-même au jeu (au piège) qu'il dénonce chez l'autre. Situation paradoxale de flottement des catégories. Philostrate ne peut d'ailleurs que buter sur ce paradoxe puisqu'il en arrive inéluctablement à cette question, quasi "môbienne", qu'il adresse à Narcisse: "Crois-tu donc que la source va entrer en conversation avec toi?" (I.). Cette proposition synthétise merveilleusement toute la circularité du dispositif où énoncé et énonciation s'autoimpliquent spéculairement dans la contradiction. Pour en sortir, il n'y a qu'une solution: le commentateur doit repasser, dans son récit, à la troisième personne, ce qu'il fait immédiatement après sa très paradoxale question: "Mais Narcisse ne nous écoute point,..." Pour sortir du paradoxe, il faut sortir de l'index, quitter le jeu des purs déictiques pour revenir au narratif. Y rester serait s'y perdre, comme Narcisse.

On notera que ce jeu de pronoms personnels, que ce tutoiement de Narcisse par le narrateur en tant que reflet du tutoiement spéculaire de Narcisse par lui-même, on le retrouve aussi, assez identiquement, dans la version qu'Ovide rapporte de la fable (*Métamorphoses* III, 430 et sq.). En écho au célèbre monologue de Narcisse où celui-ci glisse, dans la désignation de son reflet, d'un "il" narratif à un "tu" dialogique.

("Je suis séduit, je vois (vidéo), mais ce que je vois et qui me séduit je ne puis le saisir [tel est le narcissisme: je (me) vois, donc je ne suis pas, je cesse d'être, je me désaisis — *video ergo non sum*]... Et pour ajouter encore à ma douleur, ni l'immesnité de la mer ne nous sépare, ni une longue route, ni des montagnes, ni des murailles aux portes closes: une mince couche d'eau est tout ce qui empêche notre union [où l'on voit pointer, thématisé comme telle, la logique de l'index, le principe de la *jointure*, de la proximité physique du signe à son objet, contre l'idée d'un signe séparé]. Il s'agit donc de moi-même; car, chaque fois que je t'aperçois dans ces ondes limpides, lui, chaque fois, de sa bouche renversée, il a cherché à atteindre la mienne. On croirait qu'on peut le toucher, bien facile est l'obstacle entre nos ardeurs [l'écran, la paroi, la surface]. Qui que tu sois, sors, viens! Pourquoi, enfant sans pareil, te joues-tu de moi? Etc. [le reste du "monologue" se poursuit en "je"/"tu"].

on voit qu'Ovide lui-même, dans son propre récit, juste après avoir donné, en tant que narrateur extérieur à la diégèse, la "vérité" de son personnage, que celui-ci ne peut qu'ignorer ("Il me désire, dans son ignorance, lui-même. Ses louanges, c'est à lui-même qu'il les décerne. Les ardeurs qu'il ressent, c'est lui qui les inspire..."), on voit qu'il passe d'un coup de ce "il" de la vérité à une apostrophe et à un "tu" de l'il-

lusion, et ce passage correspond exactement à l'émergence de la logique indiciaire dans le dispositif:

Que voit-il donc lui-même? Il l'ignore. Mais ce qu'il voit l'embrase, et la même erreur qui abuse ses yeux excite sa convoitise. *Crédule enfant*, à quel bon ces vains efforts pour saisir une fugitive apparence? L'objet de ton désir n'existe pas! Celui de ton amour, détourne-toi, tu le feras disparaître. Cette ombre que tu vois [à plus d'une reprise, Ovide désigne le reflet comme ombre<sup>19</sup>], c'est le reflet de ton image. Elle n'est rien par elle-même, c'est avec toi qu'elle est apparue, qu'elle persiste, et ton départ la dissiperait, si tu avais le courage de partir!

Voilà bien le fondement de l'affaire: le narcissisme, c'est l'index, le principe d'une adhérence réelle du sujet à lui-même comme représentation, où le sujet ne peut que se perdre, s'abîmer — sauf à sortir de l'index justement, sauf à passer cette relation circulaire et spéculaire de co-présence à soi-même comme autre, sauf à renoncer aux déictiques (l'auto-dialogue "je"/"tu") pour entrer dans le narratif ("il"). On retrouve là, bien sûr, dans le champ de la représentation indiciaire (la peinture en son stade du miroir), cette polarité élémentaire du couple dialogique (je/tu), en tant qu'elle est propre à tout sujet, c'est-à-dire inscrite dans la constitution même de la subjectivité. Benveniste: "Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet* en renvoyant à lui-même comme je dans son discours. De ce fait, je pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à "moi", devient un *écho* auquel je dis tu et qui me dit tu."<sup>20</sup>

#### L'INSTALLATION DE BRUNELLESCHI

Soit maintenant ce dispositif singulier, technique certes, mais aussi théorique: la très fameuse machine (machination) de Brunelleschi qui serait à "l'origine" de la perspective<sup>21</sup> (titre de l'article d'Hubert Damisch consacré à ce dispositif et auquel on ne peut que renvoyer pour une analyse plus complète<sup>22</sup>). Cette "installation" au miroir, cette véritable "chambre claire" (*camera lucida*), nous ne la connaissons aujourd'hui que par des textes de commentateurs. Pour évoquer ce *prototype disparu*, on suivra, comme tout le monde, la minutieuse description fournie par Manetti:

Et cette affaire de la perspective, la première chose en laquelle il [Brunelleschi] la montra fut un petit panneau (*una tavoletta*) d'environ une demi-brasse de côté (entre 25 et 30 cm) sur laquelle il fit une peinture à la ressemblance du temple de San Giovanni vu de l'extérieur [il s'agit du Baptistère de Florence situé juste devant la cathédrale]. De ce temple, il regarda *autant qu'en peut saisir un regard* (cf. *abbracciare* d'Alberti) porté sur sa façade extérieure. Il semble que pour le représenter, il se soit placé à l'intérieur de la porte centrale de Santa Maria del Fiore [le *Duomo* de Florence] à environ trois brasses; ceci étant fait avec tant d'art et de finesse, et une précision telle dans les couleurs des marbres blancs et noirs qu'aucun miniaturiste n'aurait pu mieux faire. (...)

Et pour autant qu'il avait à montrer de ciel, à savoir pour que les murs peints s'imprimant (*strampassano*) dans l'air, il se servit d'argent bruni de façon que l'air et les cieux naturels s'y réfléchissent, et de même les nuages que l'on voyait passer dans cet argent, poussés par le vent quand il soufflait.

Cette peinture, comme le peintre avait besoin de présupposer un lieu unique d'où l'on devait la voir, eu égard aussi bien à la hauteur qu'à la largeur et à la distance, de telle façon que ne puissent se produire, à la considérer, les erreurs qui font que de tout lieu qui s'écarte de celui-ci, ce qui apparaît à l'oeil est modifié, il avait percé un trou dans le panneau sur lequel elle était peinte, qui venait se situer dans l'image de cette partie du temple de San Giovanni au lieu où percevait l'oeil, au droit de qui regardait depuis ce lieu situé à l'intérieur de la porte centrale de Santa Maria del Fiore, où il se serait placé s'il l'avait représenté. Lequel trou était peint comme une lentille du côté qui était peint et de l'autre allait s'élargissant en forme de pyramide, comme fait un chapeau de paille de femme, jusqu'au diamètre d'un ducat ou un peu plus. Et il voulait que l'oeil se plaçât au revers, là où le trou était large, et que celui qui devait y regarder, d'une main le colle contre son oeil, et de l'autre tienne, face à la peinture, un miroir plan, de façon que celle-ci vienne s'y réfléchir. Et cet écart du miroir, de l'autre main, correspondait à peu près, en brasses réduites, à la distance en brasses réelles qui allait du lieu où il montrait s'être placé pour peindre jusqu'au temple de San Giovanni, de façon qu'à le regarder avec toutes les circonstances déjà mentionnées de l'argent bruni et de la place, etc., et du point, il semblait que c'était le vrai lui-même que l'on voyait; et je l'ai eu en mains et vu plusieurs fois à mon jour, et peux en rendre témoignage.<sup>22</sup>

Voilà donc, par un témoignage, l'expérience princeps d'où naquit la perspective comme construction théorique. Bien des enjeux sont mis en branle par ce dispositif complexe, qui ne sont pas directement liés à mon propos (cf. Damisch). Ce que j'en retiendrai ici, ce seront seulement quelques notations simples, apparemment ponctuelles et fort descriptives, mais qui prendront tout leur sens d'être mises en rapport avec les organisations photo- et vidéo-graphiques dont il sera question par la suite.

La machinerie de Brunelleschi est une installation à deux surfaces: une représentation peinte (la tavoletta, à la fois carré, cadre, fenêtre et tableau) et un miroir qui lui fait face. Du tableau proprement dit, on notera d'abord qu'il intègre déjà en lui-même des portions de miroir ("l'argent bruni" réservant ainsi sa place au ciel dans la représentation).<sup>23</sup> Cette mixité inscrite dans la constitution même du support implique évidemment que miroir et panneau peint aient pour ainsi dire même statut représentatif: il s'agit que la surface de représentation toute entière, de toutes les façons, réfléchisse son référent, la "vérité" de celui-ci. Du point de vue théorique, l'important, c'est donc d'abord la fonction indiciaire de la représentation. De cette représentation elle-même, on nous dit qu'elle était ainsi construite qu'il semblait que qu'elle

vrai lui-même qu'on voyait"; autrement dit, voilà une construction strictement perspectiviste, avec un point de vue parfaitement institué, "un lieu unique", référentiellement déterminé puis placé à l'intérieur de la porte centrale" du *Duomo*, etc., et également avec un point de fuite, symétriquement situé par rapport au point, symétriquement (projectivement parlant) à l'autre extrémité de l'axe centrifuge de la pyramide visuelle, le précisément repéré, donc, lui aussi, non pas dans l'espace du référent mais dans l'espace de la représentation: "dans l'image de cette partie du temple de San Giovanni..."

Or, ce point de fuite inscrit dans la représentation, il est en fait — et c'est ici que l'installation brunelleschienne commence à dévoiler sa singulière puissance — marqué de façon très particulière puisqu'il se donne sous la forme d'un trou qui transperce le panneau lui-même. Et c'est ce trou focal ("au lieu où percevait l'oeil"), couplé au jeu qu'autorise le miroir disposé en exact face à face au tableau, qui va faire fonctionner toute la machine. Le trou, point aveugle du dispositif, en tant qu'il perce le panneau lui-même et qu'il est ce par où le panneau se laisse apercevoir, réalise matériellement la totale superposition du point de vue et du point de fuite. Il est pleinement ce "point du sujet" dont parle Pellerin Viator. Et cette coïncidence, cette identification, n'est rendue visuellement possible que par l'intervention du miroir qui, en vis-à-vis de l'image peinte, renvoie l'avvers du panneau vers son revers, d'où l'oeil, appliqué, le saisit.

En d'autres termes, dans cette installation, le spectateur — et il ne peut jamais y en avoir qu'un à la fois, borgne de surcroît — ne voit pas directement le tableau, mais seulement son reflet inversé dans le miroir. Le spectateur n'est pas face à l'oeuvre, il est derrière elle. Face à lui, c'est un miroir qu'il y a, un miroir qui lui-même fait face à la "bonne face" du panneau peint, lequel est troué pour permettre l'aller-retour du regard qui le transperce. Le spectateur paraît ainsi expulsé, au dehors et au revers du tableau. Comme si le dispositif se jouait uniquement entre deux surfaces, deux images qui se font écho et qui, dans un va-et-vient spéculaire, semblent boucler sur lui-même, le circuit de la représentation, mettre comme entre parenthèses cette circulation autonome, narcissique, d'image peinte et de métareprésentation indiciaire par miroir. Comme s'il n'y avait pas d'extériorité à la machine, sinon par cette seule faille, cette fuite du système qu'est le centre vide. Car tout passe bien sûr par ce trou. Véritable noeud en négatif, il est la condition de possibilité même de l'oeuvre (du regard sur l'oeuvre). Et comme tel, comme condition de possibilité, il doit officier dans l'absence. C'est ainsi que le spectateur, tout en étant en face d'un miroir, lorsqu'il regarde à travers le trou, voit le reflet du tableau mais ne s'y voit pas lui-même en train de regarder. On mesure toute la différence avec le regard spéculaire du narcissisme primaire. L'installation brunelleschienne, finalement, permet le regard sans oeil; et c'est lui qui constitue la peinture.

J'emprunte à Damisch le terme, tout provisoire, de cette singularité "réflexion":

L'expérience de Brunelleschi s'ordonne ainsi à un paradoxe inverse de celui de Lichtenberg: comment se voir, dans un

miroir, les yeux fermés? Mais si le premier de ces paradoxes — comment, faisant face à un miroir, y regarder sans s'y voir? — a trouvé sa solution, sur le mode de l'a-percevoir, dans l'expérience de Brunelleschi, celui de Lichtenberg n'aura pas attendu longtemps la sienne. L'appareil photographique ayant bientôt permis à tout un chacun de tirer son portrait tel qu'au miroir, les yeux fermés.<sup>24</sup>

## PHOTOGRAPHIE

On a eu l'occasion, tout au long du parcours que nous avons suivi depuis Lascaux et les mythes d'origine de la représentation par ombre projetée, d'évoquer, ici et là, des rapprochements et des connexions avec le phénomène de la photographie. Dans les pages qui viennent, je voudrais revenir plus systématiquement sur la question. J'aborderai les choses selon un double mouvement, historique tout d'abord, théorique ensuite. En un premier temps, suivant divers textes et diverses expériences relatives à l'apparition technique du dispositif photographique, je montrerai comment celui-ci est littéralement sorti de l'ombre, se situant très exactement dans le prolongement des histoires évoquées au début de ce texte. Dans le second temps, à partir de considérations récentes sur le statut théorique du "photographique", je reprendrai la question de l'index pour souligner combien elle est consubstantiellement, ontologiquement, liée à la photographie. J'aurais voulu, en une troisième étape, illustrer ces propos généraux à partir d'une série d'analyses ponctuelles d'oeuvres photographiques où l'ombre et/ou le miroir interviennent à titre d'opérateurs centraux (les *Shadows* d'Arthur Tress, l'*Authorization* de Michael Snow, les "autoportraits au déclencheur à retardement" de Denis Roche, etc.). Je n'ai ni le temps ni l'espace pour développer ces analyses. Par contre, la troisième partie, *Vidéographies*, sera construite, elle, sur base d'oeuvres précises exclusivement, dont la simple description suffira à faire fonctionner des modèles théoriques puisque les repères auront déjà été posés.

Chacun sait aujourd'hui que le dispositif de la photographie se constitue d'un double, ou plutôt d'un triple procès: un procès purement optique, qui est, grosso modo, celui de la *camera obscura* (ou aussi bien *lucida*): dispositif de captation de l'image, visant à transposer un référent en sa représentation; et un double procès physico-chimique qui est celui de l'impression puis de la fixation de l'image sur un support.

Sur le dispositif optique lui-même, je serai très bref. On sait qu'il est bien plus ancien que la photographie elle-même, qu'on l'utilisait déjà souvent au 17<sup>e</sup> siècle, sous la forme de la "lanterne magique" avant d'être la *camera obscura* (cf. Athanase Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646 et Johannes Zahn, *Oculus artificialis...*, 1702<sup>25</sup>). On sait aussi que le même type d'appareil qui servait à capter des images pour ensuite les peindre, servait également à projeter sur un écran des images préalablement peintes ou dessinées. Prise et diffusion, déjà, étaient liées, transitaient par la même "boîte" qui faisait ainsi office de bloc transformateur, d'échangeur.

On observera qu'une des formes les plus courantes de ces machineries optiques est la chambre noire portable, telle par exemple que celle dessinée par Kircher dans son *Ars Magna...* qui est de très grandes dimensions puisqu'elle permet à un homme de se tenir debout à l'intérieur même de la chambre, d'où il peut facilement voir et dessiner les images extérieures qui s'y projettent en s'inversant. Ces dispositifs avaient bien cette fonction: permettre de dessiner ou de peindre par transposition directe du référent sur l'écran-support. Dans sa boîte, le peintre n'avait qu'à recopier, reproduire, faire le calque de l'image qui s'y projetait "naturellement". Et l'on comprend que ces machines se devaient d'être portables: la présence physique du référent à peindre étant nécessaire, celui-ci ne pouvait pas toujours être déplacé pour être mis devant le trou-oeil du dispositif: c'est donc parfois l'installation elle-même qu'il fallait déplacer (devant un paysage par exemple). Bref, on voit que de tels dispositifs sont entièrement régis par le principe de l'index, tant au niveau de l'apparition de l'image dans la boîte, qui ne peut se faire que par contiguïté avec son référent, qu'au niveau de la fixation par le dessin de cette image naturelle, qui se fait par calque, copie par contact. En ce sens, la *camera obscura* n'est pas autre chose qu'un raffinement "mécanique" du dessin de l'ombre de l'amarant dans la chambre éclairée par un feu. Le principe est le même, on le verra un peu codifié, cubifié, amélioré. Et on ne cessera de le faire à partir des acquis de l'optique et de la dioptrique (contrôle de la netteté de l'image à l'aide d'un jeu de plus en plus élaboré de lentilles à placer dans le trou; maîtrise des conditions de luminosité; etc.). Nos modernes boîtiers d'appareil photographique sont au bout du chemin, avec leur cellule couplée et leurs objectifs interchangeables.

Quant à la chambre claire, *camera lucida*, elle fonctionne bien entendu elle aussi selon la même logique indiciaire. Son principe est encore plus simple que celui de sa soeur obscure: elle n'est rien d'autre qu'un petit oculaire, muni d'un jeu de miroir et de lentille, fixé à l'extrémité d'une tige immobile, elle-même attachée à une table à dessin. Il suffit au "peintre" de coller son oeil à l'ocilleton, de "cadrer" son objet et de laisser sa main courir sur le papier, tracer simultanément sur la feuille ce que l'oeil perçoit. Pas d'écran, pas de projection, pas de calque; pas d'intermédiaire. Ça passe directement de l'oeil à la main. C'est comme si le corps même du peintre, ou au moins son cerveau, faisait office de chambre (noire ou claire?), de caisse de résonance visuelle. En fait, on découvre avec la *camera lucida* ce qui deviendra deux caractéristiques importantes de la photographie: d'une part le dispositif optique comme prothèse de l'oeil,

Comparer le portraitiste qui regarde le modèle qui est en face de lui uniquement par l'ocilleton de sa chambre claire (tel par exemple qu'il figure dans l'illustration de couverture du livre de Roland Barthes sur la photographie) à ces propos de Cartier-Bresson et de Minor White et à cette publicité de Minolta: "Je venais de découvrir le Leica. Il devint le prolongement de mon regard, et depuis que je l'ai trouvé, je ne m'en suis plus séparé."<sup>26</sup> Minor White: "Je m'exerce sans cesse men-

talement à photographier tout ce que je vois."

Publicité Minolta (1976): "Difficile de dire à quel moment l'appareil n'est plus qu'un prolongement de vous-même. Avec un Minolta 53mm SLR, vous vous emparez du monde qui vous entoure presque sans effort... Tout est si facile que l'appareil devient une partie de vous-même. L'oeil n'a pas à s'écarter du viseur pour corriger la mise au point... vous êtes l'appareil et l'appareil c'est vous-même."<sup>27</sup> Etc. On pourrait multiplier ce type de discours.

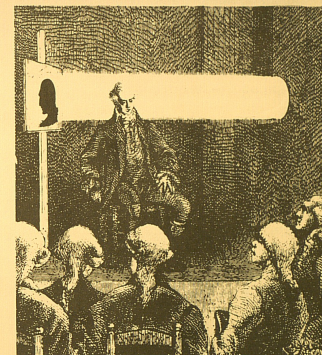
d'autre part, et corollairement, le dispositif optique comme découpe du réel (la fonction de prélèvement, de sélection, de cadrage de la photo, ce que les Anglais nomme le *cut*). Car quel est l'intérêt pour le dessinateur de regarder par son petit dispositif ce qu'il pourrait tout aussi bien voir directement, et mieux — qui est là devant ses yeux —, sinon précisément que la médiation du dispositif lui fournit un cadre, c'est-à-dire un espace de représentation, des axes et des rapports, une composition? Il est évidemment inutile d'insister sur l'importance de cette problématique, et sur les innombrables discours qu'elle a suscités, dans toutes les formes de représentation, qu'il s'agisse de la peinture (le tableau comme cadre, la fenêtre d'Alberti, le portillon de Dürer, le miroir de Léonard, etc.) ou de la photographie (le *cut*, la coupe, la limite, la démarque, la prise, la saisie, l'extraction, l'abstraction, la fragmentation, l'isolement, le figement, la mise au carré, la grille, le quadrillage, l'encadrement, l'enfermement, la clôture, l'agencement interne, etc.), voire même de la littérature dans sa présentation visuelle sur l'espace de la page (le "cadroir" de Denis Roche dans ses *Dépôts de savoir & de technique*<sup>28</sup>). En somme, à côté de la valeur indiciaire de trace, d'empreinte, de témoignage du réel (sur laquelle on va revenir d'un point de vue plus théorique et qui seule nous a occupés dans ce travail), à côté aussi de la possibilité de la reproductibilité technique de l'oeuvre (cf. Benjamin) la fonction de découpe et de cadrage du réel constitue sans doute une troisième caractéristique majeure de la photographie.

Si j'en aborde maintenant les problèmes, plus spécifiques au médium, de l'impression puis de la fixation sur un support de l'image qui a été obtenue par ces dispositifs optiques de captation, on va voir se confirmer de façon particulièrement nette, le travail de l'index dans la constitution même de la photographie.

Je voudrais ici présenter deux illustrations, apparemment très proches, et pourtant, de l'une à l'autre, c'est tout le passage de la peinture à la photographie qui est en jeu. C'est d'ailleurs ici qu'on va retrouver la question de l'ombre projetée, telle qu'on l'avait présentée, à partir de Plin, comme modèle à l'"origine" de la peinture. Soit la première de ces deux illustrations, reproduite au début de l'article.

Cette image représente une des grandes traditions du portrait aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles. L'"installation", très codée, se présente ainsi: on pose le modèle dont il faut faire le portrait sur un siège. On lui recommande la plus grande immobilité. La séance, on le sait, va durer. Sur l'un des côtés du modèle, on dispose une source lumineuse (ici une simple chandelle) qui sera

d'autant plus efficace qu'elle sera puissante et directionnelle. Orientée vers le sujet assis, elle projettera ses rayons vers un écran qui aura été placé perpendiculairement de l'autre côté du modèle (du côté de son profil resté dans l'ombre). La distance respective de la source lumineuse et de l'écran par rapport au modèle aura été déterminée de manière telle que la lumière, éloignée mais sans perdre trop de sa puissance, projette sur l'écran une ombre qui soit de taille la plus proche possible de celle du modèle (d'où la grande proximité de cet écran du visage à portraiturer: l'ombre est toujours plus grande que son référent mais elle devient d'autant plus grande que le plan récepteur s'éloigne de l'objet — c'est une loi élémentaire que Léonard de Vinci avait déjà clairement formulée<sup>29</sup>). Cet écran (de toile ou de papier) sera aussi, sur son autre face, la surface d'inscription de l'image. Ce support intersecteur



III. II. Gravure de la fin du 18<sup>e</sup> siècle: dispositif pour "photographier" les silhouettes sur du papier sensibilisé par le sel d'argent.

devra donc être relativement transparent, ou plutôt translucide<sup>30</sup>, de manière à ce que l'ombre du modèle, projetée sur le verso de l'écran puisse transparaître à travers celui-ci et que le peintre, placé de l'autre côté, au recto, n'ait plus qu'à tracer, reporter, marquer le profil ombre, à l'envers. On retrouve dans ce dispositif toutes les données de l'expérience fondatrice de la peinture évoquée par Plin, la relation amoureuse en moins (est-ce sûr?), et avec une différence qui n'est pas insignifiante mais qui nous fait renouer avec la machinerie de Brunelleschi: le peintre est passé de l'autre côté du support, il n'est plus du côté du référent, exactement comme le regardeur dans l'installation de Brunelleschi, qui n'est plus du côté de la représentation mais est passé au revers d'un tableau qu'il ne peut voir qu'inversé, dans un trou et par le relais d'un miroir. La même insidieuse modification s'introduit donc dans la représentation: on se fixe par le dessin au recto de son verso, l'ombre s'est inversée, exactement comme le reflet dans le miroir. D'étranges paradoxes peuvent découler de cette inversion. Kant en parlait comme de la propriété d'incongruence miroirique des corps

dans l'espace<sup>39</sup>. Je ne peux ici développer ces problèmes longs et complexes.

Soit maintenant la seconde illustration. À première vue, elle ressemble assez à la scène précédente (un modèle assis, une lumière directionnelle, un écran, une ombre). Mais quelque chose de très important sépare les deux gravures, qui fonde la photographie par rapport au dessin: ici, l'ombre projetée sur l'écran-support va s'y imprimer d'elle-même; la main du "peintre" n'interviendra à aucun moment dans cette inscription, ce qui cesse d'en faire un peintre. Cette seconde illustration évoque donc la découverte du procédé de l'impression photographique: un papier, un support couverts d'une couche de nitrate d'argent se révèle sensible à la lumière et à ses variations; il les enregistre lui-même dans sa propre matière par des gradations de noir et de blanc. Cette auto-inscription du référent sur son support n'est évidemment pas sans faire penser au modèle, typiquement indiciaire, du visage du Christ s'imprimant directement lui-même sur le Saint-Suaire: le voile de Véronique, image acheiropoiète fameuse (*sine manu facta*: faite sans intervention de la main), voilà en quelque sorte le prototype de la photographie, son archétype, son mythe de l'origine.

On sait que "l'inventeur" de ce procédé, celui que l'histoire de la photographie donne comme le premier à avoir procédé à des expériences de production d'images par action de la lumière sur des sels d'argent, fut le physicien anglais de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, Thomas Wedgwood. Ses *shadowgraphs*, comme il les appelait joliment, seront évidemment repris en France, un quart de siècle plus tard, par Niepce d'abord, auquel se joindra bientôt Daguerre. Parallèlement, en Grande-Bretagne, William Fox-Talbot cherchera lui aussi à perfectionner le dispositif. On sait aussi que tous trois, au début de leurs recherches, ont été confrontés à l'épineux problème de la fixation. Car, comme l'a raconté Fox-Talbot dans un texte de 1839 au titre explicite<sup>40</sup>, s'il était arrivé, par la sensibilisation d'un support, à "produire une sorte d'image ou de dessin d'ombre qui soit semblable d'une certaine manière à l'objet dont il dérivait", il n'en était pas moins encore "nécessaire de conserver ces images dans une fardie et de les voir uniquement à la lumière d'une chandelle, parce qu'à la lumière du jour, le même processus naturel qui avait formé l'image, la détruisait et se noircissant tout le papier"<sup>41</sup>. Autrement dit, ce par quoi l'image nous est révélée et aussi ce par quoi, dans le même mouvement, elle se détruit. Le processus qui fait être la photographie porte en lui-même sa propre mort. Si l'on veut éviter cette auto-consumation, si l'on veut que l'image se conserve, il faut que l'on tranche, que l'on sépare, que l'on trouve un moyen d'interrompre le mouvement avant son terme: il faut méduser le processus lui-même. Ce n'est qu'après bien des tâtonnements que Fox-Talbot, comme Niepce et Daguerre, finira par mettre au point ce moyen de fixation, qui arrête le processus de la sensibilité du nitrate à la lumière. C'est seulement lorsque ce stade ultime aura été atteint que Fox-Talbot pourra s'écrier:

Le phénomène que je viens de décrire me semble participer du merveilleux, presque autant que n'importe quel fait que la recherche physique a porté à notre connaissance. La plus transitoire des choses,

une ombre, l'emblème proverbial de tout ce qui est éphémère et momentané, peut être enchaîné par le charme de notre "magie naturelle" et être fixée à jamais dans la position qu'elle semblait destinée à occuper qu'un court instant.<sup>42</sup>

La photographie n'a aussi jamais cessé d'être travaillée par le problème du temps. Elle en fait, dans tous les sens, une fixation. Arrêt sur image. Ombre pétrifiée. La photo, ou la momification de l'index. Ainsi se constitue l'histoire de la photo-médusation.

Pour revenir enfin de façon plus théorique à la question de l'index et de la photographie, en dehors de toute considération historique ou technique, je voudrais évoquer très rapidement, par la citation, quelques textes de réflexion générale sur la photographie, qui tous renvoient, explicitement ou non, au principe d'une logique indiciaire. Ces textes, dont chacun mériterait une analyse approfondie, termineront cette seconde partie du travail. On rappellera tout d'abord, évidemment, ce que de *plein titre* qu'on peut considérer le signe photographique comme index, puisque Ch. S. Peirce lui-même l'affirmait sans ambiguïté:

Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est en fait due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue donc, elles appartiennent à notre seconde classe de signes: les signes par connexion physique (l'index) (2,281).<sup>43</sup>

Ce n'est assurément pas un des moindres mérites de Peirce que d'avoir pu analyser le statut théorique des photographies en dépassant la conception primaire et aveuglante de la photo comme mimésis, en faisant sauter ce véritable obstacle épistémologique qu'est la ressemblance soi-disant "parfaite" du signe avec le réel. Et s'il a pu ainsi faire sauter cet obstacle, c'est parce qu'il a pris en considération, non pas seulement le signe comme tel, mais aussi et surtout le mode de production même du signe; c'est-à-dire qu'il s'est aperçu qu'il ne pouvait pas le définir, ce signe, autrement que par ses circonstances génératrices. On ne peut pas penser la photo en dehors de sa prise, donc en dehors de son inscription référentielle et de son efficacité pragmatique.

Il s'agit là d'une proposition tout à fait fondamentale, qu'on trouve d'ailleurs affirmée clairement chez tous ceux qui ont réellement quelque chose à dire sur la photo, depuis André Bazin d'où le texte fameux sur "l'Ontologie de l'image photographique", même s'il date de 1945, reste une des réflexions les plus nettes et les plus toniques:

L'originalité de la photographie ne doit pas être cherchée dans le résultat obtenu mais dans la genèse, dans la manière de l'obtenir (...) En ce sens, on peut considérer la photographie comme un moulage (par exemple, un moulage de marques mor-

tuaires): une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière (...). Cette genèse a bouleversé radicalement la psychologie de l'image. Quelles que soient les objections de notre esprit critique, nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement représenté. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction... Cela lui donne un pouvoir irrationalnel, qui emporte notre croyance (il faudrait introduire ici une psychologie de la relique et du souvenir, qui bénéficieraient d'un transfert de réalité procédant du complexe de la momie. Signalons seulement que le Saint-Suaire de Turin réalise la synthèse de la relique et de la photographie).

jusqu'à Denis Roche, qui y fait allusion, avec plus de véhémence, dans sa préface à *Notre Antéfixe*, où il parle en tant que praticien quotidien de la photo, comme (oui, exactement: comme) de la littérature:

La question [de la photo] n'est évidemment pas si simple. Une vieilleries refait toujours surface: la représentation [...]; tout le monde, parlant de la photographie, en parle comme d'une autre peinture: voyez Delacroix, Walter Benjamin, Moholy-Nagy ou Gisèle Freund, on en est encore à la querelle éculée de l'imitation ou non de la nature, qui fait ou ne fait pas que la photographie est un art, comme la peinture ou, tout au contraire, pas du tout comme la peinture, etc., etc. Alors qu'il faut aller fouiller son nez, y voir de plus près, dans le moment où l'action a lieu, et non pas dans le produit de cette action, ou bien dans un hybride égaré des deux, révélateur fou baignant le vent qui passe...<sup>46</sup>

Ontologiquement, existentiellement, inéluctablement indiciaire donc, la photo l'est en fait autant du point de vue du photographe que du point de vue du regardeur de photo. L'inscription référentielle joue de tous les côtés. Et du point de vue du regardeur, précisément, s'il est quelqu'un qui n'a cessé d'affirmer explicitement cette dimension référentielle et indiciaire, c'est bien Roland Barthes. Déjà présente dans les articles de 1961<sup>47</sup> cette affirmation traverse d'un bout à l'autre son dernier livre *La Chambre claire*<sup>48</sup>: "La photo, dit Barthes, est littéralement une émanation du référent." (p. 126). Dans la photo, Barthes ne voit que ça: "car moi, je ne voyais que le référent, l'objet désiré, le corps chéri" (p. 19). C'est tout le livre en fait qu'il faudrait citer, qui n'est qu'un hymne à cette fonction. Je me contenterai d'un seul passage, célèbre, qui sera le mot de la fin:

Il me faut d'abord bien concevoir, et donc, si possible, bien dire, en quoi le référent de la photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle "référent photographique", non pas la chose facultativement réelle à qui renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faite de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue... Au contraire, dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe: de réalité et de

passé. Et puisque cette contrainte ne semble exister que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, pour le noème de la Photographie... Le nom du noème de la Photographie sera donc: ça a été. (p. 119).

## VIDÉOGRAPHIES

Si j'ai abordé la photographie sous l'angle d'une approche théorique et historique plutôt qu'à partir d'analyses d'oeuvres ponctuelles, et si l'accent indiciaire y a surtout été mis sur les rapports entre ombre et photographie, je voudrais, dans cette troisième partie, opérer tout à l'inverse: parler davantage des jeux du miroir dans des oeuvres vidéographiques précises.



Vito Acconci, *Recording Studio from Air Time*, 1973, vidéotape noir et blanc, avec son, 35 min. Courtoisie Castelli-Sonnabend Tapes and Films, New York.

On ne proposera donc pas, dans ce qui suit, une théorisation du problème de l'index et du miroir en vidéographie. On trouvera à cet égard des éléments de réflexion particulièrement pertinents (notamment à partir des thèses lacaniennes sur le stade du miroir) dans des études comme celle, plus ancienne, de Rosalind Krauss sur "la vidéo comme esthétique du narcissisme"<sup>49</sup> ou celle de Nicole Widart sur "la vidéo comme esthétique entre deux miroirs"<sup>40</sup>. À côté, sur les bords de ce discours théorique, je voudrais plutôt évoquer très simplement, presque descriptivement, tant ces oeuvres sont à elles-mêmes leur propre commentaire et, pour ainsi dire, leur propre théorie, une série de *tapes* ou d'installations, dont le fonctionnement même révélera tout de suite, sans qu'il soit besoin de les expliciter comme tels, tout le réseau des rapports obliques qui les relie aux données posées antérieurement. Je laisse au lecteur le soin de faire les recoupements et de tresser les liaisons: c'est le travail de la lecture.

Soit, pour commencer, la bande de Vito Acconci intitulée *Air time* (1973). C'est un plan fixe de quarante minutes montrant, dans une position de trois quarts, Acconci dos, en face d'un

miroir dont on ne voit pas les limites, et s'adressant par l'intermédiaire d'un micro à son propre reflet, dans un long monologue qui rappelle évidemment très directement celui de Acconci "s'adressant" à son reflet dans la source et/ou celui des commentateurs (Philostrate, Ovide) "s'adressant" au Narcisse de leur récit: même flottement identitaire entre le sujet et son image, à la fois Mème et Autre; même hésitation — ici tenue pendant près de trois quarts d'heure, poussée, exacerbée jusqu'aux limites (jouées?) de la schize et de l'effondrement — entre la reconnaissance et la reconnaissance de soi; même alternance, mêmes altermolements dans les instances discursives du monologue entre les déictiques "je" et "tu" référant tantôt au reflet tantôt au sujet; même fascination et même effort compulsif pour accéder à une (im-



Lynda Benglis, *Now*, 1973, vidéotape couleurs, avec son, 12 min., 30 sec. Courtoisie Castelli-Sonnabend Tapes and Films, New York.

possible?) unité-identité. Surtout, il y a cette idée de la circularité du dispositif, de son total enfermement, de son bouclage, tant visuel et temporel que discursif (cf. Benveniste et la circularité-spécularité du couple "je"/"tu" propre à tout sujet). Comme le dit Rosalind Krauss, Acconci, dans *Air time*, ne fait rien d'autre que "jouer le drame de l'embrayeur (*shifter*) sous sa forme régressive"<sup>41</sup>. Acconci est là, en face de son autre lui-même (Ch. S. Peirce: "l'index n'affirme rien; il dit seulement: là. Il se saisit pour ainsi dire de vos yeux et les force à regarder un objet particulier, et c'est tout. 3.361") Pendant quarante minutes, il lui parle et il se parle. Le reflet ne peut que mimer Acconci, mais il le fait inégalement, inéluctablement. Rien ne lui échappe. Rien ne nous échappe. La caméra est focalisée sur Narcisse et son double. Le face à face embrasse (*abbracciare*) toute la surface (le miroir, l'écran). Rien ne lui est extérieur (on ne voit pas la caméra en reflet). Rien n'existe ni a existé, hors ce duel éperdu, tendu, entre l'identité et la différence, qui pourrait infiniment s'éterniser, hors du temps — ici un temps "blanc" — dans sa clôture levée sur elle-même. Cette première oeuvre nous plonge (régressivement?) dans un

narcissisme complètement primaire, culturalisé et performé par le travail d'Acconci, mais où la vidéo n'est pas encore utilisée pour elle-même, à partir de ses moyens propres.

Soit maintenant un autre *vidéotape*, de Lynda Benglis, intitulé *Now* (1973). Cette bande joue, elle aussi, d'un face à face avec soi-même; seulement le miroir ici fait place à un grand écran vidéo où défile une bande pré-enregistrée montrant la tête de Lynda Benglis, de profil, effectuant divers mouvements et actions. Devant cette image enregistrée qui sert de fond, le même profil de Benglis, en *live* et inversé gauche droite, bouge et se déplace comme l'autre, l'accompagnant et le mimant dans un strict synchronisme de miroir. Les deux profils sont ainsi ajustés, par un effet (pas seulement

visuel) de superposition des niveaux, qu'ils réalisent une sorte de couplage manifestement auto-érotique (l'*abbracciare* y étant quasi littéral: embrasser sa propre image). Le rapport avec l'oeuvre d'Acconci est clair, à la fois semblable et inverse: inverse parce qu'ici ce n'est pas le "miroir" qui imite le "réel" mais au contraire le "réel" (Benglis en direct) qui mime son image — mais cela pour produire précisément, par delà la différence des supports et l'écart des niveaux de représentation, un assez strict effet de miroir (tout est mis en place dans cette perspective: il a fallu inverser l'image enregistrée droite/gauche car si le miroir inverse ces positions, la vidéo, elle, les restitue en principe sans inversion). La vidéo intervient donc ici pleinement, mais prise dans une stratégie (de détournement?) qui a pour but principal de la faire fonctionner exactement comme un miroir. Narcisse à l'envers.

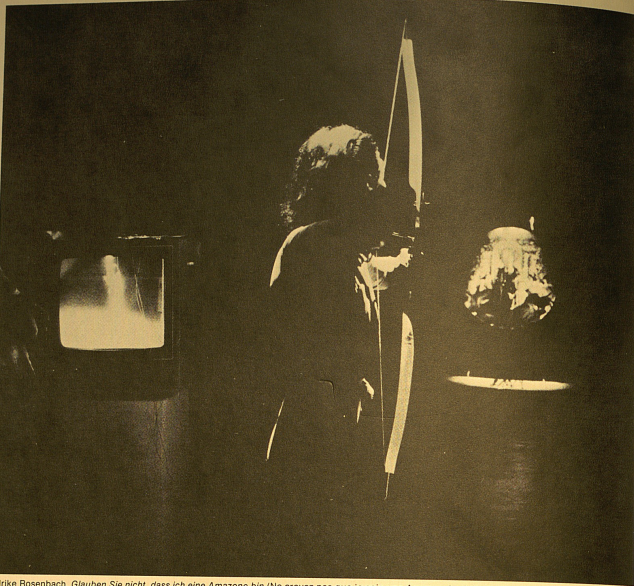
En outre, la prégnance du jeu indiciaire de ce dispositif narcissique se marque aussi par une nouvelle utilisation discursive des formules déictiques. À plusieurs reprises au cours du face à face des profils, on entend la voix de Benglis tantôt ordonnant "Now!", tantôt Inter-

rogeant "Is it now?". Comme nous ignorons si cette voix provient de l'image de Benglis en direct ou si elle sort de l'image pré-enregistrée, on ne peut qu'être pris dans le jeu de flottement du référentiel temporel de l'énonciation. À nouveau, comme dans les ambiguïtés induites par les glissements entre niveaux de représentation, il y a superposition des instances par le jeu des indices (*shiflers*) temporels.

Soit maintenant d'Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (Ne croyez pas que je sois une amazone). Au départ de cette bande de 1975, une action, simple mais significative: face à face, U. Rosenbach ("en amazone", c.à.d. en collant blanc et munie d'un arc avec flèches) et une cible circulaire où est représentée la tête auréolée de la Vierge, fragment d'un célèbre tableau gothique de Stefan Lochner: la *Madone au jardin de rosses*. Rosenbach décochera quinze flèches vers cette cible figurée, qui viendront se planter d'un bruit sec dans son visage. En soi le geste est déjà pour le moins symbolique (la femme comme martyre, sacrifiée pour un pouvoir futur, ou la féministe abattant la vieille image de la femme masochiste, etc.).

À cette performance de base s'ajoute l'intervention de deux caméras vidéo synchronisées, l'une focalisée sur la cible, l'autre sur le visage de la tireuse, et un seul moniteur qui diffuse en même temps et en surimpression ce qu'enregistrent les deux caméras. Autrement dit, ce qu'on voit apparaître sur l'écran, ce sont les deux visages superposés (ils se ressemblent) de Rosenbach tirant et de la Madone où viennent se fixer les flèches. Le processus de superposition d'instances est ici très marqué: sur le moniteur, victime et bourreau, Vierge et féministe ne font qu'un(e). Et comme les deux images sont simultanées, de singuliers effets de paradoxes s'ensuivent: le point de départ de la flèche qui est aussi le point de vue de la représentation; insistance sur l'œil qui vise et sur la flèche qui marque le regard, trace l'axe de la pyramide visuelle) coïncide avec son point d'arrivée — le point de fuite —, non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps (la durée du trajet accompli par la flèche se trouve écrasée, réduite à un point; l'instant, celui du figement, du "tchac", de la médusation). Comment ne pas penser, en effet, au dispositif (caravagesque) du bouclier-miroir à la tête de méduse<sup>22</sup>, avec ce regard-flèche qui tue dans la distance et dans l'instant, avec cette cible, circulaire comme un bouclier (ou un œil), dont la figure virgine s'identifie, par la grâce de l'électronique, avec celle de sa meurtrière, réversible ainsi le trajet-regard de la flèche? L'auto-érotisme se fait auto-mutilation.

Et ce n'est pas tout: dans la seconde moitié de la bande, moins réussie peut-être sur le plan esthétique mais qui n'en ajoute pas moins toute une nouvelle dimension à l'œuvre, c'est le spectateur lui-même qui, d'abord hors jeu, simple voyeur, va être pris dans la machine. La caméra va se déplacer par rapport à l'axe de la flèche-regard: elle va se mettre exactement dans l'axe. C'est donc nous, spectateurs, qui recevons les flèches (le regard mortifère) dans notre propre œil. La superposition des instances s'aggrave encore d'un troisième terme: la Madone, la tireuse et le spectateur ne font plus qu'un. Pour produire un tel effet, on ne peut imaginer qu'une seule disposition technique: l'objectif de



Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (Ne croyez pas que je sois une Amazone), photo de l'installation-performance



Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (Ne croyez pas que je sois une Amazone), photo du vidéotape

la caméra est placé exactement au centre (vide) de la cible et il filme (nous regardons), de l'extérieur, par le trou qui est pratiqué en ce centre. Voilà le dispositif de Brunelleschi intégré à l'agencement d'une vidéo-méduse.

Il n'est assurément pas possible de traiter des rapports entre ombre, miroir et vidéographie sans évoquer les noms et les œuvres de deux artistes majeurs à cet égard, qui ont élaboré tout leur travail sur ces relations, avec une intelligence, une cohérence de pensée et une réussite plastique rarement atteintes dans ce domaine: Peter Campus et Dan Graham.

l'autre côté, puis, augmentant encore la déchirure, son bras, suivi de sa tête, et enfin de son corps tout entier, jusqu'à ce qu'il ait complètement traversé le "mur", comme Alice passant au travers du miroir. On devine ce que cela va donner sur le moniteur-vidéo qui surimpressionne les deux visions: le petit trou de départ, qui est invisible pour la caméra 1 (masqué par le corps de l'artiste) sera d'abord la seule chose perçue de l'autre côté de la toile par la caméra 2. Dans la surimpression, puisque Campus est bien au centre du cadrage, ce trou va apparaître exactement au milieu de son propre dos. Et lorsque sa main passera au travers de la toile, elle surgira en fait, elle aussi, au milieu de son propre dos, de même que son bras, puis sa tête, puis son corps lui-même. Le spectateur assiste ainsi, sur le moniteur, à cet étrange et saisissant spectacle d'un homme qui sort de lui-même, qui surgit de son propre corps. Image aux effets radicalement spectaculaires: voir Campus littéralement se retourner comme un doigt de gant, s'auto-engendrer d'une fente installée dans la matérialité même de son corps. Et en même temps qu'il naît de lui-même (pour la caméra 2), il s'engloutit aussi dans sa propre béance (pour la caméra 1). Apparition-disparition, absolument consubstantielles, du même dans et par son autre, comme une bande de Möbius intériorisée dans un corps propre. Avaler, générer. Et c'est cette corporéisation du narcissisme qui donne toute sa puissance pulsionnelle à la métamorphose électronique.

De Dan Graham, on choisira ce qui est sans doute son installation la plus connue: *Present Continuous Past(s)* (1974). L'œuvre ayant déjà été abondamment commentée et "interprétée", on restera au ras de la description machinique. L'installation repose essentiellement, une fois de plus, sur un face à face entre un miroir et un dispositif vidéo. L'ensemble se présente sous l'aspect d'une vaste pièce aux murs blancs, vraie "chambre claire", approximativement carrée comme un écran de télévision. Deux des murs contigus de la pièce sont entièrement couverts d'un grand miroir. Incrusté dans le mur qui fait face à un de ces deux miroirs muraux, un moniteur diffuse les images qu'une caméra, placée juste au-dessus de lui, enregistre à travers un trou pratiqué dans la paroi. Le champ visuel de la caméra recouvre exactement la totalité du mur-miroir qui lui fait face, embrasse précisément tout l'espace. C'est l'*abbracciare* du regard narcissique.

Comme avec la machine de Brunelleschi, voilà une chambre claire où tout se joue entre deux images en vis-à-vis, qui se réfléchissent l'une l'autre. L'opposition, toute apparente, entre les deux dispositifs, c'est que chez Brunelleschi, le spectateur de la représentation peinte est extérieur à la construction au revers du panneau, il regarde, par le trou, l'image du tableau renvoyée par le miroir tandis qu'il semble que chez Graham, le spectateur soit entre les deux images. Mais ce qu'il faut surtout bien voir, c'est que le "spectateur" n'a pas du tout le même statut dans les deux cas: chez Graham, il est l'objet même de la représentation: c'est lui qui doit être "peint" sur l'écran vidéo; c'est lui, et lui seul, qui est à voir, qui doit se voir alors que, on l'a vu, le paradoxe propre à Brunelleschi, c'est que le spectateur regarde, par le trou, dans le miroir qui lui fait face, et qu'il ne s'y voit pas (regard sans œil). C'est comme si Graham, avec les moyens qui sont les siens, en faisant



Peter Campus, *Three Transitions I*, 1973, vidéotape couleurs, 6 min.

Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, photo de l'installation (au travers d'un trou et en reflet dans un miroir)





passer le spectateur dans la boîte et en en faisant du même coup l'objet de la représentation, c'est-à-dire en intégrant le référent et le regard dans la machine, avait intégré Narcisse au dispositif de Brunelleschi. Et de toute façon, la fonction du regard extérieur continue de s'exercer même dans l'installation vidéo où le sujet est dedans: au revers du mur de la représentation, il y a bel et bien un trou, et un regard: celui de la caméra qui, de l'extérieur, voit l'écran dans le miroir qui lui fait face, et uniquement par ce relais. On pourrait même considérer que cet oeil de la caméra est plus puissant encore que celui du spectateur de Brunelleschi, dans la mesure où il reverse ce qu'il voit dans la machine, augmentant encore par là les va-et-vient circulaires entre miroir et vidéo. (À cet égard, on pourra longtemps rêver sur cette photographie de l'installation de Graham prise à travers un trou. Otis Institute Gallery, sept. 1975).

En fait, telle qu'on l'a décrite jusqu'ici, on pourrait croire que cette installation n'est qu'un "banal" dispositif, générateur de la classique "mise en abîme": la caméra enregistre tout ce qu'elle a devant elle et le diffuse en même temps sur le moniteur. Mais ce qui passe sur le moniteur se reflète dans le miroir d'en face, et la caméra enregistre tout ce qui apparaît dans ce miroir (auto-implication réciproque: c'est le propre de tout paradox, où chaque instance inclut l'autre), elle (re)filmait donc ce qu'elle diffuse, etc. Bouclée sans fin.

Ce principe (tant exploité) est utilisé par Graham, mais avec une perversion fondamentale telle, que cela lui permet finalement de s'approprié le temps. La perversion, techniquement parlant, c'est le dispositif du retardement. C'est-à-dire que, alors que la plupart des artistes utilisent ce qu'on pose comme une des grandes spécificités de la vidéo, à savoir la possibilité de simultanément enregistrer et la diffusion, Dan Graham, lui, va réintroduire un retard entre les deux phases (comme en photographie ou au cinéma), un retard certes léger, puisque fixé à huit secondes, mais dont les conséquences, couplées au paradoxe de la mise en abîme, sont vertigineuses.

En effet, ce qui apparaît sur l'écran, c'est donc du passé, ce qui a été enregistré huit secondes auparavant. Comme cela est diffusé (avec ledit retard), cela veut dire que, par le biais du miroir qui, lui, est bien simultané, toujours au présent, cela va être à nouveau enregistré, à un deuxième degré, par la caméra, et donc aussi rediffusé une deuxième fois, mais cette fois-ci, avec seize secondes de retard sur l'événement premier. Cette rediffusion deux fois retardée sera elle-même réenregistrée après nouveau relais par le miroir, et rediffusée avec vingt-quatre secondes de retard, et ainsi sans fin. En d'autres termes, cela signifie qu'une fois qu'on a été filmé par la caméra — et rappelons que dès qu'on entre dans la pièce, on est dans le champ de la caméra puisque tout l'espace est embrasé —, on est sûr de repasser sur l'écran toutes les huit secondes, et ceci à l'infini (virtuellement en tout cas).

Voilà toute la ruse diabolique de cette machination: il faut qu'il y ait participation active du spectateur, c'est lui qui est littéralement l'objet de l'oeuvre, c'est lui qui doit faire l'image en même temps que la (se) regarder. Mais une fois qu'il aura pénétré dans l'espace de l'ins-

tallation, jamais plus il n'en sortira. Le voilà littéralement mis en boîte, une fois pour toutes, saisi par une succession de représentations qui ne le lâcheront plus, prisonnier de l'abîme. Piégé par l'action conjuguée du paradoxe de l'inclusion réciproque et de l'enregistrement décalé de la répétition cyclique. La vidéo et le miroir unissent ici leur efficacité pour maîtriser le temps et insinuer le narcissisme machinique à perpétuité. ■

Ce texte est le développement d'une communication faite au colloque l'Objet théorique "art", en juillet 1981 au Centre de Sémiotique de l'Université d'Urbino.

#### NOTES

- Rosalind Krauss, "Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis", in *Macula*, no 5/6, 1979, p. 175, article paru initialement en anglais dans *October*.
- Les citations et références à Peirce renverront toujours à l'anthologie de textes choisis, traduits et présentés par Gérard Deledalle sous le titre *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
- Par exemple la forme théorique /Ruine/ (en tant que trace, vestige, reste, etc.) peut elle aussi être considérée comme relevant de la catégorie de l'index. Et on sait tout le sort privilégié qui lui a été réservé dans l'histoire de l'art. Voir à ce sujet mon article "Figures de ruine. Notes pour une esthétique de l'index", in *Rivista di estetica*, automne-hiver 1981, p. 81-93.
- Ch. S. Peirce, *op.cit.*, p. 158. Si Peirce est le premier à avoir ainsi théorisé cette classification triadique des signes et à avoir maîtrisé clairement cette notion d'index, il ne l'a pas pour autant inventée, et nombreuses sont les traces de ce concept dans les réflexions sur le langage antérieures aux siennes. Par exemple, on trouve déjà dans la *Logique ou l'Art de penser* de Port Royal, une distinction très nette entre ce qu'Arnauld et Nicole nomment "les signes séparés des choses" et "les signes joints aux choses" (chap. IV). Quintilien lui-même, en un certain sens, faisait de tout signe un index lorsqu'il déclarait: "les signes sont des indices ou vestiges qui servent à en faire entendre d'autres".
- Article cité note 1.
- Georges Bataille, *Lascaux ou la Naissance de l'Art* (appendice), Paris-Genève, Skira, 1955.
- Suvéé, *Uitvinding Tekenkunst*, Bruges, Groeningemuseum (cote O.132.1).
- David Allan, *L'Origine de la peinture*, 1745, Edimbourg, National Galleries of Scotland.
- Léonard de Vinci, Ms 2038 de la Bibl. lat. (feuillelet 21, 22, 29, 30).
- Cette lettre d'E. Barrett est citée par Susan Sontag dans la brève anthologie qui clôture la *Photographie* (Paris, Seuil, "Fiction & Cie", 1979).
- "Car lorsque la Bible nous apprend que Dieu a fait l'homme à son image, qu'est-ce à dire sinon que l'homme est l'autoportrait de Jéhovah? L'homme, image de Dieu. De limon, c'est-à-dire l'image d'un créateur en train de créer. Nous touchons là à l'essence de l'autoportrait: c'est le seul portrait qui reflète un créateur au moment même de l'acte de création." Michel Tournier, *Des clefs et des serrures. Images et proses*, Paris, Chêne/Hachette, 1979, p. 99.
- Je renvoie, pour ces problèmes d'autoportraits en peinture, aux travaux actuels de René Payant, notamment à "Pictorialité et autoportrait: la fiction de l'autobiographie", in *Degrés (Langage et Ex-communication)*, no 26-27, 1981 (actes du colloque de Liège).
- Jean Oth, "Le portillon de Dürer", in *Vidéo-corpus (la Vidéo-graphie dans tous ses états)*, Lausanne, Institut d'Études et de Recherches en Information visuelle, dossier no 10, 1979, p. 48-49.
- Gérald Minkoff, "Copernic — ciné corp", in *Vidéo-corpus, ibid.*, p. 43-44. Voir aussi le catalogue de la rétrospective *Gérald Minkoff — vidéo 1970-1975* à I.L.C.G. d'Anvers.
- Arthur Tress, *Shadow*, New York, Avon publisher, 1975.
- Voilà un conte qui rappelle inévitablement la fable de Plaine (cf. début).
- Cité d'après la traduction d'Hubert Damisch, "D'un Narcisse, l'autre", in *Nouvelle Revue de Psychanalyse (Narcisses)*, no 13, 1976, p. 113-114.

- Cité d'après la traduction française d'A. Bougot dans *Philostrate l'ancien, une Galerie antique*, Paris, 1881. On trouvera le texte grec dans les *Classiques Loeb*. Les autres citations qui suivront seront empruntées à cette même édition Bougot.
- Par exemple: "Pendant qu'il boit, séduit par l'image de sa beauté qu'il aperçoit, il s'éprend d'un reflet sans conscience, il prend pour un corps ce qui n'est qu'une ombre." Ovide, *Métamorphoses* III, 420 et sq.
- Émile Benveniste, "De la subjectivité dans le langage" (1958) in *Problèmes de Linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966.
- Hubert Damisch, "L'origine" de la perspective", in *Macula*, no 5/6, 1979.
- Cité dans la traduction de Damisch, *ibid.*
- Sur le statut déictique et indiciel de ce miroir dans la peinture, voir H. Damisch *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, p. 169-170.
- H. Damisch, "L'origine" de la perspective", *art. cit.*, p. 127.
- Il y a de nombreux ouvrages sur la question. Parmi les publications récentes, on pourra consulter Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981.
- Ces citations (Cartier-Bresson, White, Minolta) proviennent de Susan Sontag, *op. cit.*, p. 203 et 217.
- Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris, Seuil, "Fiction & Cie", 1980. Le "cadorin" est évoqué, par exemple, p. 16.
- Voir par exemple la note "Comment l'ombre projetée n'a jamais même grandeur que sa cause", Ms 2038 Bib. Nat. 29v.
- En fait, s'il était complètement transparent (comme une plaque de verre), ce support-écran ramènerait l'installation décrite à quelque chose d'assez comparable à la fameuse technique décrite, par exemple, par Léonard de Vinci: "Pour représenter correctement une scène, prends un verre grand comme une demi-feuille de papier folio royal et assujettis-le bien devant tes yeux, c'est-à-dire entre ton oeil et ce que tu veux représenter. Puis éloigne ton oeil de deux tiers de brasses de verre, et fixe ta tête au moyen d'un instrument de façon à l'empêcher de faire aucun mouvement; ferme ou couvre un oeil; et avec un pinceau ou un bout de sanguine finement broyée, marque sur le verre ce qui est visible au-déjà: reproduis-le ensuite en décalquant le verre sur un papier, puis reporte-le sur du papier de qualité supérieure et peins-le si tu veux." Ms 2038 Bib. Nat. 24 r.
- Le texte de référence est E. Kant, *Du premier fondement de la différenciation des régions dans l'espace* (1786), publié dans les *Opuscules précritiques*, Paris, Vrin 1970.
- William Henry Fox-Talbot, "Quelques remarques sur l'art du *Photogenic Drawing*, ou le processus par lequel des objets naturels peuvent être reproduits par eux-mêmes sans l'aide du crayon de l'artiste", 31 janvier 1839, Royal Society of Great Britain.
- ibid.*
- ibid.*
- Cité dans la traduction de Deledalle, *op. cit.*, p. 151.
- André Bazin, "Ontologie de l'image photographique", in *Qu'est-ce que le cinéma?* tome I, Paris, éd. du Cerf, 1975, p. 12-14.
- Denis Roche, *Notre Antéfixe*, Paris, Flammarion, "Textes", 1978, p. 14-15.
- Par exemple: Roland Barthes, "le Message photographique", in *Communications*, no 1, 1966.
- Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.
- Rosalind Krauss, "Video: the aesthetics of narcissism" in *October*, no 1, 1976, p. 54-64; repris dans l'anthologie critique de Gregory Battcock, *New Artists Video*, New York, Dutton, 1978, p. 43-64.
- Nicole Widart, *Vidéo: une écriture entre deux médias, une esthétique entre deux miroirs*, mémoire dactylographiée, Université de Liège, section information et Arts de Diffusion, 1980, 140 p.
- Rosalind Krauss, *art. cit.*
- Voir à ce sujet la belle analyse de Louis Marin dans *Détraire la peinture*, Paris, Gallilée, 1977.

Philippe Dubois vit à Liège en Belgique. Il est chargé de recherches au FNRS.

## MOTHER AS SITE OF HER PROCEEDINGS

Mary Kelly's Post-Partum Document<sup>1</sup>

by Paul Smith

For the moment our writing must be performed at the edge of a certain impossibility, on the line which is marked between body and history (and where neither body nor history is not the locus of difficulties). And we have recently been accustomed ourselves to the sound of women reclaiming their propinquity to the body, as if in answer to men's camping on the side of history, from where the iron-ring of patriarchy is guarded. What, perhaps, we have not often enough seen reconnoitred is the very place where the line is drawn, the no-man's-land as it were, the space which is constituted by writing itself — writing understood as the praxis which transgresses fixed positions and their moral interpretations. This is a space which is approached at certain moments by such as Luce Irigaray or Jean Louis Schefer. And my enthusiasm for Mary Kelly's *Post-Partum Document* is in part due to the fact that, within an art-practice (always a language), it works towards such a writing-space; towards, in fact, the place where *Post-Partum Document* ends as it claims that "it is possible to desire to speak and to dare to change."<sup>2</sup>

*Post-Partum Document* proceeds, through a documentation of the mother-child relationship, to a remarking of the continual movement of disruption and inconsistency in the social and psychical positioning of both mother and child. What is at stake, probably first and foremost, is the mother's experience of loss as the child ac-