

« La photographie mineure : un concept efficace ? »

Mieke Bleyen

(K.U.Leuven)

À travers cet essai, j'entends présenter le concept de photographie mineure, emprunté à la notion de littérature mineure de Gilles Deleuze et Felix Guattari. Il peut être intéressant de savoir que j'ai développé cette notion dans le cadre d'un projet de recherche sur la photographie belge de l'après-guerre. Par ailleurs, cette recherche doit idéalement s'inscrire dans le contexte plus large du Centre de la photographie de Lieven Gevaert, auquel je suis affiliée. Les recherches actuelles du Centre sur la photographie belge, ou certains de ses genres mineurs, tels que le roman-photo, se sont penchées sur les questions de la hiérarchie entre les genres centraux et périphériques, supérieurs et inférieurs. Bien que l'exposé d'aujourd'hui soit purement théorique, il doit être mis en perspective avec ce contexte de recherche très spécifique. Ainsi, le concept de « photographie mineure » doit être considéré comme un « outil de travail » permettant d'explorer les problématiques auxquelles mes collègues et moi-même sommes confrontés quotidiennement.

Cette présentation commencera par une tentative de définition détaillée du « mineur », par l'intermédiaire du livre *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), par Deleuze et Guattari, comme base opérationnelle. Ceci devrait nous donner les moyens nécessaires pour repenser et, si nécessaire, pour reconstruire la notion dont il est question ici, à la lumière du médium photographique. La deuxième partie de cet essai évoquera l'idée qu'à de nombreux égards, cette définition ne s'applique qu'à un mode de lecture ou à une approche très spécifique de la littérature, et par extension, de la photographie. Je terminerai cet essai par une série de réflexions sur le « mineur » et son éventuelle valeur utilitaire à la théorie de la photographie.

Pour une littérature mineure

Le concept de « mineur » a été formulé pour la première fois par Deleuze et Guattari dans *Kafka. Pour une littérature mineure*. Dans le troisième chapitre de cet ouvrage, Deleuze et Guattari proposent une définition de la littérature mineure en lui attribuant trois caractéristiques.

Déterritorialisation

La première caractéristique que Deleuze et Guattari attribuent à la littérature mineure est que « la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation (K:16). » En d'autres termes : la première caractéristique de la littérature mineure est associée à une utilisation spécifique (déterritorialisation) de son médium (langue). Pour saisir toute la portée de cette affirmation, il peut être utile d'opérer un bref détour par *Mille Plateaux* (1980), la seconde partie de l'ouvrage de référence *Capitalisme et Schizophrénie*. À cet égard, le plateau sur la linguistique, qui assimile, selon l'auteur, la langue à une variation perpétuelle, et sur *la ritournelle*, qui explore le concept de territoire en rapport avec la musique, s'avèrent particulièrement intéressantes.

Tout d'abord, marquant leur désaccord avec la linguistique dominante de l'époque, Deleuze et Guattari avancent que la fonction première de la langue n'est pas d'informer, ni de communiquer, mais bien de transmettre des « mots d'ordre » (qui catégorisent, ordonnent et structurent le monde activement) (Bogue 2005: 111). Par conséquent, la langue ne peut pas être isolée de sa dimension performative ou des actes de langage qui interviennent activement sur les corps et produisent des transformations incorporelles. En ce sens, la phrase du juge qui fait de l'accusé un coupable, est un classique du genre (MP: 101-103). Elle signifie que la langue et l'environnement social sont toujours en interaction (MP: 109).

Une autre pomme de discorde fondamentale avec les linguistes traditionnels se rapporte à la relation de variation avec les « constantes » ou « universels » linguistiques. Deleuze et Guattari affirment que les variables (prononciation, dialecte, etc.) sont de première importance dans la langue et les constantes, les normes et les règles (comme la grammaire que nous apprenons à l'école) relèvent de mises en application secondaires des rapports de force. La norme pourrait dès lors être

entendue comme ce qui est désigné comme tel par le locuteur autoritaire. Ainsi, pour Deleuze et Guattari, l'univers de l'usage linguistique est un univers de mutations, d'interactions, de négociations et de contestations perpétuelles. Leur affirmation contraste clairement avec l'opinion des linguistes traditionnels, qui considèrent les variations de l'usage linguistique pratique comme vides de sens ou déviantes.

Majeur ou mineur ne qualifient dès lors pas deux langues différentes, mais bien deux usages différents d'une même langue, deux traitements différents d'une variation continue, qui résident virtuellement dans chaque langue. Ainsi, soit les variables sont traitées de telle sorte à en extraire des constantes et des relations constantes, auquel cas nous pourrions parler d'usage majeur, soit elles peuvent être placées en oscillation et intensifiées, correspondant ainsi à une définition d'un usage mineur (MP : 116-127, Bogue 2005, Sauvagnargues 2005: 150)

Mais comment pourrions-nous associer cette définition de la langue comme variation continue avec le « fort coefficient de déterritorialisation » évoqué par Deleuze et Guattari comme première caractéristique de la littérature mineure ? Le plateau onze « 1837: De la ritournelle » indique que la notion de « déterritorialisation » est indissociable de la notion de territoire. En effet, les deux termes trouvent leur origine dans l'éthologie, l'étude scientifique du comportement animalier. Deleuze et Guattari s'intéressent particulièrement aux façons dont les animaux « territorialisent » leur habitat. Si chaque milieu possède ses propres modèles et rythmes, ses « codes se définissent par la répétition périodique » (MP: 384) (par exemple les saisons, les habitudes alimentaires), construire un territoire se résume alors à décoder ses composants environnementaux, en leur permettant de s'exprimer et en les détachant de leur contexte. C'est notamment ce qui se produit lorsque *l'oiseau Sceno-poïetes* crée des modèles de feuilles au sol, qui deviennent un signe distinctif du territoire ornithologique lorsqu'ils sont détachés de l'environnement de l'arbre. 387-389). C'est précisément ce processus de décodage que Deleuze et Guattari appellent la « déterritorialisation ». Il est important de signaler que le premier processus de déterritorialisation s'accompagne toujours simultanément d'un récodage, d'une « réterritorialisation » des qualités expressives au sein du territoire.

Il est essentiel que les nombreux vecteurs qui composent un territoire soient simultanément la source de sa dissolution éventuelle. Deleuze et Guattari appellent ces vecteurs ou tendances de chaque territoire à dépasser ses propres frontières et à se porter vers le monde qui l'entoure « *lignes de fuite* ». En ce sens, le long périple migratoire des oiseaux est pratiquement un cas extrême des tendances générales de chaque territoire (Bogue 2007: 28).

En essayant de transférer cette logique au domaine linguistique, on rencontre manifestement des relations avec les deux manières d'aborder la variation, avec d'une part la fixation et la standardisation et d'autre part, l'oscillation et l'intensification. Il en résulte que la première peut être considérée comme une tendance à (ré)territorialiser, alors que la seconde peut être assimilée à une fuite vers les lignes migratoires ou sur le chemin de la déterritorialisation.

Mais comment Kafka opère-t-il cette déterritorialisation linguistique ? Deleuze et Guattari avancent que la réponse réside dans l'utilisation créative de la situation linguistique complexe de Prague, au moment de la chute de l'empire des Habsbourg. Kafka utilise à son avantage ce qui y existe déjà. Pour Kafka, un Juif vivant à Prague sous autorité autrichienne, cela se résume au choix d'écrire en allemand. Ni en yiddish, qui y était une forme de folklore à cette époque, ni en tchèque, la langue vernaculaire. Pas même dans l'allemand de Goethe (avec lequel il s'était familiarisés à l'école), mais bien dans le langage administratif desséché de la force oppressive. Un langage coupé des masses, qui est déjà un allemand déterritorialisé en soi, et par conséquent approprié aux usages marginaux et mineurs. Kafka fait alors des essais sur cet allemand bureaucratique appauvri, l'intensifie, sans l'enrichir artificiellement, mais en le portant à un degré de sobriété extrême.

Une littérature mineure, dès lors, « n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » (K: 29), comme l'illustre la littérature afro-américaine (K: 30). La littérature mineure n'en est pas pour autant un « privilège » de minorités, telles que les immigrants, contraintes de s'exprimer dans une langue qui n'est pas la leur. Dans l'absolu, comme nous l'avons vu, chaque langue est ouverte aux usages mineurs. Pour ces auteurs n'ayant pas accès à ce genre de langue déterritorialisée, Deleuze et Guattari recommandent alors d' « être *dans sa propre langue comme un étranger* (K: 48, *italiques originaux*) »

Politisation

Nous voici amenés à la seconde caractéristique des littératures mineures, qui implique que tout en elles est politique. Il s'agit naturellement d'une conséquence de ce que nous avons vu précédemment comme étant la qualité d'intervention sociale de la langue, la transmission de mots d'ordre en renfort des rapports de force. Dans les littératures majeures, cependant, ces qualités politiques intrinsèques de la langue sont dissimulées par une emphase sur les inquiétudes individuelles (familial, conjugal) et en plaçant le milieu social comme simple contexte environnemental (K : 30). La littérature mineure fonctionne de façon tout à fait différente de par la connexion politique immédiate qu'elle établit pour chaque intrigue individuelle. Dans *Le procès* de Kafka, par exemple, Deleuze et Guattari observent la manière dont le triangle familial (œdipien) se connecte continuellement à d'autres triangles, qu'ils soient commerciaux, bureaucratiques, juridiques, etc., à travers l'intégralité des segments de la société de Kafka.

Maintenant, si Kafka est un auteur « politique », comme le pensent Deleuze et Guattari, il ne l'est certainement pas par ses critiques, étant donné qu'elles sont pratiquement absentes de son œuvre. Dans le contexte de la littérature mineure, la politique devrait dès lors être considérée autrement. La force politique du « minoritaire » ne se traduit donc pas tant par une critique négative du « majoritaire », que par une fonction créative et affirmative. Et lorsqu'elle s'accompagne d'un mouvement de dissidence, celui-ci est immédiatement suivi d'un moment de créativité (O'Sullivan 2006:76-78).

Collectivisation

La troisième caractéristique de la littérature mineure est qu'en son sein, « tout prend une valeur collective » (K: 17).

Si Deleuze et Guattari affirment qu'un auteur mineur doit être considéré comme un agencement collectif de l'énonciation, l'ensemble des auteurs, même majeurs, doit également l'être. Au regard de la qualité d'intervention sociale intrinsèque de la langue, que nous avons abordée dans le contexte linguistique, chaque énonciation est nécessairement ancrée dans un contexte sociohistorique, avec lequel il forme un nouvel agencement. Chaque énonciation est « toujours historique elle-même, politique et sociale (K: 76, MP: 101). » Cependant, en littérature majeure, la littérature des « Maîtres », les auteurs cherchent à développer une voie unique et à

s'exprimer en tant qu'individu, alors qu'en littérature mineure, les écrivains tentent de s'effacer et de communiquer à travers une voix collective.

Vers une photographie mineure

Mais qu'advient-il si nous substituons le concept de « littérature » de la littérature mineure par le concept de « photographie » ? Comment pouvons-nous transférer ces trois caractéristiques de déterritorialisation, de politisation et de collectivisation au domaine photographique ? Dans l'absolu, il serait plutôt naïf d'appliquer la notion de photographie sans admettre qu'un transfert de la littérature à la photographie signifie un transfert de médium. Par conséquent, je tenterai de reformuler les trois caractéristiques décrites ci-dessus en termes photographiques.

Déterritorialisation

D'une façon très générale, une photographie au coefficient de déterritorialisation élevé est une photographie qui s'écarte de façon créative des courants dominants. Par conséquent, nous devrions garder à l'esprit que chaque définition d'une photographie mineure est toujours relative, étant donné que le mineur dépend toujours des usages dominants de la photographie à un certain endroit et à un certain moment. Dans *Shooting from the Hip*, par exemple, Patricia Vettel-Becker (2005) met en lumière le discours dominant sexué de la photographie américaine de l'après-guerre, qui marginalise à la fois les photographes féminins et les pratiques associées à la féminité, comme la photographie pictorialiste ou portraitiste. Ensuite, la déterritorialisation illustre la question du rapport de la photographie aux territoires : les territoires au sens littéral du terme, comme régionaux ou nationaux, mais également au sens figuré, liés à la construction ou à la déconstruction d'identités, comme la question du sexe décrite ci-dessus. Ainsi que l'affirme Louis Kaplan dans *American Exposures* (2005), la photographie a grandement contribué à la « communauté imaginée » (1983), en externalisant et en créant la manière dont une communauté est imaginée, en l'illustrant en images. Toutefois, comme ces différentes études de cas le démontrent, la façon dont cette communauté est imaginée peut différer de façon significative. La photographie peut être à la fois un instrument de propagande, de territorialisation complète ou d'identification totale à la nation, comme les *photographies vivantes* de Mole, et un instrument au service de la

déterritorialisation des codes normatifs de représentation de l'album familial (comme dans le cas de Nan Goldin).

En termes plus spécifiques au support, la déterritorialisation suscite la question de savoir comment, en tant que médium, la photographie peut être poussée vers ses propres limites. Cela nous conduit inévitablement aux questions d'hybridité du médium (Baetens 2007). En analogie à l'utilisation mineure de la langue, qui est un effondrement de son niveau représentatif, une photographie mineure dépassera probablement le contexte purement représentatif et mimétique, en accentuant ces qualités plus déstabilisantes. Ceci nous amène à la seconde caractéristique de la photographie mineure : elle est toujours en corrélation immédiate avec la politique.

*Politisat*ion

En effet, c'est précisément en s'écartant des courants représentatifs dominants que la photographie mineure s'inscrit dans un cadre politique. Dès les écrits critiques de Walter Benjamin et sa citation de Brecht sur les ouvriers de l'usine Krupp, souvent reprise, (Benjamin 2008: 293), aux récentes réflexions sur le rapport de la photographie, de la poésie et de la politique (Van Gelder 2008), la nature politique de la photographie a souvent été mise en rapport avec sa transparence. . En bref, moins elle semble transparente, une simple trace ou une tranche de réalité, comparable à une fenêtre sur le monde plus elle semble dotée d'un potentiel critique, poético-politique. Souvent, cette distanciation de l'expression indiciaire et du mimétisme implique un contexte multimédial : une influence réciproque des mots et de l'image, une intégration de la photographie dans une installation plus vaste (Westgeest 2008: 3-18).

Troisièmement, dans la photographie mineure, chaque énonciation photographique acquiert une valeur collective. Comme le remarquait Susan Sontag, plus que tout autre médium, la photographie semble impliquer une relation équivoque du photographe comme *auteur* ; et plus le travail réalisé par un photographe talentueux est vaste et varié, plus il semble acquérir une sorte de propriété collective plutôt qu'individuelle (Sontag 1973:134). »

La photographie majeure semble masquer cet élément en développant un style ou un sujet personnel.

De façon tout aussi importante, la *déqualification*, étroitement liée au rôle central de l'appareil, semble jouer un rôle crucial dans l'effacement de l'auteur en photographie. En effet, la photographie a démontré sa capacité à servir de support central aux pratiques artistiques qui remettent en question les définitions traditionnelles de la propriété, de l'aptitude artisanale ou de l'objet d'art unique (Wall 2005). Comme John Roberts (2007) l'affirme, la *déqualification* artistique fait l'écho du processus de déqualification de la production de masse sous le régime capitaliste. Toutefois, l'art ne reproduit pas simplement ce processus, il le répercute, dans une telle mesure qu'il est capable de créer un second mouvement de réqualification et confère ainsi à l'œuvre d'art la dimension immatérielle et intellectuelle propice à d'autres valeurs utilitaires qui dépassent le cadre de la fonction l'utilité première.

À l'évidence, ce type d'élaboration théorique implique le risque de diviser artificiellement un concept en trois caractéristiques distinctes, bien que celles-ci soient en réalité fortement entremêlées. Pour conclure cette définition de la photographie mineure, j'aimerais associer la terminologie Deleuzo-Guattarienne à la théorie universelle de Vilém Flusser, intitulée « *Pour une philosophie de la photographie* ». Pour comprendre le rôle émancipatoire que Flusser attribue au photographe expérimental, qui partage à mon sens de nombreuses caractéristiques avec le photographe mineur, il est toutefois important d'expliquer brièvement l'historique culturel des médias de Flusser (Ieven 2003).

Bien que les photos semblent avoir de nombreuses choses en commun avec les images traditionnelles (un espace cyclique et magique et une expérience temporelle), ils se situent dans un ordre complètement différent. Selon Flusser, les images traditionnelles sont destinées à orienter les êtres humains dans un monde de chaos. Toutefois, les humains ont commencé à assimiler les images à la réalité et non comme des reproductions de celle-ci. Cette crise, également connue sous le nom de crise de l'idolâtrie, a donné naissance à l'écriture linéaire, à l'histoire, qui de l'avis de Flusser, est une abstraction au second degré, où les textes ne représentent pas le monde, mais expliquent l'image qu'ils déchirent (Flusser 1996 : 12). Au fil du temps, cependant, les êtres humains ont commencé à oublier l'origine de leurs textes, en devenant les fonctions des textes et non l'inverse. C'est à ce moment de

« textolâtrie » que l'image technologique, sous la forme de la photographie, a été inventée, afin de rendre le texte à nouveau intelligible (Flusser 1996 : 14).

Toutefois, les images technologiques ne reposent pas immédiatement sur le monde extérieur. Créées par des appareils, elles sont le produit de textes à haute teneur scientifique. Au centre de l'argumentation de Flusser, réside le fait qu'en tant qu'appareil, l'intérieur d'un appareil photo est impénétrable : il s'agit d'une boîte noire. Celle-ci est programmée d'une telle manière que les compétences de l'appareil photo soient toujours supérieures à celles de son opérateur (le photographe). Le photographe ne peut dès lors que contrôler l'extérieur de l'appareil photo, en devant se soumettre aux règles du programme intégré dans la boîte noire . De plus, ce programme, visant à produire de meilleurs clichés et en plus grand nombre, et s'améliorant constamment par le mécanisme de réaction sociale, repose sur d'autres programmes : l'industrie photographique, le système socioéconomique, etc.

C'est précisément le rôle de la boîte noire de l'appareil et la force de ses programme(ateur)s, qui sont systématiquement sous-estimés, ou négligés, soumettant ainsi les êtres humains à leur appareil et non l'inverse . Pour paraphraser Flusser : l'appareil photo est devenu un « jouet complexe dans sa structure mais simple dans son fonctionnement », dont « tout le monde peut se servir, mais dont très peu en connaissent véritablement les fonctions (Flusser 1996: 64). » En faisant office d'écran ou de fenêtre sur la réalité, les photographies asservissent derechef la société à une formule magique : à travers le monde, les individus réalisent des images sans cesse plus redondantes, à travers les mêmes catégories. C'est dans ce contexte, que Flusser nomme « la pollution visuelle », que le photographe expérimental intervient. En recherchant des situations sans précédent, le photographe expérimental utilise son appareil photo contre lui-même, en épuise le programme, qu'il pousse dans ses derniers retranchements (déterritorialisation), en réalisant des images imprévues. Ce faisant, il entre clandestinement dans un espace d'intention humaine au sein de l'appareil (politisation). Ainsi, pour Flusser, les photographes sont « petite échelle, les hommes du futur qui sera celui des appareil » et « donnent naissance à « un modèle général de la liberté dans le contexte postindustriel » (collectivisation) » (Flusser 1996 : 87,89).

Les réflexions de Flusser sur la photographie sont importantes pour nous, chercheurs, critiques et théoriciens de la photographie. Il dégage non seulement la

liberté dans le jeu du photographe expérimental vis-à-vis de l'appareil, mais attribue également un rôle important à la critique photographique. Sa mission ne consisterait plus à discuter de ce *que* le photographe représente, mais plutôt à révéler les rapports complexes entre le photographe et son appareil (programme). En bref, à examiner *comment* le photographe fonctionne au sein du plus large contexte d'une société de programmes, ce qui m'amène à la deuxième partie de cet essai.

2. Vers une cartographie de l'art

Alors que la définition de la littérature mineure est la partie du livre de Kafka la plus discutée et la plus évoquée dans la littérature et les études culturelles, elle ne constitue pourtant qu'un seul chapitre, du volume intégral. Cette observation suggère que dans le livre de Kafka, il y a bien davantage en jeu qu'une simple attribution des caractéristiques d'une littérature mineure. En effet, en dehors des procédures encourageantes et innovantes utilisées par Deleuze et Guattari, Kafka ne serait probablement pas considéré comme un écrivain mineur. Le livre de Kafka pourrait dès lors non seulement être considéré comme une contribution péremptoire à l'érudition de Kafka, mais également comme une boîte d'outils et de stratégies psychiques (Sullivan: 12).

En réalité, les premières lignes du livre de Kafka donnent immédiatement le ton :

« Comment entrer dans l'œuvre de Kafka? C'est un rhizome, un terrier. (...) On entrera donc par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège, même si s'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon etc. On cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passera pour connecter deux points, quelle est la quarte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l'on entrait par un autre point. Le principe des entrées multiples empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation (K:7). »

Ici réside probablement le véritable défi du livre de Kafka : comment éviter la recherche d'interprétation, comment en faire l'expérience, au regard du rhizome que constitue l'œuvre de Kafka ? Si la signification n'est plus ancrée dans le texte, dans l'attente d'être découverte, alors quelle est-elle ou où est-elle ? La réponse se trouve

déjà dans la question. Au lieu de s'interroger sur la signification même d'une œuvre, pourquoi ne pas se demander *comment* elle s'exprime ? Deleuze et Guattari formulent leurs procédures comme suit :

« On ne demandera jamais ce que veut dire un livre, signifié ou signifiant, on ne cherchera *rien à comprendre* dans un livre, on se demandera *avec quoi il fonctionne*, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités [...]. » (MP: 10, *italiques de l'auteur*)

Ce changement de méthodologie s'accompagne de conséquences considérables, auxquelles notre étude de la photographie n'échappe pas : si la signification ne réside pas à l'intérieur de l'œuvre d'art (et dans son auteur) mais en dehors, alors l'art ne peut plus être perçu comme une représentation de la réalité, mais en devient une partie, une *machine* opérant et produisant des effets réels dans le monde (O'Sullivan 2006: 1; Sauvagnargues 2005: 222). Cet écart de la représentation évoque le mandat accordé au critique photographique par Flusser, pour qui « toute critique d'image technique doit tendre vers l'élucidation de son fonctionnement interne (Flusser 1996 : 17). »

L'expérience de Kafka démontre qu'un écart d'interprétation n'équivaut pas à un écart de l'objet. Au contraire, il s'agit de s'écarter d'un objet isolé, de la signification associée au personnage isolé que représente l'auteur, pour consacrer l'objet comme une partie d'une machine plus vaste, qui est à son tour connectée à d'autres machines encore plus vastes.

Déchargé de sa mission de retracer la signification originale d'une œuvre, le lecteur Deleuzo-Guattarien devient un cartographe qui explore. En conclusion, on peut dire que « *Kafka. Pour une littérature mineure* ». nous offre à la fois le concept grisant de la littérature mineure en termes de déterritorialisation, de politisation et de collectivisation, et une méthodologie d'approche exaltante de l'art en général et, dans notre cas, de la photographie.

Le mineur comme canon ?

Une critique souvent formulée à l'encontre de la notion de littérature mineure se rapporte à son incapacité à sortir complètement du cadre classique du canon et de la relation binaire sur laquelle ce cadre repose. En effet, l'attaque Deleuzo-Guattarienne

de la notion des « grands maîtres » et des « grands genres littéraires » ne peut s'apparenter qu'à un remplacement des anciennes catégories par de nouvelles.

En se penchant sur la liste des auteurs auxquels Deleuze et Guattari s'intéressent, Sader-Masoch, Proust, Kafka, Beckett, Woolf, Kleist, Melville, etc., on peut difficilement y déceler la présence d'un nouveau canon de maîtres mineurs. Ou peut-être passons-nous totalement à côté de notre sujet ? Chacun des auteurs mentionnés ci-avant opère déjà dans le canon. Nous pouvons en déduire que le véritable cœur du mineur n'est pas la construction d'un canon alternatif de « maîtres mineurs », mais plutôt une nouvelle lecture rhizomatique du canon existant, une nouvelle approche axée sur le devenir ou, en bref, le travail de minorisation des « grandes œuvres » du modernisme.

Mais même dans ce cas, il nous reste à résoudre le problème de la terminologie, étant donné qu'il est difficile de ne pas concevoir le vocabulaire Deleuzo-Guattarien spécifique comme une série de paires binaires : micropolitique vs macropolitique, moléculaire vs molaire, déterritorialisation vs (ré)territorialisation, rhizome vs arbre et bien-sûr, Mineur vs Majeur, pour n'en citer que quelques-unes. En l'inscrivant dans un parcours normatif, leur théorie court le risque, comme l'indique Žižek, « d'être assimilée de façon absolue à la théorie du 'Bien contre le Mal' » : le mineur équivalant au positif, aux qualités créatives, et le majeur au négatif, au pôle conservateur (Žižek 2004: 28.).

Toutefois, si la réflexion et l'approche du monde exigent presque obligatoirement une sorte de catégorisation, la construction d'une arborescence et un mode de pensée par oppositions binaires, pourquoi ne pas utiliser ce type de logique pour trouver les racines de cette arborescence ? Au lieu d'inverser la relation binaire existante (stabilité vs fluidité) par une nouvelle relation structurelle (fluidité vs stabilité), Deleuze et Guattari privilégient la fluidité entre ces deux acceptions (West-Pavlov 2007: 177).

Dans le contexte de l'art, on voit par exemple comment l'opposition binaire entre centre et périphérie agit comme opposition entre les qualités positives, comme la créativité, l'innovation, la présence et l'influence active, et les qualités négatives, comme l'épigonisme, la déficience, l'absence et l'influence passive.

Par oppositions à cette théorie, les paires jumelles de Deleuze et Guattari ont toujours une influence l'une sur l'autre. Alors que le concept de « mineur » reconnaît les rapports de force de par sa nécessité obligatoire de *repenser* les codes dominants (il n'offre pas la place nécessaire pour créer quelque chose à partir du néant), il est néanmoins capable de repenser ces codes, il grignote et creuse continuellement le concept majeur et lui permet d'exister à travers son processus de devenir. En outre, la terminologie mineur-majeur nous permet non seulement de cartographier la dynamique entre le centre et la périphérie, mais permet également d'explorer cette dynamique au sein de ces deux axes : à cet égard, le processus de minorisation se retrouve indubitablement au centre, alors que l'appel à la reterritorialisation est souvent présent en périphérie, comme dans le cas des extrémismes religieux ou des courants de pensée nationaliste. C'est la raison pour laquelle il serait absolument inintéressant et inepte d'étiqueter toute personne non occidentale, de couleur, de sexe féminin, homosexuelle ou, à la rigueur, tout artiste belge, comme un photographe mineur.

Ainsi, la véritable valeur utilitaire de la notion du « mineur » est, selon moi, sa capacité de confronter le canon avec ses éléments extérieurs et de nous obliger ainsi à dresser une carte plus hétérogène de la photographie à un certain moment, à un certain endroit. Il me permet de considérer la photographie en tant que variation et concept hétéroclite, en mettant à nu les véritables dynamiques intrinsèques au processus de canonisation. En ce sens, le rapport mineur/majeur est, à mes yeux, avant tout un *outil* permettant de *décrire* les dynamiques intenses de chaque production photographique et non un moyen de *promouvoir* un genre photographique spécifique.

Abréviations :

- K: Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit.
- MP: Deleuze, Gilles., Guattari, Félix, 1980. *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie, II*. Paris: Minuit.

Bibliographie:

- Anderson, Benedict 1991(1983). *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Baetens, Jan, Van Gelder, Hilde (Eds), (2007). Hybridization. *History of photography*,31(1).
- Benjamin, Walter 2008. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin (Eds), Cambridge – London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bogue, Ronald, 2005. The Minor. In C.J. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze. Key Concepts*. Chesham: Acumen.
- Bogue, Ronald, 2007. *Deleuze's Way. Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Aldershot: Ashgate.
- Due, Reidar, 2007. *Deleuze*. Key Contemporary Thinkers, Cambridge-Malden: Polity Press.
- Ieven, Bram, 2003. "How to Orientate Oneself in the World: A General Outline of Flusser's Theory of Media", in *Medium Theory, Image and Narrative* (e-journal), Vol. III, Issue 2 (6).
- <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/bramieven.htm>
- Flusser, Vilém (1996). *Pour une philosophie de la photographie*. Belval : Circé.
- Kaplan, Louis, 2005. *American Exposures: Photography and Community in the Twentieth Century*. Minneapolis- London: University of Minnesota Press.

- O'Sullivan, Simon, 2006. *Art Encounters Deleuze and Guattari : Thought Beyond Representation*. Renewing Philosophy, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Roberts, John, 2007. *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after the Readymade*, London: Verso.
- Sauvagnargues, Anne, 2005. *Deleuze et l'art*. Lignes d'art, Paris: PUF.
- Van Gelder, Hilde, Westgeest, Helen (Eds) 2008. *Photography between poetry and politics: the critical position of the photographic medium in contemporary art*. Leuven: Leuven University Press.
- Vettel-Becher, Patricia 2005. *Shooting from the hip : photography, masculinity, and postwar America*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Wall, Jeff (2005). "'Marks of Indifference:" Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art' in FOGLE, D. (Ed.) *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Exh. Cat. Minneapolis Walker Art Center
- Westgeest, Helen, 2008. "The Changeability of Photography in Multimedia Artworks" in *Photography between poetry and politics: the critical position of the photographic medium in contemporary art*. Van Gelder, Hilde, Westgeest, Helen (Eds) Leuven: Leuven University Press.
- Žižek, Slavoj, 2004. *Organs without Bodies: Deleuze and Consequences*. New York: Routledge.