

## « Les regards photographiques toujours négligés ? »

**Paul Vancassel**

pvincassel@hotmail.com

### Résumé

Traditionnellement, les « regards photographiques » ont été négligés par la théorie photographique pour de multiples raisons. Cette remarque ne vaut pas uniquement pour les « regards artistiques » des photographes cités dans l'Histoire de la photographie, mais aussi pour tous les regards photographiques ayant des visées plus « appliquées ».

Nous pensons au contraire que « les regards photographiques » sont un objet de recherche crucial, interdisciplinaire, dès lors que l'on considère la photographie comme pratique : les regards photographiques s'appuient sur des expériences photographiques, ainsi que sur des logiques pragmatiques qui en font des processus intellectuels analysables dans leurs fonctionnements phénoménologiques.

En se référant à la pluralité des « expériences photographiques », il s'agit d'envisager des « situations photographiques » diverses. On doit donc parler de regards photographiques au pluriel, tant les dispositifs anthropotechniques qui les mettent en œuvre sont divers. Toutefois, cette diversité ne doit pas nous empêcher de donner une consistance scientifique à notre objet de recherche qui, s'appuyant sur des expériences (au sens de Claude Bernard et de John Dewey) est aussi une construction des photographes et de leur société, une forme sociale et anthropologique. Enfin, l'interprétation des regards photographiques par plusieurs sciences humaines et sociales en fait également un objet crucial pour l'interdisciplinarité, sur la base des discours des photographes, des études des usages, mais aussi des médiations sociales qui les sous-tendent à chaque époque.

Au carrefour des différentes sciences humaines et sociales, cet objet d'étude qu'est « les regards photographiques » pourrait permettre aux différentes sciences humaines et sociales de confronter leurs différents outils conceptuels, leurs méthodes et leurs théories, pour penser une réalité qui est une construction individuelle et collective accompagnant aujourd'hui la plupart des travaux photographiques.

### Introduction

L'analyse théorique de la photographie a longtemps privilégié une approche généralisante : à partir d'une idée de ses caractéristiques fondamentales, il s'agissait d'abord de faire reconnaître une particularité du « medium photographique », comme technique autonome, et il y avait là un enjeu décisif pour les photographes et les critiques jusqu'aux années 1980<sup>1</sup>.

Par ailleurs, on a beaucoup écrit sur « la vision photographique », en recherchant les caractéristiques esthétiques de l'optique photographique et, en définitive, de l'appareil photographique. Toutes ces contributions (théoriciens, critiques d'art, photographes) semblent cependant reposer sur le principe que la technique

---

<sup>1</sup> Voir en particulier : Jean-Claude Lemagny et Bernard Lamarque-Vadel.

photographique serait sans subjectivité, sans main et sans regard. Ces approches, si elles ont permis de mettre en lumière les caractéristiques du fonctionnement de l'appareil photographique, évacuent ainsi une prise en compte des contextualités du travail du photographe, et les dispositifs photographiques dans toutes leurs variations.

La notion de « regard photographique » nous invite au contraire à envisager la part de construction qui est mobilisée par un photographe et sa société pour définir un « point de vue » figuratif sur le réel. Tout regard est ainsi davantage lié à l'implication de l'humain et se singularise en fonction du projet photographique élaboré par chaque photographe à l'intérieur d'un cadre culturel et social.

Mais, aussitôt qu'on s'intéresse à décrire de plus près les particularités photographiques, les différents usages qu'on peut faire de cette technique, tout un flot de problèmes apparaissent : faut-il considérer que les photographies (les différentes pratiques du médium) sont autant d'expériences ? Et quelle place faut-il accorder à la notion de « regard photographique » ? Enfin, quelle est la nature même d'un « regard photographique » ? Est-elle seulement technologique ? On retrouve alors la recherche d'une nature générale (ou l'approche généralisante dont nous parlions précédemment) de la photographie, et on cherche à définir, en définitive, « la vision photographique ».

Reste l'autre voie : considérer d'emblée que les pratiques de la photographie sont multiples et irréductibles les unes aux autres. Mais comment alors envisager différents critères d'identification **des** regards photographiques ? Certains sont plus des projets, d'autres des postures, d'autres encore des « enactions », alors que d'autres sont davantage des protocoles intellectuels ; certains se développent *in situ*, d'autres sont des lignes directrices pour toute une vie. Et le photographe lui-même est-il toujours le porteur / le créateur du regard photographique ? L'idéologie, la société, la culture, les médias, ne façonnent-ils pas eux aussi les regards photographiques ? Dès lors, ne faut-il pas envisager les regards photographiques comme autant de « dispositifs anthropo-techniques » (au sens de Michel Foucault). Il convient de souligner que l'on a encore peu analysé de façon systématique les facteurs qui influencent les regards photographiques : les idées de la photographie, les mythologies de ses procédés techniques, les représentations et les rôles sociaux institués, les clivages professionnels, ou encore les domaines photographiques, qui sont associés aux différentes époques, permettent de distinguer les logiques à l'œuvre dans les pratiques photographiques.

Notre approche, d'orientation pragmatique, entend se démarquer également d'une pensée trop longtemps influencée par la sémiologie linguistique structuraliste ou par la seule iconographie (dont le modèle reste l'analyse picturale). Pour penser la photographie, nous nous référerons aux pratiques de cette technique, mais aussi à ses inscriptions sociales (qui donnent lieu à une réflexion socio-technique). En outre, plusieurs pratiques photographiques coexistent à chaque époque et ce sont les points de divergence dans les débats photographiques qui sont les meilleurs indices d'une pensée qui se cherche toujours en relation avec un contexte culturel et historique à chaque fois particulier.

A travers l'étude des « regards photographiques », nous pensons pouvoir développer également un moyen de comprendre les représentations et les pratiques sociales à

l'œuvre. Le travail du sociologue rejoint celui de l'historien, pour envisager ici la fabrique des représentations, c'est-à-dire les regards photographiques dans leurs fonctionnements concrets.

Notre approche pragmatique des différents regards photographiques nous permet également de ne pas nous limiter à une notion unifiée du « Regard photographique » considéré en général, et d'étudier plutôt les activités concrètes par lesquelles les photographes investissent visuellement différents projets photographiques. S'il est techniquement dépendant des lois de l'optique, le photographe qui développe un regard est aussi disposé à détourner l'appareil de son fonctionnement « normal », et à mettre ses moyens au service d'une idée directrice, d'un mode de représentation/perception photographique. Au-delà des images qu'il produit, c'est un regard photographique qui émerge pour le spectateur, comme l'activité qui a présidé à la production de ces images, comme une forme que le photographe a construit, et qui peut être identifiée. Cette activité photographique, comprise comme orientée vers l'affirmation d'un regard photographique, doit, par respect de notre approche pragmatique, pouvoir s'expliquer par des éléments « expérimentés » et « situés »<sup>2</sup>, qu'ils soient culturels, sociaux, politiques, ou intentionnels. L'expérience photographique concrète doit se comprendre comme une activité dominée par un but (la production d'images) et par une confrontation à la réalité. L'expérience photographique est ainsi à la fois active et passive. Elle ne se limite pas à une expérience vécue, ni au seul plan de la vue, mais désigne bien un processus sémiotique. En tant que tel, un regard photographique n'est pas la seule œuvre du photographe, et doit se comprendre comme un processus influencé par la société et la situation photographique de chaque activité.

Les regards photographiques nous conduisent donc à construire un objet d'étude inter-disciplinaire, à la croisée de différentes conceptions et méthodologies, afin de prendre en compte, à la fois, l'activité productive des photographes et l'inscription sémiotique de cette activité, en fonction d'une société et d'une culture.

### **1 – Les obstacles à l'analyse des « regards photographiques ».**

Nous pouvons identifier plusieurs facteurs qui ont contribué à délaisser l'étude des regards photographiques à la fois en tant qu'expériences spécifiques et en tant que constructions sociales.

C'est d'abord la nature spécifique de l'image photographique qui a retenu l'attention des approches théoriques.<sup>3</sup> Si l'activité photographique a été modélisée de manière exemplaire avec la théorie de « l'acte photographique », ce modèle en propose une approche schématique, résumant la pratique à l'acte fondateur du cadrage ou de la « coupe », c'est-à-dire à l'instant de la prise de vue.<sup>4</sup> Un tel schématisme, en

<sup>2</sup> Nous nous référons sur ce point à la théorie dite de « l'action située ». Pour une présentation des principaux concepts de cette théorie, voir Louis Quéré, « La situation toujours négligée ? », *Réseaux* n° 85, CNET, sept.-oct. 1997.

<sup>3</sup> Cf. André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1985 ; Roland Barthes, « le message photographique », *Communications* n°1, Paris, Le Seuil, 1961 ; Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications* n°4, Paris, Le Seuil, 1964 ; Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Le Seuil-Callimard, 1980 ; Elseo Veron, « De l'image sémiologique aux discours, le temps d'une photo », *Hermès* n°13-14, Paris, CNRS, 1994 ; Régis Durand, *Le Temps de l'image, essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995.

<sup>4</sup> Cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire, essai sur le dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, 1987 ; Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1988 ; Rosalind Krauss, *Le photographique*, Paris, Macula, 1990 ; Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris, édition Les

réduisant le temps de l'activité photographique à l'instant de la coupe, écarte la question des regards photographiques, en tant que processus d'organisation du réel, pour n'en retenir que le résultat technologique (« l'image-acte » de Philippe Dubois). Ces approches générales négligent le plus souvent les facteurs sociaux et culturels qui encadrent les pratiques photographiques. Comprise comme un signe indiciel, l'image photographique est identifiée à une image naturelle, ce qui interdit, par principe, l'étude des « regards photographiques » en tant que constructions sociales.

De plus, ces approches théoriques tendent à réduire le dispositif au seul appareil photographique. Lorsqu'ils sont mentionnés, les regards photographiques sont habituellement rapportés à un unique « regard photographique », étudié à partir d'une analyse des propriétés de l'appareil. On tend ainsi à séparer le « regard de l'appareil » (traditionnellement envisagé sous l'expression de « vision photographique »<sup>5</sup>) et le « regard du photographe ». Les rares études consacrées au regard photographique<sup>6</sup> l'associent le plus souvent à l'opération du cadrage réalisé au moyen de l'appareil lors de la prise de vue. Le regard photographique désigne alors une manière de voir, dépendante de l'appareil, qui serait quasi-identique pour tous les photographes : il renvoie à un « point de vue photographique » et au modèle perspectiviste. Ce sont les activités concrètes et différenciées des regards photographiques, ainsi que les expériences, les cadres sociaux et les institutions dans lesquels elles prennent place, qui sont laissés pour compte par de telles approches, mais aussi les significations spécifiques qui leur sont associées à chaque époque. Les histoires de la photographie insistent cependant sur la variété des facteurs qui influencent la construction des images fixes. Ceux-ci sont des dispositifs techniques, des facteurs sociaux ou politiques, des mouvements artistiques, des paradigmes scientifiques, des cadres médiatiques, ou encore des stratégies commerciales, qui sont à l'origine de nouvelles pratiques photographiques ou de nouvelles images.

La difficulté à étudier les regards photographiques semble ensuite être due à l'institutionnalisation de la photographie elle-même et aux discours qui l'ont accompagné. Il convient ainsi de souligner, au cours de son histoire, que l'affirmation de l'automatisme de l'appareil semble s'opposer dans un premier temps à la prise en compte d'un regard. Les premiers usages professionnels (ainsi peut-être que la majorité des usages amateurs) laissent apparaître une simple fonction reproductive de l'appareil, conçue comme une technique transparente et fidèle à la perception humaine. Le « regard de l'appareil » est alors subordonné au « regard de l'opérateur », et c'est la spécificité photographique de ce regard qui n'est pas envisageable.

Pour les critiques d'art enfin, une approche rapide du « regard photographique », assimilé depuis les années 1930 à une « stylisation »<sup>7</sup>, est habituellement synonyme d'une « vision artistique ». Une telle compréhension conduit la plupart du temps à

---

**Cahiers de la photographie – ACCP, 1983. Toutes ces approches de l'acte photographiques se réfèrent à la théorie de l'indice de Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978.**

<sup>5</sup> Le « regard photographique », comme effet d'un dispositif anthropo-technique, est ainsi délaissé au bénéfice de la « vision photographique », par une sorte de mouvement d'anthropomorphisation de l'appareil, qui postule son autonomie à partir de son automatisme. Cette survalorisation de la technique photographique conduisant presque à reconnaître que l'appareil est seul responsable des images produites.

<sup>6</sup> Parmi ces rares études principalement consacrées au « regard photographique », signalons : John Szarkowski, *The photographer's eye*, catalogue d'exposition, New-York, Moma, 1966 ; François Soulages, « le regard du photographe », *Cahiers de la photographie* n°8, Paris, ACCP, 1992 ; Régis Durand, *Le regard pensif, lieux et objets de la photographie*, La Différence, 1990 ; J. Kempf, « qu'est-ce qu'un regard photographique ? », Rouen, *Cercles* n° 2, 1992 ; Uwe Bernhardt, *Le regard imparfait, réalité et distance en photographie*, Paris, L'Harmattan, 2001.

considérer tout regard photographique comme une forme d'expression artistique et donne lieu à toute une mythologie du photographe, ainsi envisagé comme un « artiste » à l'analogie du peintre. Il faut aussi remarquer que la simple évocation d'un « regard photographique » semble permettre bien souvent, dans les catalogues d'exposition ou les articles littéraires, d'échapper à une caractérisation plus précise de la démarche du photographe : le regard photographique, assimilé au regard du photographe, n'est alors le plus souvent qu'une notion suggestive, permettant d'évoquer une intériorité mystérieuse et inexplicée<sup>8</sup>. En outre, le regard photographique semble alors précéder la situation photographique et être une forme déjà constituée que le photographe viendrait appliquer sur le réel. Si les notions de « démarche photographique » ou de « projet photographique »<sup>9</sup> permettent parfois d'expliquer le travail de l'auteur comme une conduite individuelle, réfléchie et construite, le « regard photographique » reste, quant à lui, le plus souvent un impensé, une sorte de « tâche aveugle » de la théorie photographique.

## **2 - Quelques outils méthodologiques pour envisager « les regards photographiques » d'un point de vue interdisciplinaire.**

Plus précisément, l'étude des regards photographiques appelle un renouvellement des méthodes d'analyse de la photographie comme de l'activité visuelle en général.

Les regards photographiques ne sont pas des regards subjectifs (les regards des photographes) simplement médiatisés par des dispositifs photographiques. Ils ne sont pas seulement des procédés de mise en forme du réel par les photographes, qui se réduiraient au modèle de la perception visuelle. Ils nécessitent une approche plus globale : une anthropologie dynamique, à partir de laquelle les regards photographiques sont envisagés dans des horizons de signification plus généraux que les seules productions d'images photographiques. Les images elles-mêmes s'insèrent dans des logiques politiques et culturelles qui dépassent les seules activités des photographes.

Dans son fonctionnement même, un regard photographique ne se réduit pas à une activité perceptive et esthétique, mais est surtout le lieu d'une forme de communication transindividuelle<sup>10</sup>, à travers laquelle chaque individu assume une différenciation individuelle, s'identifie à des figures ou à des formes particulières.

Les regards photographiques conduisent à considérer des champs problématiques socialement situés qui excèdent la seule question du statut artistique de l'iconographie à travers l'Histoire de la photographie. Les regards photographiques permettent de prendre en compte la diversité des problèmes liés à la question de la production des images (au-delà de la question de l'œuvre ou de l'artiste, les

<sup>7</sup> Ce terme est introduit par le critique Waldemar George, dans l'article « Photographie et vision du monde », *Arts et métiers graphiques* n° 16, 1929-1930 (reproduit dans D. Baqué, *Les documents de la modernité, une anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, J. Chambon, 1993, pp. 42-58).

<sup>8</sup> Un tel usage éditorial de la notion de « regard photographique », associé à l'éloge d'une subjectivité du photographe, se trouve ainsi dans de nombreux titres de publications de photographes. On peut par exemple citer le livre d'Ettore Sottsass, *Le regard nomade*, Londres, Thames & Hudson, 1996.

<sup>9</sup> Cf. Gilles Mora, « le projet photographique », *Les Cahiers de la photographie* n°8, op. cit., 1982, pp. 14-25.

<sup>10</sup> Selon le modèle de la relation transindividuelle, décrit par Gilbert Simondon dans *l'individuation psychique et collective*, chaque regard peut se comprendre comme une expérience par laquelle l'information prend forme en fonction de la situation. La forme ne précède pas l'activité, mais résulte de l'expérience.

questions de la présentation, de l'acte, de la théorie, ou de l'histoire de l'art interviennent dans les logiques photographiques), sans les réduire aux seuls problèmes artistiques (les questions du document, de la représentation, du symbolisme, de la description, du témoignage, de l'expression, du cadre, du réel et de la réalité, ne sont pas uniquement des problèmes artistiques). Et le débat sur « l'autonomie du médium photographique » perd de sa pertinence, puisque l'activité photographique n'existe qu'au carrefour d'autres logiques de productions, qu'elle relie entre elles, et qui lui permettent d'exister dans le tissu des interactions sociales.

C'est au niveau des cadres de référence socio-techniques et des usages communicationnels que les dimensions des regards photographiques peuvent être envisagées dans leurs diversités. Cette complexité informationnelle reste inaperçue tant que l'on continue à envisager la photographie comme un médium autonome dans le seul champ de l'art et des productions iconographiques.

L'étude des regards photographiques à partir d'une base élargie des conditions de signification de l'activité photographique conduit ainsi à redéfinir la notion de regard : un regard n'est pas seulement un point de vue subjectif, mais la réalisation d'une expérience située et d'un processus transindividuel. Cette réalisation est toujours liée à une situation, qu'il faut distinguer du seul environnement physique du photographe. Une situation désigne ainsi davantage la dimension organisatrice de l'expérience dans laquelle chaque photographe s'engage. Nous nous proposons ainsi de préciser davantage ici la conception de l'expérience de John Dewey, ainsi que celle de la relation transindividuelle de Gilbert Simondon.

Revenons d'abord sur l'approche de l'expérience qui est celle de John Dewey. En tant que processus, un regard photographique peut être pensé comme une « enquête », qui vise la résolution située d'un problème (dont les éléments constitutifs sont à la fois plastiques, intellectuels et culturels). Selon John Dewey, toute situation est indissociable d'une expérience : « on ne peut refuser d'avoir une situation, car cela équivaut à ne pas avoir d'expérience du tout, pas même une expérience de désaccord (...) Une situation qualitative et qualificatrice est présente comme arrière-plan et contrôle toutes les expériences ». <sup>11</sup> L'approche pragmatique des regards photographiques permet ainsi de prendre en compte l'engagement des photographes dans l'expérience et la situation qui lui est liée. La situation se distingue de l'environnement physique du photographe précisément par le fait qu'elle est « expérimentée », ce qui la rend unique et indivisible : « une situation est un tout en vertu de sa qualité diffuse d'être immédiatement perceptible (...) Le qualificatif diffus n'est pas seulement ce qui lie les éléments constitutifs en un tout, il est unique : il fait de chaque situation une situation individuelle, indivisible et induplicable. Les distinctions et les relations sont instituées à l'intérieur d'une situation ». <sup>12</sup> Mais l'approche située de John Dewey permet également d'envisager que la situation évolue au cours de l'expérience qui accompagne l'action : « il existe des situations spatio-temporelles différentes qualitativement uniques, qui se nouent et se dénouent d'une manière continue dans l'univers de l'expérience ». <sup>13</sup> Parallèlement à une remise en cause du contexte photographique, l'approche pragmatique des regards photographiques implique également de repenser

---

<sup>11</sup> J. Dewey, *Logique, la théorie de l'enquête*, Paris, PUF, 1993, p. 131.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 22.

l'expérience photographique elle-même : avec John Dewey, la notion d'expérience ne se limite pas à l'instant immédiat, et renvoie aussi à une dimension processuelle. L'expérience doit être comprise comme ce qui est engendrée par l'action située : « l'expérience humaine est constituée, de part en part, de contextes historiques, sociaux et politiques (...) En anglais, comme nom et comme verbe, l'expérience désigne à la fois un événement accompli et un processus : elle enveloppe à la fois l'instant immédiat et la durée (...) On peut l'interpréter comme une chose qu'une personne engendre par son action, mais aussi comme une chose qu'elle subit et qui la submerge, comme on peut l'être par le saisissement esthétique ». <sup>14</sup> Et l'expérience photographique doit aussi être comprise à la fois comme active et passive : les regards photographiques sont des confrontations avec la réalité. En dernier lieu, l'expérience photographique doit être comprise comme continue, ce qui implique de dépasser une compréhension des regards photographiques comme limités à l'acte de « la coupe » et de penser les différents gestes de l'activité photographiques comme liés les uns aux autres. Pour John Dewey, « l'expérience est continue dans la mesure où l'interaction avec un environnement est reconduite de moment en moment et où il n'est pas possible de ne pas se trouver dans une situation. La continuité de l'expérience se traduit par la sérialité du comportement : celui-ci ne consiste pas en une succession d'actes discontinus et indépendants : il *possède une direction et une force cumulative*, et chacun des actes qui le composent procède de ceux qui le précèdent et ouvre la voie à ceux qui le suivent ». <sup>15</sup> Dans leur confrontation avec la réalité, les photographes essaient des solutions techniques, prennent des parti-pris esthétiques et politiques, mais ils subissent aussi des contraintes. L'expérience photographique relève à la fois d'une « mise en œuvre » et d'une « mise à l'épreuve ».

Revenons à présent sur la définition d'une relation transindividuelle chez Gilbert Simondon, qui nous permet de penser la manière dont les regards photographiques circulent et sont portés dans le tissu social. La philosophie de Gilbert Simondon ne se limite pas à son approche des « objets techniques », mais envisage également la culture comme un ensemble de potentialités. Selon cet auteur, « le monde psychosocial du transindividuel n'est ni du social brut ni de l'interindividuel ; il suppose une véritable opération d'individuation à partir d'une réalité préindividuelle, associée aux individus et capable de constituer une nouvelle problématique ayant sa propre métastabilité ». <sup>16</sup> Et l'objet technique lui-même fait appel à la dimension du transindividuel : étant une médiation entre l'individuel et le collectif, il est lui-même porteur de cette dimension transindividuelle. Celle-ci se caractérise d'abord par le fait que le transindividuel est avec l'individu, sans être totalement en lui : « l'individu n'est pas seulement individu, mais aussi *réserve d'être* encore impolarisée, disponible, en attente. Le transindividuel est avec l'individu, mais il n'est pas l'individu individué. Il est avec l'individu selon une relation plus primitive que l'appartenance, l'inhérence ou la relation d'extériorité ». <sup>17</sup> La relation transindividuelle, ainsi comprise, nous aide à penser la présence des regards photographiques dans le tissu social : elle « n'est ni d'origine sociale ni d'origine individuelle ; elle est déposée dans l'individu, portée par lui, mais elle ne lui appartient pas et ne fait pas partie de son système d'être comme individu ». <sup>18</sup> Dès lors, la réalité transindividuelle est à disposition des individus,

<sup>14</sup> R. Shusterman, Préface à *L'art comme expérience* de J. Dewey, Publications de l'Université de Pau / Editions Farrago, 2005, p. 13.

<sup>15</sup> A. Ogien et L. Quéré, *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, Paris, Ellipses, 2005, p. 39.

<sup>16</sup> G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989, p. 19.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 193.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

comme un répertoire d'attitudes, de gestes ou de savoirs communs, et elle permet une communication entre eux : « le transindividuel ne localise pas les individus : il les fait coïncider ; il fait communiquer les individus par les significations : ce sont les relations d'information qui sont primordiales, non les relations de solidarité, de différenciation fonctionnelle ». <sup>19</sup> En dernier lieu, cette dimension transindividuelle permet également d'appréhender chaque regard photographique autrement que comme une opération de « mise en forme du réel » par l'individu ou par l'appareil, et plutôt à partir de potentiels « déposés dans l'individu » et le traversant. Partant, c'est la notion même d'information qui doit être redéfinie, comme liée à la découverte d'une signification transindividuelle : « recevoir une information, c'est en fait, pour le sujet, opérer en lui-même une individuation qui crée le rapport collectif avec l'être dont provient le signal (...) il n'y a pas de différence entre découvrir une signification et exister collectivement avec l'être par rapport auquel la signification est découverte, car la signification n'est pas de l'être mais entre les êtres, ou plutôt à travers les êtres : elle est transindividuelle ». <sup>20</sup>

L'anthropologie dynamique impliquée par l'étude des regards photographiques intègre le principe d'une interaction de différents niveaux de signification, et celui d'une production sociale d' « ensembles interactifs » (au sens de Wilhelm Dilthey) au fondement de la culture effective. Dans la continuité des travaux de Mikael Baxandall (*L'œil du Quattrocento*) ou de Pierre Francastel (*La réalité figurative et Peinture et société*), il s'agit ainsi d'étudier toutes les habitudes sociales et culturelles qui sous-tendent les figurations photographiques. Celles-ci, qu'elles soient identifiées comme « artistiques » ou « documentaires », « narratives » ou « fictionnelles », empruntent à des réseaux de signification, s'appuient sur des dispositifs, recourent à des codes, et affirment en définitive des perspectives sociales ou des postures, qui sont des constructions sociosémiotiques originales. La photographie n'est pas seulement un « art de l'image », mais elle convoque aussi une sorte de « grammaire sociale » où les règles sont, tour à tour, scientifiques, culturelles, artistiques ou politiques : dès le XIX<sup>e</sup> siècle, de l'idéologie coloniale à la science expérimentale de Claude Bernard, les regards photographiques se construisent en référence à des repères historiques qui n'appartiennent pas seulement à l'Histoire, mais convoquent des « médiations fines », une histoire du temps réel, des « formations non-discursives » du temps présent, des « lieux de mémoire » ou des « arts de faire ».

Cette approche pragmatique et sociosémiotique des regards photographiques permet ainsi de souligner que chaque regard est d'abord une « forme sociale », qui résulte tout à la fois de facteurs culturels, scientifiques, artistiques, économiques ou techniques. A travers chaque moment de l'histoire de la photographie, il s'agit de mettre en lumière des corrélations qui ne dépendent pas uniquement de l'histoire de cette technique, pour montrer que les regards photographiques prennent des significations et des valeurs culturelles différentes, correspondent à des imaginaires différents, sont amenés à remplir des fonctions symboliques et sociales différentes. Et cela, tant pour l'ensemble des membres de la société que pour chaque photographe, qui, en développant/exerçant son regard photographique, participe à un jeu d'interactions sociales. L'approche pragmatique fait ainsi apparaître chaque regard photographique comme un processus qui émerge de la culture et de la

---

<sup>19</sup> *Idem*, p. 192.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 199.



société, et par lequel l'individu manifeste sa « capacité figurative » en puisant en quelque sorte dans un ensemble de procédés à sa disposition.

## Bibliographie

- Barthes Roland, « le message photographique », *Communications* n°1, Paris, Le Seuil, 1961.
- Barthes Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications* n°4, Paris, Le Seuil, 1964.
- Barthes Roland, *La Chambre claire*, Paris, Le Seuil-Gallimard, 1980.
- Bazin André, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1985.
- Bernhardt Uwe, *Le regard imparfait, réalité et distance en photographie*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Dewey John, *Logique, la théorie de l'enquête*, Paris, PUF, 1993.
- Dubois Philippe, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1988.
- Durand Régis, *Le Temps de l'image, essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995.
- Durand Régis, *Le regard pensif, lieux et objets de la photographie*, La Différence, 1990.
- George Waldemar, « Photographie et vision du monde », *Arts et métiers graphiques* n° 16, 1929-1930 (reproduit dans D. Baqué, *Les documents de la modernité, une anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, J. Chambon, 1993, pp. 42-58).
- Kempf Jean, « qu'est-ce qu'un regard photographique ? », Rouen, *Cercles* n° 2, 1992.
- Krauss Rosalind, *Le photographique*, Paris, Macula, 1990.
- Quéré Louis, « La situation toujours négligée ? », *Réseaux* n° 85, CNET, sept.-oct. 1997.
- Mora Gilles, « le projet photographique », *Les Cahiers de la photographie* n°8, *op. cit.*, 1982, pp. 14-25.
- Ogien Albert et Quéré Louis, *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, Paris, Ellipses, 2005.
- Schaeffer Jean-Marie, *L'Image précaire, essai sur le dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, 1987.
- Van Lier Henri, *Philosophie de la photographie*, Paris, édition Les Cahiers de la photographie – ACCP, 1983.
- Veron Eliseo, « De l'image sémiologique aux discours, le temps d'une photo », *Hermès* n°13-14, Paris, CNRS, 1994.
- R. Shusterman, Préface à *L'art comme expérience* de J. Dewey, Publications de l'Université de Pau / Editions Farrago, 2005.
- Simondon Gilbert, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989.
- Soulages François, « le regard du photographe », *Cahiers de la photographie* n°8, Paris, ACCP, 1992.
- Szarkowski John, *The photographer's eye*, catalogue d'exposition, New-York, Moma, 1966.
- Vancassel Paul, *Les regards photographiques : dispositifs anthropotechniques et processus transindividuels*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la

communication, Université Européenne de Bretagne – Rennes 2, soutenue en février 2008.

Vancassel Paul, “Les regards photographiques comme dispositifs anthropotechniques”, *Recherches en communication*, 27, 2007, pp. 13-30.

Vancassel Paul, “Construire les regards photographiques comme un objet interdisciplinaire”, Actes en ligne du 16 e congrès de la Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication, Compiègne, 11 – 13 juin 2008.

Accès : [http://www.sfsic.org/congres\\_2008/](http://www.sfsic.org/congres_2008/)

Vancassel Paul, “Dispositifs et regards photographiques : intérêts et limites d'un rapprochement”, *usages et enjeux des dispositifs de médiation, Questions de communication – série actes 10*, (dir.) Mona Aghababaie, Audrey Bonjour, Adeline Clerc, Colloque Metz-Nancy, 19 – 20 novembre 2009.