

---

## Photographie, ontologie, analogie, compulsion

*Photography, Ontology, Analogy, Compulsion*

Joel Snyder

Traducteur : Jean-François Allain

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3589>

ISSN : 1777-5302

### Éditeur

Société française de photographie

### Édition imprimée

Date de publication : 4 juin 2016

ISBN : 9782911961342

ISSN : 1270-9050

### Référence électronique

Joel Snyder, « Photographie, ontologie, analogie, compulsion », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 27 mai 2016, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3589>

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 décembre 2020.

Propriété intellectuelle

---

# Photographie, ontologie, analogie, compulsion

*Photography, Ontology, Analogy, Compulsion*

Joel Snyder

Traduction : Jean-François Allain

---

Contrairement aux images ordinaires [exécutées à la main] où ce sont les modèles qui fournissent les idées, les images photographiques sont elles-mêmes les modèles. Chacune de ces poses étonnantes a eu son représentant dans la nature. Chaque trait de l'original est là. Imaginez un peu l'organisation du vice que cela suppose – le vice sous les atours de la science et de l'art.

« Questionable Subjects for Photography », *The Photographic News*, 1858<sup>1</sup>

L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle. André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », 1945<sup>2</sup>

Car les images qui jouissent d'une autorité à peu près illimitée dans une société moderne, ce sont surtout les images photographiques, et l'étendue de cette autorité s'explique par les propriétés des images prises à l'aide d'un appareil photo. Ces images sont d'ailleurs capables de se substituer à la réalité, car une photographie n'est pas seulement une image (comme l'est un tableau), une interprétation du réel, c'est aussi une trace, quelque chose de directement décalqué du réel, comme une trace de pas ou un masque mortuaire. Alors qu'un tableau, même s'il satisfait aux critères photographiques de la ressemblance, n'est jamais qu'une interprétation, la photo, pour sa part, se contente d'enregistrer une émanation (des ondes lumineuses réfléchies par des objets), un vestige matériel de son sujet, ce qu'aucun tableau ne peut faire.

Susan Sontag, « Photography Unlimited », 1977<sup>3</sup>

- 1 Il est curieux de constater que les théorisations de la photographie depuis les années 1960 et 1970 utilisent généralement les mêmes termes et font appel au même répertoire d'analogies. Ainsi, certains auteurs invoquent à l'envi des notions toutes faites comme *automatique*, *reproduction*, *reproduction mécanique*, *trace*, *enregistrement*, *ontologie*, *indice*, *réalité* (sans qualificatif), *réalité physique et visuelle*, et colportent les mêmes analogies : la photographie comme fossile, les empreintes digitales, les traces de pas, le pochoir, la

décalcomanie, les masques de vie et de mort, les reliques, les vestiges. Il existe, semble-t-il, toute une communauté de théoriciens-spéculateurs qui n'éprouvent pas le besoin de rompre avec le passé, à moins qu'il ne faille comprendre qu'il existe une vision de la photographie partagée par tous, comme l'est le bon sens. Mais quel est ce passé avec lequel ils ne veulent pas rompre ?

- 2 On continue d'écrire sur la théorie de la photographie, mais ce qui s'écrit relève essentiellement du recyclage : ce sont des commentaires sur des éléments de théorie et des commentaires sur les commentaires. Les États-Unis, le Royaume-Uni et l'Europe occidentale entretiennent un petit commerce autour des cadavres de théories écrites entre les années 1930 et jusque dans les années 1980, et spéculent à l'infini sur le *punctum*, par exemple, comme s'il était possible de lui trouver une « véritable signification », capable de nous apprendre quelque chose que nous ne connaissons pas déjà – ou que nous ne soupçonnions pas – sur nos réactions aux images photographiques. Quelques auteurs – comment ne pas le mentionner ? – ont trouvé un nouveau sujet de réflexion en théorisant les différences entre la photographie argentique et la photographie numérique. Dans ce débat entre l'image sur pellicule et l'image électronique, d'aucuns estiment qu'elles sont ontologiquement différentes, d'autres qu'elles sont intrinsèquement semblables.
- 3 J'ai conscience qu'il est difficile d'échapper au passé, y compris, en ce qui me concerne, à mon propre passé. L'année 2015 marque le quarantième anniversaire du premier texte que j'ai publié sur la photographie, écrit avec mon ami Neil Walsh Allen sous le titre « Photography, Vision, and Representation<sup>4</sup> ». Dans cet essai, nous tentions avec zèle de trouver un sens à ce que Rudolf Arnheim dit de la relation spéciale qu'entretient la photographie avec la réalité, d'analyser ce qu'il entend par le concept de « nature de la photographie ». Je continue de chercher un sens à des spéculations comme celles d'Arnheim, essentiellement parce que je ne comprends pas les termes de base employés. C'est peut-être une preuve de mes limites, mais cela nous apprend aussi quelque chose d'utile sur les théories.
- 4 Cela ne signifie pas que je n'ai pas d'auteurs favoris dans le domaine de la théorie. J'en ai, et parmi eux, mon préféré est André Bazin. J'admire son amour passionné et compulsif pour le cinéma et l'histoire du cinéma – une histoire qui s'est déroulée sous ses yeux ; j'admire aussi sa remarquable sensibilité, les scrupules et l'humilité dont il fait preuve.
- 5 Beaucoup de lecteurs de « Ontologie de l'image photographique » ont vu dans ce texte un ensemble de prémisses interdépendantes et univoques sur la relation entre la photographie et la réalité, prémisses qui conduisent à une conclusion ontologique incontournable. Mais une telle lecture oblige le lecteur – peut-être surtout s'il est américain – à ignorer le détour enjoué et amusant que fait l'auteur dans le monde du mythe.
- 6 Bazin, qui se propose de décrire et d'analyser la manière dont le mode de production des photographies « a bouleversé radicalement la production de l'image<sup>5</sup> », commence par une conjecture qui guide son texte du début à la fin : « Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. À l'origine de la peinture et de la sculpture, elle trouverait le “complexe” de la momie<sup>6</sup>. » Cette phrase n'est ni une incantation ni une simple attitude rhétorique. En plaçant son essai sous le signe de cette hypothèse, Bazin nous révèle la division de son âme et, ce faisant, nous invite à trouver la même division en nous-mêmes. Il cherche une

explication à la passion qu'il éprouve – et nous avec lui – pour le mythe moderne qui entoure la photographie, et cet engagement est le moteur même de sa spéculation.

- 7 Globalement, son texte est une réflexion sur les mythes des origines et sur un mythe moderne fait de fantasmes, de désir et de compulsion. Si l'on veut y trouver la vérité de ce qu'est la photographie, telle une présentation logique de faits concernant ce médium, on passe à côté de sa dynamique centrale : la lutte infinie entre une impulsion psychologique ancienne, originelle et désormais permanente, et notre aptitude à trouver des raisons à nos croyances, ce que Bazin appelle notre « intelligence critique » ou notre « esprit critique ».
- 8 Cette genèse automatique [de la photographie] a bouleversé radicalement la psychologie de l'image. L'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale. Quelles que soient les objections de notre esprit critique, nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de la réalité de la chose sur sa reproduction. Le dessin le plus fidèle peut nous donner plus de renseignements sur le modèle, il ne possédera jamais, en dépit de notre esprit critique, le pouvoir irrationnel de la photographie qui emporte notre croyance<sup>7</sup>.
- 9 Notre impulsion psychologique, insiste Bazin, serait donc mue par notre peur des ravages du temps, notre crainte de la dégradation, de la corrosion, de la corruption, notre terreur de perdre les gens et les choses qui nous entourent dans le présent, dans le ici et maintenant. Et en fin de compte, évidemment, par la peur de notre propre annihilation.
- 10 Bazin divise la catégorie de la croyance en deux. Certaines croyances reposent sur la connaissance, les raisons, les données ou les preuves, culturellement constituées par les circonstances du lieu et de l'époque ; d'autres, profondément enracinées, agissent sur nous avec notre complicité inconsciente à travers l'histoire de ce qu'il appelle la « civilisation » ; ces croyances n'exigent pas d'explications rationnelles, elles sont opaques et résistent à nos raisonnements. C'est dans ce contexte que Bazin propose ses hypothèses ontologiques sur la photographie. Il me paraît impossible de dissocier sa description de la photographie et ce mythe originel de la représentation. Autrement dit, Bazin comprend bien que l'ontologie qu'il propose est elle-même mythique, magique, réfractaire à toute intelligence critique.
- 11 Là encore, il imagine, avec l'aide fantasmagique de la psychanalyse, que les arts plastiques ont commencé par la momification, avec la volonté de mettre fin à la dégradation inévitable du corps en le transformant en quelque chose de non éternel peut-être, mais permanent, en une chose matérielle et non spirituelle, c'est-à-dire en transformant le corps en un substitut matériel du roi, capable de résister au temps. Et avec cette transformation, il nous demande de croire que la momie est toujours le roi et, dans le même temps, qu'elle représente le roi. C'est le seul lieu où il admet une identification stricte du modèle et de sa représentation. La momie/roi est le roi ; le modèle et la représentation partagent une même identité.
- 12 À ma connaissance, c'est Bazin qui a introduit le mot « ontologie » dans la théorie photographique. On lui doit aussi d'avoir cherché à élucider le fait photographique à l'aide d'analogies telles que le « moulage de masques mortuaires<sup>8</sup> », l'« empreinte digitale<sup>9</sup> », le « décalque<sup>10</sup> ».

- 13 L'essai de Bazin est délicat, fragile même dirais-je. Il faut faire preuve de sensibilité pour apprécier ses analogies, censées capter quelque chose de fondamental dans la nature de notre compulsion à croire en l'identité entre les photographies et leur modèle, mais ces analogies ne prétendent pas analyser ce que sont réellement les photographies.
- 14 Depuis les années 1960, les auteurs qui se sont pris d'enthousiasme pour la photographie – et ils sont nombreux – se sont inspirés du texte de Bazin pour aborder la philosophie photographique, mais en oubliant ce qu'il y avait chez lui de délicat et d'inimitable. Ils ont lourdement investi dans la multiplication des analogies, sur le modèle de celles qu'il propose, mais en passant à côté de la fonction que lui-même leur assigne, celle d'une aide à la compréhension de nous-mêmes. Elles ont un caractère explicatif mais, mises à l'épreuve des faits, elles se révèlent incapables d'expliquer.

## De quelques analogies

- 15 Commençons par une autre citation :

Car la photographie est une empreinte, une décalcomanie du réel. C'est une trace – obtenue par un procédé photochimique – liée aux objets concrets auxquels elle se rapporte par un rapport de causalité parallèle à celui qui existe pour une empreinte digitale, une trace de pas, ou les ronds humides que des verres froids laissent sur une table. La photographie est donc génétiquement différente de la peinture, de la sculpture ou du dessin. Dans l'arbre généalogique des représentations, elle se situe du côté des empreintes de mains, des masques mortuaires, du suaire de Turin, ou des traces des mouettes sur le sable des plages<sup>11</sup>.

- 16 Dans cette brève suite d'affirmations, la plupart des analogies citées sont celles de Bazin, sauf que la citation est extraite de l'essai de Rosalind Krauss intitulé « Photographie et surréalisme ». Voici une autre citation, qui rappelle Bazin, signée cette fois par Susan Sontag et antérieure de dix ans au texte de Krauss : « Une photographie n'est pas seulement une image (à la façon dont une peinture est une image), une interprétation du réel ; c'est aussi une trace, une sorte de décalque direct du réel, comme une trace de pas ou un masque mortuaire<sup>12</sup>. »



Fig. 1. Walker Evans, *General store interior. Moundville, Alabama, 1936*, Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/ OWI Collection.

- 17 Ce qui est fascinant dans ces citations, c'est la manière dont elles invoquent un « réel » qui renvoie à des objets matériels, des articles d'épicerie, par exemple. Sontag suppose en effet que la photographie se réduit à représenter des articles d'épicerie (fig. 1).
- 18 Autrement dit, ces deux photographies nous montreraient des objets du monde en recevant l'empreinte individuelle de choses réelles, à la façon dont un pied s'enfonce dans le sable mou et laisse une trace. Les photographies seraient les « vestiges » des choses du monde, la pellicule recevant la pression des objets et, à cause de cette pression/impression, elles ressembleraient à l'objet. C'est introduire beaucoup de confusion et d'imagination dans le mode de production des photographies. En quoi le sable est-il comparable à une plaque photographique, à un film ou à un capteur numérique ? En quoi enfoncer son pied dans le sable mou est-il comparable au fait d'exposer à la lumière la pellicule d'un appareil photo ? En soi, l'analogie ne dit pas dans quel sens il faut la comprendre. Si l'idée est d'expliquer que l'on parvient à une certaine ressemblance en exerçant une pression sur un matériau approprié, à la façon dont on laisse une trace en marchant dans le sable ou une empreinte en pressant le doigt sur une plaque de verre, est-ce vraiment le genre de ressemblance que l'on obtient sur une image photographique ? Réfléchissons un peu : une empreinte digitale obtenue avec de l'encre sur du papier ressemble-t-elle, ne serait-ce que de loin, à la photographie d'un doigt que l'on a pressé sur un tampon encreur ? L'empreinte digitale peut servir de pièce à conviction lors d'un jugement, mais la photographie n'a guère de valeur judiciaire.
- 19 Et *quid* de considérer une photographie comme un décalque du réel ? Le mode de fonctionnement d'une telle analogie est difficile à comprendre. Imaginons que vous vous preniez vous-même en photo. Pour décalquer, il faut du papier-calque. Où est-il ? Peut-on se décalquer soi-même ? Essayez d'imaginer la chose.

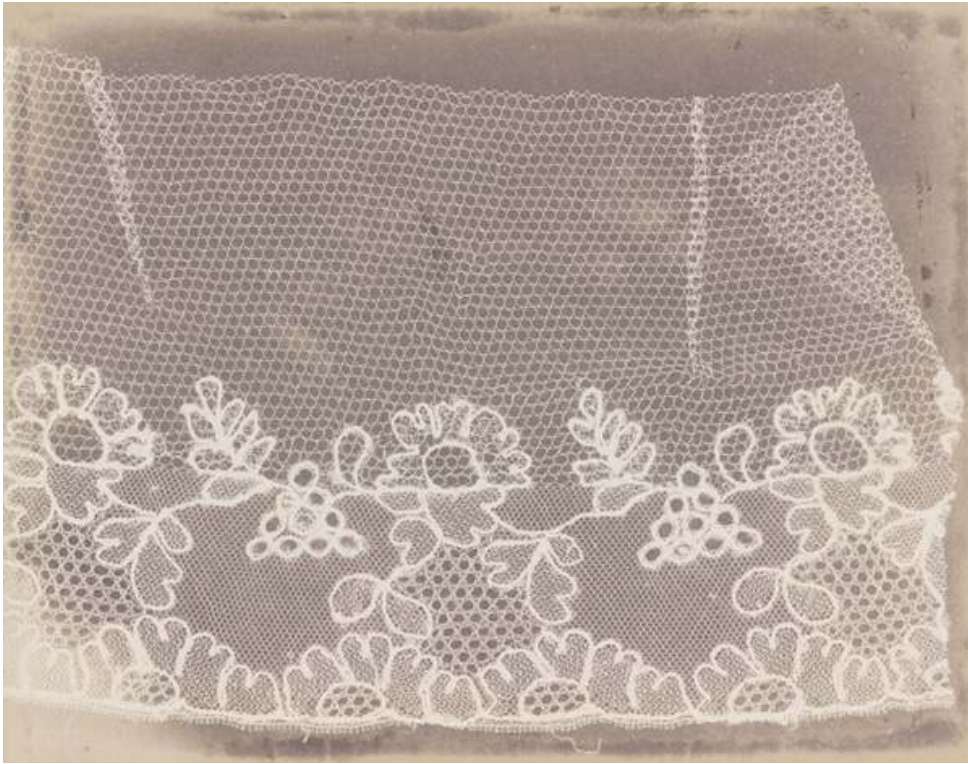


Fig. 2.  
William Henry Fox Talbot, *Dessin photogénique d'une dentelle*, 17 x 22 cm, 1839-1844.

- 20 L'analogie du décalque ou du pochoir étant souvent reprise par les théoriciens mais jamais expliquée, il me semble utile de donner un exemple qui pourrait la justifier. Le *Dessin photogénique d'une dentelle* de Talbot, qui date de 1836 (fig. 2), a été obtenu en plaçant une dentelle en contact avec un morceau de papier à dessin photogénique et en l'exposant au soleil pendant cinq à dix minutes. Les parties du papier qui reçoivent la lumière prennent une couleur noir violacé, celles qui se trouvent directement sous la dentelle restent blanches. Dans ce cas, on peut dire effectivement que la dentelle joue le rôle d'un pochoir et que les zones claires et obscures correspondent au motif dudit ouvrage en dentelle. Talbot parle à ce propos de « l'art de fixer une ombre », sauf que la photographie pratiquée à l'aide d'un appareil photo ne fonctionne pas sur ce principe ; ce n'est pas ainsi qu'elle parvient à la ressemblance. Si je pose une poire sur du papier photogénique et que je l'expose en plein soleil à midi, par une belle journée d'été, le résultat ne ressemblera pas à une poire. Ce genre d'empreinte ne peut être obtenu qu'avec des objets que l'on peut poser à plat, comme des feuilles, des fleurs, des pages de livres, des gravures, etc. Il n'y a rien de tel dans le fonctionnement de l'appareil photo : on ne presse pas un objet sur la pellicule ou sur le capteur. Je ne vois absolument pas le moindre point commun entre des traces de pas dans le sable et les photographies de Walker Evans. Le principe de la photographie n'est pas de prendre des empreintes. Quand on utilise un appareil photo, aucune pression ne s'exerce sur le film ; la seule pression est celle du doigt sur le déclencheur !



Fig. 3. Walker Evans, *View of Morgantown, West Virginia*, juin 1935, Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/ OWI Collection.

- 21 Ce que je veux montrer, c'est que ces analogies prétendent enfermer les objets du monde dans leur représentation sur une photographie ou sur un film. Les objets laisseraient une empreinte sur la pellicule, et c'est sur cette idée que s'appuient les théories ontologiques de la photographie. J'imagine en outre que les théoriciens, quand ils réfléchissent à ce que les photographies sont censées représenter, ont à l'esprit des images comme celles d'Evans : des images nettes à toutes les profondeurs, qui ne montrent que des objets identifiables (fig. 3). Mais nous savons pertinemment que les photographies ne montrent pas uniquement des objets identifiables.





Fig. 4.  
Charles Marville, *Intérieur des Halles, Paris*, 32 x 39 cm, 1874, Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection.

- 22 Examinons cette photographie par Charles Marville (fig. 4). Si l'on applique les analogies empruntées à Bazin par Rosalind Krauss ou Susan Sontag, comment faut-il comprendre la brume ou le brouillard dans le bas de cette photographie (fig. 5) : masque mortuaire, empreinte digitale, saint suaire? La photographie de Marville met en évidence l'absurdité des analogies proposées. Le brouillard ou la brume résulte d'une « surimpression » continue, conséquence d'une exposition d'une durée de deux ou trois minutes. Tout ce qui était stationnaire dans les Halles apparaît avec clarté sur l'épreuve, tout ce qui est mouvement est flou. Faut-il imaginer un décalquage flou pour expliquer cette partie de l'image ? Peut-être l'invocation du saint suaire illustre-t-elle plus que tout la faiblesse explicative de ces analogies ; si nous en sommes réduits à faire appel à Dieu pour expliquer comment fonctionne une photographie, autant abandonner tout de suite nos prétentions à une réflexion sérieuse, à la compétence technique ou à la rationalité. Rappelons que Bazin invoque le saint suaire de Turin pour expliquer son *effet psychologique* et non la nature de l'image figurant sur le suaire<sup>13</sup>.
- 23 Il nous propose des analogies en sachant que notre « intelligence critique » en a besoin, mais elles n'ont pas valeur d'explication. Elles semblent ouvrir des pistes à une explication, mais elles sont plutôt là pour apaiser les choses, à la façon d'une tétine que l'on donne à un enfant pour le calmer.



Fig. 5.  
Charles Marville, *Intérieur des Halles, Paris*, 1874 (détail).

- 24 En voyant le brouillard dans le bas de la photographie de Marville, croyons-nous « à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace » ? Quels sont les objets qui nous apparaissent dans le brouillard ? Face à une photographie floue et indistincte, notre réaction est généralement de chercher à comprendre pourquoi elle n'arrive pas à représenter les choses.
- 25 Peut-on imaginer ce que voudrait dire penser le brouillard en termes de « transfert du réel », c'est-à-dire sans exiger de pouvoir rapporter une trace présente sur l'épreuve à une chose réelle dans le monde ? La brume dans la partie inférieure de la photographie ne dénote rien, elle ne représente rien, et pourtant, elle a été causée par des choses : des personnes qui se déplacent, des chariots qui passent, des charrettes tirées par des chevaux, etc.

## Pour conclure, une dernière photographie

- 26 Dans cet autoportrait, Man Ray se représente en train d'écrire ou de dessiner dans l'espace à l'aide d'un crayon lumineux (*fig. 6*). Durant les quelques secondes qu'il a fallu pour exposer le négatif, la tête et les mains de l'artiste ont bougé. Le mouvement floute son visage, ses mains n'apparaissent même pas sur l'image ; en revanche, les lignes lumineuses sont claires. Pourquoi le gribouillage ou le dessin n'est-il pas flou comme l'est le visage de Man Ray ? Cette « écriture dans l'espace », comme il l'appelle, n'est pas un objet au sens où l'entend Bazin, une chose du monde qui puisse être transférée magiquement sur la photographie ; elle ne préexiste pas à l'exposition, elle devient une création grâce à l'intervention de l'homme flou qui se représente lui-même pendant la durée de l'exposition. Comment les analogies examinées plus haut peuvent-elles nous aider à expliquer cette image ?



Fig. 6.  
Man Ray, *Space Writing (Duchamp)*, 1935. © Man Ray Trust / Adagp, Paris, 2016.

- 27 La photographie est une technologie picturale d'une remarquable plasticité. L'envie de généraliser se heurte à la richesse et à la variété de la production photographique. Bazin comprend notre besoin de trouver des explications générales, et il y répond délicatement avec cette idée incontestable que la photographie a transformé ce qu'il appelle « la psychologie de l'image ». Dans ses analogies, on peut voir une forme de compensation pour ce qui lui apparaît comme l'incapacité inévitable de notre « intelligence critique » à rationaliser notre compulsion à assimiler l'être d'une photographie à l'être de son modèle. J'y vois une merveilleuse stratégie pour nous faire accepter la manière dont la photographie a « transformé » notre « psychologie de l'image ». Bazin propose au lecteur (et à lui-même) des analogies qui sont des formules séduisantes pour atténuer les « objections de nos facultés critiques » ; elles proposent un antalgique à la douleur infligée à notre intelligence quand nous réfléchissons trop à la photographie. Elles nous aident à marquer une pause là où nous sommes, à forcer patiemment notre attention, à essayer de saisir *exactement le bon registre* dans lequel il serait justifié de penser à une photographie de sa mère à l'âge de neuf ans comme parfaitement comparable aux traces de pas qu'elle a laissées dans le sable en traversant une immense plage vide il y a soixante ans.
- 28 La stratégie de Bazin, qui consiste à proposer des analogies pour apaiser notre âme, est brillante et, à sa façon, profonde. En revanche, la reprise de ces mêmes analogies par deux ou trois générations de photo-théoriciens, qui ont cherché à les affiner et à les prolonger dans l'idée qu'elles puissent nous aider à comprendre la photographie, me paraît loin d'être brillante et, à vrai dire, absolument inutile.

---

## NOTES

1. « Unlike ordinary pictures, where models supply the mere ideals, the photographic slides are the very models. Every one of those startling poses had its representative in nature. Every trait of the original is there. Just fancy the organisation of vice which it implies —vice under the garb of Science and Art. », « Questionable Subjects for Photography », *The Photographic News*, Vol. 1, No. 12, 26 novembre 1858, p. 135-136 (traduction libre, c'est l'auteur qui souligne).
  2. André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » [ci-après OIP], in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, [1985] 2011, p. 14. Le texte lui-même date de 1945.
  3. Susan Sontag, « Photography Unlimited », *New York Review of Books*, 23 juin 1977, p. 25-32. Le texte est à peu près intégralement repris in Susan Sontag, « The Image-World », in *On Photography*, New York, Doubleday, [1973] 1990, p. 154. Édition française : « Le monde de l'image », in *Sur la photographie*, trad. Ph. Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 210.
  4. Joel Snyder, Neil Walsh allen, « Photography, Vision. And Representation », *Critical Inquiry*, vol. 2, n° 1, 1975.
  5. A. Bazin, « OIP », *op. cit.*, p. 13.
  6. *Ibid.*, p. 9.
  7. *Ibid.*, p. 13-14.
  8. *Ibid.*, p. 12, n. 1.
  6. *Ibid.*, p. 9.
  7. *Ibid.*, p. 13-14.
  8. *Ibid.*, p. 12, n. 1.
  9. *Ibid.*, p. 16.
  10. *Ibid.*, p. 14.
  11. Rosalind Krauss, « Photography in the Service of Surrealism », in *L'Amour fou*, Washington, D.C., Corcoran Gallery of Art, 1985, p. 18. Édition française (d'où est extrait la citation) : « Photographie et surréalisme », in *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, 1990, p. 115.
  12. S. Sontag, « The Image-World », art. cit., p. 154. Édition française : « Le monde de l'image », art. cit., p. 210.
  13. A. Bazin, « OIP », *op. cit.*, p. 14, n. 1 : « Il faudrait introduire ici une psychologie de la relique... »
- 

## RÉSUMÉS

Notre compulsion à croire en l'identité entre les photographies et leur modèle alimente un répertoire d'analogies stéréotypées – fossile, empreinte, trace de pas, masque, relique, etc. – qui restent des ponts-aux-ânes de la réflexion théorique. L'article d'André Bazin, « Ontologie de la photographie » (1945), brillante réflexion sur l'opacité de la croyance, proposait un mythe moderne de la représentation. La répétition de ces métaphores depuis les années 1930 s'apparente en revanche à un ressassement. Le flou d'une photographie ou le dessin persistant

---

d'un éclair fugace suffit à montrer les limites du modèle de transfert de présence. La photographie est une technologie picturale d'une remarquable plasticité, qui ne se laisse pas enfermer dans les catégories d'une pensée paresseuse.

Our compulsion to believe in the identity between photographs and their model props up a range of stereotyped analogies – fossil, stamp, footprint, mask, relic, etc. – which together form the entry level of all theoretical reflection on the subject. André Bazin's article "*Ontologie de la photographie*" (1945), a dazzling meditation on the opacity of belief, sets out a modern myth of representation. In contrast, the repetition since the 1930s of the former metaphors constitutes a worn out yarn. Photographic blur or the traced permanence of a lightning flash, for example, are all the evidence needed to lay bare the limits of the transfer of presence model. Photography as a pictorial technology has remarkable plasticity, resistant to enclosure within the categories of cursory thinking.

## AUTEURS

### JOEL SNYDER

Joel Snyder est professeur au Département d'Histoire de l'art et au Département d'Études du cinéma et des médias de l'Université de Chicago. Il a beaucoup écrit sur les différents aspects de l'histoire et de la théorie de la photographie, avec une attention particulière pour les matériaux de la pratique photographique. Le professeur Snyder a également été co-éditeur de la revue *Critical Inquiry* pendant plus de trente ans.