

and James Cook's expeditions to search for exotic land and people. There were additional workshops, lessons in the gallery, or interactive tours prepared for children, young people, and university students. The exhibition was concluded by a great concert "Geniuses and Eccentrics" that included works of the eccentric Others – music composers.

However, a great cultural industry generally thriving in such events – a well-prepared film festival – was missing. Only two films, "The Elephant Man" by David Lynch and "The Dybbuk" by Michał Waszyński, were presented as part of associated events. It makes one want to sit down at the exhibition and remember all the film masterpieces that involved the theme of Otherness.

One purpose of the exhibition in Krakow was to confront the Otherness of people living in the area of a borderland. Central Europe, in the mind of a European, is an agreed point, where the widely understood category of Eastern expanse meets the West. Here, a neighbour or Other does not always mean a friend. Here, through times of totalitarian regimes, borders always incited tension and conflicts. Here, the memory of the wrong is still vivid and harm inflicted on the – physically, ethnically, national, or religious – Others is not entirely healed. Let us hope that this type of initiatives help them heal faster. The exhibition, as every other stereotype, showed not who the Others really are, but who the Europeans were and still are, what their ideas and attitudes are, who they were afraid of, who they were fascinated by and whom, from their own, they persecuted.

References Cited

Foucault, Michel

1987 *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu* [Histoire de la folie l'âge classique]. Warszawa: Państw. Instytut Wydawniczy.

Grodziska, Karolina, i Barbara Górka

2011 *My i oni. Zawiła historia odmienności* [Us and Them. An Intricate History of Otherness]. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.

Grodziska, Karolina, i Jacek Purchla

2011 *Odkrywanie innego* [Discovering the Other]. In: K. Grodziska i B. Górka; pp. 7–8.

Klinger, Witold

1936 *Psiogłowcy w tradycji starożytnej i nowożytnej* [Dogheads in Ancient and Modern Tradition]. *Sprawozdania PAU* 41/9: 230–236.

Kocój, Ewa

2006 *Świątynie, postacie, ikony. Malowane cerkwie i monastyny Bukowiny Południowej w wyobrażeniach rumuńskich* [Temples, Persons, Icons. Painted Orthodox Churches and Monasteries of South Bukovina in Roma-

nian Representations]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Olszewska, Anna

2011a *Dziwo. Szkic z historii naturalnej. Od psiogłowców do Batmana* [The Freak. A Sketch in Natural History. From Dogheads to Batman]. In: K. Grodziska i B. Górka; pp. 9–20.

2011b *Katalog* [Catalogue]. In: K. Grodziska i B. Górka; pp. 46–249.

2011c *Odmieńcy wracają w popkulturze* [The Others' Return in Popculture]. *Gazeta Wyborcza* (26.03.2011): 2–5 (Supplement).

Pomian, Krzysztof

2001³ *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek* [Collectionneurs, amateurs et curieux Paris, Venise. XVIe–XVIIIe siècle]. Wydawn. Uniw. Marii Curie-Skłodowskiej.

Purchla, Jacek

2011 *Sąsiad, pamięć, tożsamość* [Neighbour, Memory, Identity]. *Gazeta Wyborcza* (26.03.2011): 2–3 (Supplement).

Szczeklik, Andrzej

2011 *Wróg* [The Enemy]. In: K. Grodziska i B. Górka; pp. 21–23.

Entretien avec Monique Sicard

Monique Sicard

1. Comment voyez-vous la situation actuelle en philosophie et en sciences sociales ? A quoi sont dues, à votre avis, les tendances multiples de penser l'image qui ont surgi durant les dernières décennies ? Aux initiatives poststructuralistes, au "tournant iconique" annoncé par Mitchell, à autre chose ?¹

Bruno Latour, non sans raison, souligne l'importance des faits matériels, parfois minuscules, qui ont contribué à une évolution profonde des sociétés.² Il est vrai que les idées abstraites, les écrits philosophiques n'existent que par les dispositifs techniques et institutionnels qui aident à les rendre visibles et les multiplier. A ce titre, l'invention du petit transistor, en 1947 – il y a plus de soixante ans – fut remarquable, donnant l'élan à l'invention des outils informatiques qui allaient bouleverser nos relations au temps, à l'espace, et jusqu'au commerce entre les hommes. L'histoire des images, notre manière élégante de les ignorer ou de les placer au premier

¹ Michaela Fiserova a formulé les questions.

² Voir par exemple : Bruno Latour (2001).

plan, de les aduler ou de les détester allait en être profondément affectée.

Nous avons aujourd'hui le sentiment d'une subversion par les images : elles nous guideraient comme le font nos passions, exerceraient un incommensurable pouvoir sans que nous disposions des moyens de la résistance. Certes, la pensée de l'image n'est pas récente : il y eut Platon, Alberti, et plus près de nous, Panofsky, Warburg etc. Mais les outils numériques nous ont placés face à un problème que nous n'avions pas prévu : la société des écrans faisait naître un besoin d'images. L'écran vertical, cadré comme la page d'un livre, aurait trahi un besoin de textes ; l'écran horizontal témoigne d'un désir d'images. Où allons-nous chercher ces images dont nous avons besoin pour ces immenses banques ou ces programmes interactifs que nous pouvions désormais gérer ? Simultanément, dans le domaine de l'image dite "animée", l'apparition des régies vidéos, puis du montage numérique invita, dans une certaine mesure, à se détourner du terrain et à (ré)utiliser les images existantes. L'attention se porta vers l'archive ; étymologiquement, non pas ce dépôt mort, mais ce qui initie, laisse place à l'espoir. En 1992–93, la mise à disposition pour les chercheurs et les étudiants des archives audiovisuelles de la télévision donna lieu à la création d'un collègue iconique chargé de conduire une réflexion sur l'image,³ puis à des ateliers de recherche méthodologique.⁴ Près de 20 ans plus tard, ce collègue existe toujours.

Il apparaissait ainsi que nous devons penser les images, les organiser, les indexer, non en focalisant sur leur référent mais en nous intéressant à leur signifiant. Ce n'était pas chose simple. Roland Barthes lui-même pressentait la difficulté à "accommoder" sur la photographie, cette image paradigmatique (1979 : 20) :

... percevoir le signifiant photographique n'est pas impossible (des professionnels le font), mais cela demande un acte second de savoir ou de réflexion. Par nature la Photographie (il faut par commodité accepter cet universel, qui ne renvoie pour le moment qu'à la répétition inlassable de la contingence) à quelque chose de tautologique : une pipe y est toujours une pipe, intraitablement. On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle

De manière symptomatique, nous assistions, dans ces années 1980, à une autonomisation politique de la photographie. En effet, il avait fallu attendre

1976, puis 1982 pour que la photographie dispose, en France, d'une fondation nationale lyonnaise (Perrin 2001) puis d'un centre national parisien dédiés et bénéficie d'un budget propre distinct de celui du cinéma. L'institutionnalisation de l'image était en cours.

Ces faits techniques mais aux conséquences politiques, économiques et sociales devaient marquer l'histoire de l'image. Les écrans et les outils numériques, devenus supports de la pensée historique et philosophique, bouleversaient les modalités de la diffusion des idées.

Comment penser les images ? Quel point de vue adopter pour en rendre compte ? Devrions-nous privilégier le signe (plutôt immatériel) ou le corps (matériel) ? Et surtout, quelle définition de l'image devrions-nous adopter ? Quelle issue trouver quand nous ne disposons que d'un seul mot, "image", pour désigner tant ce qui se trame dans nos têtes que le tableau du peintre ou la photographie de nos albums de famille ?

En 1994, Gottfried Boehm créait l'expression "iconic turn" (Boehm 1995). Elle était calquée sur le "linguistic turn" de Richard Rorty (1992) qui soulignait l'influence du paradigme linguistique dans la philosophie et les sciences humaines au cours du XXe siècle. La même année, W. J. T. Mitchell (1992) revendiquait un "pictorial turn". L'"iconic turn" et le "pictorial turn" ne sont pas synonymes. Le premier vise à comprendre l'image en tant que *logos*, principe créateur de sens. Le second sert, à pallier la rupture établie entre l'aura de l'œuvre d'art, l'imagerie scientifique et l'image (voire l'imagerie) d'usage populaire. Mais globalement, les études pluridisciplinaires sont convoquées afin de faire valoir une science de l'image, voire une culture visuelle, célébrant la réhabilitation du visible, des visibilitées et surtout d'une visualité⁵ reconquise à la fin du XXe siècle.

Les travaux que j'ai entrepris sur l'image matérielle scientifique sont parallèles à ceux de Mitchell et de Boehm. "La fabrique du regard. Images de science et appareils de vision (XVe–XXIe siècles)", ouvrage publié en 1998 a été traduit en chinois et en portugais. Il se voulait tentative d'accéder au "regard" des scientifiques, à la manière dont ils percevaient le monde. Les images matérielles qu'il produisaient, la manière dont ils les utilisaient devaient constituer, à cette fin, une base de départ. Cette hypothèse sur laquelle reposait l'ouvrage fut validée par des enquêtes effectuées au sein de nombreuses

3 Collège dirigé par Marie-José Mondzain, Francis Denel et Régis Debray.

4 Ateliers dirigés par Bernard Stiegler.

5 Le mot "visualité" est un anglicisme. Il désigne le fait de concevoir le visible comme fin, soit une forme de primauté absolue qui lui serait accordée.

disciplines scientifiques, tant dans le domaine des sciences exactes que dans celui des sciences humaines. L'important du médium, soit, schématiquement, du support matériel des images et des idées apparaît amplement. L'ouvrage fut alors divisé en trois parties : la gravure, la photographie, le numérique. L'ensemble méritait une conclusion : puisque ce qui est observé est si dépendant de l'instrument d'observation ou du médium support des images, alors, en croyant scruter en toute indépendance un monde qui préexiste, nous ne ferions qu'observer nos propres instruments, soit, notre propre état technique.

Le choix des images scientifiques ne visait pas à un cantonnement au sein d'une imagerie spécifiquement orientée vers le savoir mais à interroger toutes les images reçues comme documents imparables, au premier rang desquelles, les images des événements d'actualité. Ainsi, en regardant le journal télévisé, nous ne ferions que voir la télévision, ses dispositifs techniques et institutionnels. Les articles que j'ai écrits sur ces thèmes sont dispersés dans de nombreuses revues scientifiques et, il faut le reconnaître, souvent peu faciles d'accès.

Bernd Stiegler (2006) souligne le paradoxe : les images jouent un rôle immense dans les domaines scientifiques alors qu'elles pénètrent à peine le champ théorique. Les usages ont devancé la théorie : dans les domaines scientifiques plus qu'ailleurs le décalage est manifeste entre les pratiques scientifiques et les discours tenus sur les images. Certes, on ne confond pas là la galaxie et sa diapositive mais tout se passe comme si : en témoigne la pauvreté des légendes et indexations des images dans les articles et revues scientifiques. Il s'agit là d'un constat dont les raisons restent à approfondir. Pourquoi les images se donnent-elles ainsi pour transparentes ? De quel poids pèsent ici l'histoire, les cultures, les civilisations ? J'ai formulé à ce propos quelques hypothèses. Elles restent encore à approfondir.

Ce qui est certain, cependant, c'est l'insuffisance théorique dans laquelle se trouvent les images. Hors quelques remarquables exceptions, l'histoire de l'art a souvent oublié, et parfois méprisé, cette image "qui ressemble" et n'est pas une œuvre d'artiste. Les analystes ont pu ignorer ce fait : d'hier à aujourd'hui le statut des images n'est pas resté stable. La définition même du mot "image" a évolué, mais rares sont ceux qui osent s'aventurer sur ce terrain. Notons les travaux de Michael Taylor (2010) qui rappelle qu'à l'époque de Vermeer, les tableaux avaient valeur et fonction d'images ; on produisait alors, chaque année, aux Pays-Bas, des milliers d'œuvres que l'on accrochait aux murs intérieurs des maisons.

Si l'ouvrage "La fabrique du regard" constitue une étape dans une pensée du regard et de l'image, il ne se veut pas référence théorique définitive. Aujourd'hui, de nouveaux auteurs, tel Klaus Sachs-Hombach (2009, 2011), Lorraine Daston et Peter Galison (2007) s'intéressent à cette image de science et s'efforcent de développer à son propos une analyse théorique.

L'un des principaux obstacles au développement d'une pensée de l'image tient à l'adhérence du référent. L'image n'est pas à confondre avec son objet mais, de fait, elle est souvent utilisée comme un parfait substitut qu'elle n'est pas. Barthes (1980) souligne que l'étymologie même est trompeuse. *L'imgo* latin – le masque de cire qui remplace tant le corps que l'esprit de la personne disparue – a même racine que le verbe *imitari*. Le mot "image" désigne donc l'imitation, le double. Cette origine même freine une pensée de l'image, qui serait non singulière mais universelle. Pour être analysée dans sa spécificité, l'image doit s'arracher à son référent (ce qu'elle représente, son objet). Autrement dit, elle doit se défaire de son statut d'image ! Là résident la difficulté et le grand paradoxe à surmonter.

J'ai choisi, par défi, de questionner la photographie. Là plus qu'ailleurs, le référent adhère et l'image est reçue comme transparence. Plus qu'une autre image, la photographie confine à l'objectivité. Ses appareils ne possèdent-ils pas un "objectif" proche de l'objet quand les instruments de vision (lunette, microscope ...) possèdent, eux, en outre, un oculaire situé près de l'œil ?

Ainsi, ce que nous démontrons pour la photographie, cette "image extrême" ou "image type", paradigmatique, pourrait, dans une large mesure, être utile à la compréhension de toutes les images. Sur la base de cette hypothèse, je me suis aventurée dans cette histoire de la photographie qui restait encore à écrire. L'importance du rôle joué par le scientifique dans cette histoire était à souligner à l'heure même où les historiens de la photographie, souhaitant se rapprocher de l'histoire de l'art, valorisaient à juste titre le caractère artistique de la photographie et cela, quasiment dès son origine. D'évidence, les deux points de vue ne s'excluent pas.

D'autres obstacles à une théorie des images tiennent à l'utilisation générale de codes de représentation si couramment utilisés qu'on ne les voit plus guère. Là encore, la photographie, le plus souvent fruit d'une projection de type albertien joue le rôle d'image paradigmatique.

De plus, l'apparente planéité de l'image matérielle, son absence d'épaisseur empêchent de la penser comme "corps" doué d'une longueur, d'une largeur, d'une épaisseur.

Enfin dire d'une image qu'elle est "fixe" empêche de prendre en compte les déplacements de l'auteur, les mouvements de l'appareil de prise de vue, les gestes qui ont présidé à cette prise de vue, au développement, au tirage, à la mise en archive, en exposition etc. Ainsi s'installent des analyses ignorantes de l'auteur photographe et de son corps, ou sans conscience des appareils et des dispositifs. Une remarquable exception tient dans le livre de Hans Belting, "Pour une anthropologie des images" (2004). Une autre, dans l'ouvrage de Vilém Flusser, "Pour une philosophie de la photographie" (2004).

Le temps est venu de poursuivre et d'approfondir la réflexion théorique entreprise. La crise de l'analogie, née des images numériques, facilite la séparation entre médium et référent ou, pour parler schématiquement, entre signifiant et signifié.

Pour autant, ces images, ces photographies dont nous parlons sont toujours des objets matériels, fabriqués. Elles ne sont pas transparentes, ni sans épaisseur. Elles ne sont pas irrémédiablement marquées du sceau de l'immobilité. Elles ne sont pas substituables sans conséquence à leur objet, lorsqu'elles en possèdent un. Une même image peut avoir plusieurs objets. Un même objet correspondre à plusieurs images. Une image, ne peut pas "représenter", ne peut pas avoir d'objet référent.

Certes, les théories de l'indicialité, laissent penser à une préexistence des objets photographiés. Elles furent utilisées par des historiens d'art soucieux de donner un sens à cette ivresse du réel, installée dans les arts plastiques depuis Marcel Duchamp.⁶ Les rayonnements électromagnétiques de la lumière visible, quand ils n'émanent pas de l'objet photographié, viennent se réfléchir sur lui avant de frapper et modifier la couche sensible chimique ou électronique. C'est cette continuité physique entre l'image et son objet qui serait porteuse de la valeur légitimante de la photographie. Cette théorie de l'indicialité a pour défaut d'éloigner les auteurs, leur esprit et leur corps, mais aussi, celui des appareils. En outre, l'idée d'un monde qui préexiste et serait enregistré par une surface sur laquelle il se projette, celle d'une photographie frontale et simple empreinte, oblitère toute initiative : les représentations du monde, en effet, ne dépendent pas là d'un point de vue mais de ce monde seul. Nous, les êtres humains, nous serions pieds et poings liés, forcés d'admirer, sur la paroi de nos prisons, la projection d'un monde sur lequel nous n'avons pas prise. Il importe de réintroduire une dimension anthropologique dans cette histoire de la "photo-graphie" : un

image est fabriquée, construite par un observateur possédant un corps, usant de gestes. Elle est un artefact et à ce titre, pleinement humain. Nous devons, si nous voulons la comprendre, connaître les étapes de sa création.

La difficulté vient alors de ce que nous avons, malgré tout, besoin d'une "nature" qui nous est extérieure, fonctionne sans nous et fait revenir à intervalles programmés ses printemps ou ses éclipses. Cette nature, nous nous devons d'en prendre soin non seulement parce que nous puisons là nos richesses mais aussi parce qu'elle nous rassure : ni bonne, ni méchante, elle *est*, voilà tout et dans ce constat réside sinon la sérénité, du moins une certaine sagesse.

Cette nature n'a pas besoin de nous pour fonctionner mais nous lui donnons sens, nous la "construisons" par nos graphes, nos photos, nos schémas, nos *Power Point*. Nous en produisons des représentations collectives qui ne sont pas sans effet. Ce que serait cette nature sans ses observateurs et leurs représentations, nul ne peut le dire. Mais la sagesse réside dans le respect d'un tel mystère.

Ainsi, nous vivons dans un monde que nous construisons par nos images, même lorsqu'il nous arrive de nous heurter à la rugosité des réalités.

2. Dans votre livre "La fabrique du regard", vous étudiez les diverses images de science considérées comme des "prothèses" visuelles, construites par les scientifiques désireux de voir et de rendre visible l'invisible. J'aimerais savoir quel est votre opinion sur la pensée constructiviste française, notamment celle de Bruno Latour. Est-ce que vous vous considérez proche de son analyse des constructions scientifiques ?

Le choix d'écrire sur les images de science est né de la constatation d'une avance radicale des scientifiques sur les images numériques créées par les nouveaux artistes sur leurs ordinateurs individuels. On s'extasiait alors face à une tour Eiffel implantée dans une forêt tropicale alors que les images des scientifiques revêtaient depuis longtemps des formes multiples, complexes, sophistiquées, fabriquées à l'aide de gros instruments (observatoires, satellites, microscopes électroniques etc.). Cette dimension technique, l'importance quantitative et qualitative de ces images dans le monde scientifique méritait que l'on s'y arrêât, sans porter de jugement de valeur. J'ai ainsi rédigé un petit ouvrage, "Images d'un autre monde. La photographie scientifique" (1991), puis réalisé avec Robert Delpire, en 1990-1991, une grande exposition au Palais de Tokyo portant le même titre.

⁶ Voir le catalogue de l'exposition "L'ivresse du réel. L'objet dans l'art du XXe siècle" (Tosatto 1993).

Ces images scientifiques n'étaient pas seulement comme les photographies, le fruit d'une captation de la lumière visible mais aussi celle de flux électromagnétiques invisibles, d'électrons, d'ultrasons, de rayons X, de neutrons etc. Les outils de fabrication des images apparaissaient, au même titre que le microscope ou la lunette astronomique, comme des prothèses de l'oeil permettant – notamment – de voir mieux. Les appareils photos, en effet, “voyaient” mieux que l'oeil humain, captant d'infimes détails, conservant la trace de radiations invisibles (RX, UV, Ultraviolets etc.). La thèse de Michel Mercier⁷, relative aux usages de la microscopie électronique dans un laboratoire de biologie, remettait cependant radicalement en question cette hypothèse de prothèse de l'oeil par l'introduction d'une véritable rupture épistémologique. Que se passe-t-il, en effet, lorsque la dimension des détails “vus” par la machine est inférieure aux longueurs d'onde de la lumière visible ? Que se passe-t-il lorsque l'on sait que la machine capte des détails qui resteront à jamais invisibles à l'être humain ? Comment, dans ce cas, ne pas être soumis aux machines ?

La définition du constructivisme avait été donnée par El Lissitzky (Lissitzky und Arp 1925) :

... ces artistes ne voient le monde qu'à travers le prisme de la technique. Ils ne veulent donner aucune illusion avec de la couleur sur de la toile, mais travaillent directement sur fer, bois, verre, etc. Le myopes n'y voient que la machine. Le constructivisme prouve qu'entre la mathématique et l'art, entre un objet d'art et une invention technique, les limites ne sont pas déterminables.

Le terme de “construction” réfère aux métiers du bâtiment.

Les artistes constructivistes participant, sous Lénine, à l'édification du socialisme notamment par l'intermédiaire de l'art de la propagande, le terme de “constructivisme” possède une dimension politique. La construction relève, pour ces artistes, du travail des matériaux, du façonnement de la matière ; elle s'oppose ici à la composition qui, elle, concerne l'assemblage. Ainsi, les artistes constructivistes ne se contentent pas de mimer ni de refléter un monde préexistant, mais ils en construisent la réalité même. Le constructiviste est plus proche de l'ingénieur que de l'artiste peintre. Ainsi, pour Bruno Latour, les scientifiques ne se bornent pas à découvrir un monde qui leur préexisterait, mais ils construisent ce monde qu'ils prétendent déchiffrer, décrypter (Latour and Woolgar 1979). Ils inventent plus qu'ils ne découvrent. Le travail de laboratoire

visé à rendre compte de la construction du monde par les enregistrements, diagrammes, schémas etc. réalisés de manière permanente par des scientifiques, apparentés, de fait, à des bâtisseurs.

Le concept est fécond pour diverses raisons. D'une part, il établit des ponts entre la philosophie, les sciences et les arts. D'autre part, il évite les enfermements intellectuels : le monde n'est pas donné, il se façonne et il est possible de participer à son élaboration. Rien n'est inévitable, tout pouvait être autrement : la voie est ouverte à l'invention, l'innovation, la mise en question. Les scientifiques ne sont pas les seuls dépositaires du savoir. D'une part, il existe d'autres types de savoirs. D'autre part, le raisonnement scientifique est accessible à tous.

Les critiques de ces perspectives constructivistes sont fondées sur une certaine prééminence de la technique au détriment de l'humain, sur le relativisme que cette théorie, par force, engendre.

D'une manière générale, la photographie construit ce monde qu'elle prétend donner à découvrir. Nous assistons ainsi à un retournement bien connu des linguistes : le référent naît de l'image comme il naît du mot qui le désigne. Le référent d'une image photographique n'existe que par cette photographie. “Je ne savais pas si les photographes étaient là parce que les voitures brûlaient ou si les voitures brûlaient parce que les photographes étaient là” écrit Marc Pataut, photographe. Les relations de causalité sont inversées.

Bruno Latour s'est efforcé de bousculer les habitudes acquises en matière de sciences sociales. Les traceurs un peu méprisés que les bureaucraties multiplient à foison et que nous appelons “bordeaux” lorsqu'ils circulent et “pancartes” lorsqu'on les a fixés, écrit-il, ne donnent pas des indications afin d'aider à mieux circuler au sein des complexités urbaines : ils révèlent et construisent simultanément une image de la ville (Latour et Hermant 1998). Ainsi, l'informatique, selon lui, n'est pas dématérialisante, au contraire. Elle permet de ralentir, de ramener à l'échelle d'un simple modèle, de toucher du doigt la complexité d'un foisonnement d'échanges : “Par l'image et la maquette, on peut faire-voir un faire-voir et faire toucher du doigt le toucher du doigt”. J'ai souligné plus haut la dynamique générée par une telle pensée qui invite à redonner aux techniciens leurs qualités d'inventeurs, de créateurs et, d'une certaine manière, vise à leur réhabilitation.

En suivant ce point de vue, la photographie devient “trace de trace” (trace d'une certaine image de la ville) : l'expression a été utilisée en 1985 par le philosophe Jean-François Lyotard dans l'exposition “Les immatériaux” du Centre Georges Pompidou.

⁷ Voir M. Mercier (Département de Biologie Cellulaire et de Microscopie Électronique, Université de Bordeaux) 1997.

La limite de ce point de vue Latourien viendrait certainement d'une importance excessive qui serait donnée aux objets. Le parlement des objets ou des choses dont il prône l'avènement reste un intéressant exercice de pensée. Sa réalisation serait infiniment dangereuse pour la Cité si elle devait éloigner définitivement le simple citoyen, ce "non savant" des débats relatifs à ce monde technico-humain qui est le notre – ce que ne souhaite pas, d'évidence, Bruno Latour.

La question de l'abolition des limites entre humain et non-humain (objets et animaux), entre nature et culture est un débat d'actualité. La place manque certainement dans ce bref article pour en traiter mais les images sont au cœur de l'enjeu. En témoigne la récente exposition "La fabrique de l'image" réalisée par l'anthropologue Philippe Descola, par ailleurs auteur de l'ouvrage "Par-delà nature et culture" (2005). En témoignent d'une manière générale les travaux des anthropologues directement ou indirectement héritiers d'un Claude Lévi-Strauss.

3. Ma question suivante concerne la croyance en la véracité de certaines images techniques considérées comme rigoureuses. A plusieurs reprises, vous évoquez la photographie comme une image "légitimante". Quelle en est la raison, à votre avis ? En quoi loge son potentiel persuasif ?

La photographie ressemble. Elle est, selon le philosophe Peirce, un signe analogique. Mais elle est également signe indiciel puisqu'elle est en relation physique avec l'objet qu'elle représente. Enfin, elle est symbole quand elle fait signe pour tous, renvoyant à des dispositifs, des valeurs collectives. La force de la photographie est de fonctionner sur l'ensemble de ces trois terrains et non seulement, comme cela a souvent été dit, sur le seul terrain indiciel.

Le potentiel légitimant de la photographie ne réside pas seulement dans sa valeur de ressemblance, ni dans cette absence qu'elle appelle inévitablement ; ni même dans ses valeurs symbolique ou indicelle. Il prend ancrage dans une histoire de l'image. Reste l'étonnement : comment sommes-nous passés d'une image platonicienne projetée sur le fond de la caverne qui ne serait qu'illusion à une image projetée sur le fond de la chambre obscure qui ne serait que vérité, objectivité ? Au XIX^e siècle, alors qu'il témoignait de l'invention de la toute nouvelle daguerréotypie, François Arago s'exclame joyeusement : "l'image et l'objet sont tout pareils !" Quelques trente années plus tard, l'astronome Faye propose de supprimer l'observateur,

source d'erreurs, et de le remplacer par la photographie et la télégraphie. Et plus d'un siècle plus tard, Latour nous dit que ces graphes ne sont que constructions, fabrications humaines.

La valeur légitimante de l'image n'a donc cessé d'évoluer. Celle de la photographie repose cependant sur des bases historiques fermes dont nous ne nous sommes pas encore départis. Son histoire est partie prenante d'une histoire de l'objectivité dont témoigne Lorraine Daston (Daston and Galison 2007). Notons simplement que les premiers daguerréotypes ont été hautement valorisés pour leur précision, leur aptitude à ressembler. L'écart manifeste qu'ils entretenaient avec la réalité n'a été que très rarement souligné. "Faire parler les sans-voix" (Daston and Galison 2007) : serait ainsi l'une des finalités de la photographie. Donner la parole aux objets : l'intention dix-neuviémiste nous renvoie au projets Latouriens !

Le potentiel légitimant de la photographie a ainsi été historiquement soigneusement installé. Il s'agissait alors, de promouvoir ce que nous nommerions aujourd'hui une "innovation technique". Il est certain que les artistes photographes ont eu à pâtir de la négation corollaire de l'auteur. De ce passé, de cette période des débuts, nous ne sommes pas encore sortis ; la puissance légitimante de la photographie étant soutenue par celle des instances scientifiques.

Cet enracinement historique freine, lui aussi, la compréhension de l'image dans ses écarts avec le référent. Or, c'est parce qu'elle n'est pas superposable à l'objet que l'on croit reconnaître en elle que l'image (ou la photographie) possède quelque efficacité.

4. Pour faire suite à la question précédente, j'aimerais connaître votre opinion sur la numérisation subie par la photographie durant les dernières années. La numérisation, peut-elle diminuer son caractère légitimant ? Est-ce que ce changement technologique nécessite un changement discursif ?

Hans Belting parle de crise de l'analogie (2004). L'image numérique, comme l'image argentique est socialement construite. Parler de "la" photographie ou de "l'"image numérique, c'est se placer sur le terrain d'un idéal nanti de codes établis. Il reste qu'il est plus simple de parler de *la* photographie ou de *l'*image numérique que *des* photographies ou *des* images numériques, sous-entendant ainsi la prise en compte de leur diversité. Je reconnais me laisser aller volontiers à cette facilité.

Dans les années 1980, l'arrivée des premières

images numériques réalisées par des artistes, a généré une peur qui s'est accentuée dans la décennie suivante. Les images ne pouvaient plus être crues puisqu'elles étaient devenues "manipulables". Il est vrai que cette crainte s'inscrivait dans un ensemble de peurs de fin-de-siècle, les grandes peurs.

Rappelons que le trucage de photographie était amplement pratiqué au XIX^e siècle. Notons enfin que la crainte du trucage et de la manipulation ne vaut que si l'on confond l'image avec la chose qu'elle représente. Cette peur même disparaît lorsque l'on considère que toute image est un vecteur transformant et façonnant.

Il reste que la rupture technologique – de l'argentique au numérique – a conduit à détruire ou délocaliser des usines, supprimer des emplois, changer bien des métiers. Il a, hélas, semé le doute dans l'honnêteté des photojournalistes.

Le changement de medium nous invite, par un retour dans le temps, à nous pencher sur le passage du manuscrit médiéval à l'imprimerie de Gutenberg. D'un certain point-de-vue, il y eut peu de changements : les textes produits n'ont pas radicalement et immédiatement changé avec l'évolution technique. Cependant, les métiers, les lieux, les professionnels de l'édition ont été bouleversés. Les possibilités accrues de diffusion des textes ont eu des conséquences immenses. En retour, les textes eux-mêmes ont porté la marque de ce nouveau public auquel ils étaient destinés. Une petite évolution technique – le caractère de plomb mobile – a transformé le monde.

Nous devons penser le changement de medium au-delà de la singularité du medium lui-même.

Les dispositifs numériques nous rendent tous témoins potentiels des événements de la planète. Ils contribuent à la constitution de très grandes banques d'images, mais conduisent à la disparition des petites agences photo qui ne disposent pas des moyens de la numérisation. En corollaire, la pratique du métier de photojournaliste devient difficile. En contrepartie, les jeunes photographes disposent d'une autonomie nouvelle : ils créent leurs sites, font connaître et vendent leurs photos en ligne.

Ainsi, cette rupture numérique attire plus notre attention sur les modalités et l'impact du changement de medium que sur l'essence du numérique. Alors oui, il convient là d'approfondir la question, de développer les concepts utiles à la prise en compte de ces évolutions techniques. S'il y a un changement discursif, il doit avoir lieu dans ce sens, celui d'une réflexion générale sur le concept de medium.

5. Dans votre livre "L'année 1895. L'image écartelée entre voir et savoir" (1994), vous mentionnez la convergence des dates associées d'un côté aux inventions des deux imageries scientifiques puissantes (des "rayons X" par Röntgen et du cinéma par les frères Lumière) et, d'un autre côté, à la naissance paradoxale de la psychanalyse grâce au fait que Freud renonce à l'imagerie scientifique de Charcot. Pourriez-vous définir ce mode particulier du "regard" né en 1895 ?

Sûrement conviendrait-il de donner une définition du regard. Marie-José Mondzain se plaisait à dire que ce qui s'adresse au regard n'est pas ce qui s'adresse à l'oeil (1996, 2003). L'oeil est un organe ; nous disposons de deux yeux qui nous permettent une vision en relief et en couleur. Le regard que je porte sur les choses est, quant à lui, une relation au monde, déjà un point de vue, une position. Dans l'ouvrage incriminé, le mot désigne la qualité de ce point de vue collectivement porté sur le monde. Le regard n'est pas seulement d'ordre visuel mais la dimension visuelle est une part importante dans la constitution du regard. Or, ce que nous voyons du monde est directement lié aux appareils de vision (Sicard 2008) disponibles. Ces derniers évoluent si rapidement qu'ils peuvent servir de marqueurs chronologiques.

En 1895, le regard acquiert une profondeur nouvelle avec l'invention simultanée des rayons X et celle du cinéma Lumière. Il devient apte à pénétrer, l'intérieur des corps vivants mais aussi, à vivre une tranche de vie construite ou rapportée (fictionnelle ou documentaire). La capacité visuelle s'accroît. Mais simultanément, Freud se détourne d'une visibilité de surface pour s'emparer des histoires personnelles et des profondeurs du temps, abandonner l'image pour se consacrer à l'écoute. Ainsi naissent de nouvelles médiations de l'un à l'autre, des uns aux autres. Naissances simultanées de la psychanalyse, des rayons X, du cinéma : que faut-il en conclure ? Certainement que l'époque cherchait les outils de la narration, ceux d'une connaissance du vivant, ceux d'un partage de vies. Voir l'intérieur de corps vivants, revivre la scène heureuse de l'arrivée d'un train en gare ou celle, dramatique, de traumatismes personnels passés, témoigne d'une époque qui porterait une attention particulière au visible et au récit. Le XIX^e siècle est celui d'une mise en mouvement : la Révolution française, les incessants changements politiques ont contribué à cela. Il est aussi le siècle de l'image, des possibilités nouvelles d'enregistrement et d'une attention neuve portée à la mémoire. Ces trois ruptures du regard annoncent un siècle nouveau : celui d'un intérêt porté au corps indépendamment de l'esprit, celui

d'une attention portée à l'esprit indépendamment du corps, celui des loisirs de masse liés au développement du capitalisme. La fin de siècle est, enfin, porteuse d'un élan nouveau né de l'apparition des sciences humaines alors que l'évolution technique et ce que l'on nomme encore "progrès technique" poursuivent leur lancée.

6. Puisque le caractère des imageries scientifiques se distingue selon des supports médiatiques utilisés, vous invitez à étudier les médias utilisés en rapport avec les stratégies positivistes appliquées. Cette étude, pourrait-elle aboutir au développement d'une éducation médiatique ?

Préférons le mot "mediums" au mot "médias", ce dernier désignant communément les médiums de masse : la presse, la télévision etc. Un médium est un vecteur transportant, transformant, sujet d'une médiation.

Les formes techniques ne s'engendrent pas par mimesis et les transformations successives témoignant d'une marche vers le progrès. Mais elles sont la dictée d'une époque. Victor Hugo développe, sans utiliser le mot, une théorie du medium : pour lui, en effet, le petit livre imprimé succède à l'énorme cathédrale ; le couperet métallique de la guillotine à la tour fortifiée (2012). Il convient ainsi de rechercher les filiations dans les fonctions symboliques.

Il reste que la forme dont le contenu est inséparable, fait sens : le livre n'existe pas sans le texte mais le texte n'est rien sans le livre. Il en est de même pour l'image et ses mediums argentiques ou numériques.

Installer une théorie du medium passe par la prise en compte des caractères techniques de l'image (ou du texte), soit de leur fabrication et des étapes matérielles de leur genèse.

7. Pourriez-vous indiquer quelle est votre préoccupation actuelle ? Avez-vous quelques nouveaux projets de travail en vue ?

Je travaille aujourd'hui à une étude de ce concept de médium initiée dans les années 1960 par Marshall McLuhan, mais surtout à une proposition pour que l'image soit enfin considérée comme un artefact, un objet fabriqué et non seulement une empreinte, un double. Je mets au point l'écriture d'un petit ouvrage ; "Genèses de l'image. Pour une génétique de la photographie" (s. d.). La place manque pour développer ici ces projets qui mériteraient un article à eux seuls.

8. A la fin de votre livre "La fabrique du regard", vous invitez à une "médiologie" visuelle. Pourriez-vous expliquer son enjeu ? Faut-il l'entendre dans le sens de la médiologie conçue par Régis Debray ?

L'ouvrage fait partie de la collection "Champ médiologique" que dirigeait Régis Debray. Le projet d'édition ne s'est pas poursuivi au-delà d'une dizaine de livres, mais Régis Debray est aujourd'hui directeur de la revue *Medium* ; je fais partie du comité de rédaction. Cette revue développe des points d'actualité montrant l'importance du rôle joué par les mediums techniques dans nos sociétés, nos cultures. Pour passionnante qu'elle soit, cette revue n'a pas vocation théorique. C'est cette dernière dimension que je m'efforce de développer en travaillant au sein de l'Institut des Textes et Manuscrits modernes du CNRS où vient d'être créé un nouvel axe de recherche : "Genèse des arts visuels".

Références citées

Barthes, Roland

1980 La chambre claire. Note sur la photographie Paris : Édition du Seuil.

Belting, Hans

2004 Pour une anthropologie des images. Paris : Gallimard. [Orig.: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001]

Boehm, Gottfried (Hrsg.)

1995 Was ist ein Bild? München: W. Fink.

Daston, Lorraine, and Peter Galison

2007 Objectivity. Boston: Zone Books.

Descola, Philippe

2005 Par-delà nature et culture. Paris : Gallimard.

Flusser, Vilém

2004 Pour une philosophie de la photographie. (Traduit de l'allemand par Jean Mouchard.) Belval : Circé.

Latour, Bruno

2001 Nouvelles règles de la méthode scientifique. *Ceras – Revue Projet* 268 / Décembre 2001. <<http://www.ceras-projet.com/index.php?id=1868>> [04.09.2012]

Latour, Bruno, and Steve Woolgar

1979 Laboratory Life : The Social Construction of Scientific Facts. Beverly Hills : Sage Publication. [1re éd. ; rééd. Princeton 1986 ; trad. française : "La vie de laboratoire. La production des faits scientifiques". Traduit de l'anglais par Michel Biezunski. Paris 1988]

Latour, Bruno, et Émilie Hermant

1998 Paris ville invisible. Paris : La Découverte.

Lissitzky, El und Hans Arp (Hrsg.)

1925 Die Kunstismen = Les ismes de l'art = The Isms of Art. Erlenbach: E. Rentsch

Mercier, Michel

1997 Comment le sens vient aux images. La représentation microscopique. Annales du séminaire de l'École docto-

rale de mathématique et informatique de Bordeaux (jeudi 27 février 1997).

Mitchell, W. J. T.

1992 The Pictorial Turn. *Artforum* (March 1992). <http://www.artforum.com/> [04.09.2012]

Mondzain, Marie-José

1996 Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris : Seuil. [Trad. angl. : "Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary." Stanford 2004]

2003 Le commerce des regards. Paris : Seuil.

Perrin, Olivier

2001 La Fondation Nationale de la Photographie. Son influence sur la vie culturelle lyonnaise et finalement son déclin. Lyon : Aléas.

Rorty, Richard

1992 The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method. Chicago: University of Chicago Press.

Sachs-Hombach, Klaus

2009 Bilder – Sehen – Denken. Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung. Köln : Halem Verlag.

2011 Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt : Suhrkamp.

Sicard, Monique

1991 Images d'un autre monde. La photographie scientifique. Paris : Centre National de la Photographie. (Collection photo poche, 47)

1994 L'année 1895. L'image écartelée entre voir et savoir. Le Plessis-Robinson : Synthelabo.

1998 La fabrique du regard. Images de science et appareils de vision (XVe–XXIe siècles). Paris : Édition Odile Jacob.

2008 La fabrique du regard. Paris : Édition Odile Jacob.

2012 Victor Hugo médiologue. *Medium* 31. <http://www.mediologie.org/medium/medium-31.html> [04.09.2012]

s. d. Genèse de l'image. Pour une génétique de la photographie. ITEM (Institut des Textes et des Manuscrits modernes). [Tapuscrit.]

Stiegler, Bernd

2006 Theoriegeschichte der Photographie. München : W. Fink.

Taylor, Michael

2010 Les mensonges de Vermeer. L'artiste, le collectionneur et la jeune fille en muse Clio. (Trad. de l'anglais par R. Crevier.) Paris : Biro.

Tosatto, Guy (org.)

1993 L'ivresse du réel. L'objet dans l'art du XXe siècle. (Exposition, Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, Nîmes, 7 mai – 29 août 1993.) Paris : Réunion des Musées Nationaux.

Humanizing Anthropology

Sachchidananda (1926–2012) and His Contribution to Tribal Studies

Dheerendra Singh

Sachchidananda, Professor of Sociology and Social Anthropology, India, passed away on January 31, 2012. He was born on 28. 11. 1926, in Chhapra, Bihar, the place which is also the birthplace of several authorities and scholars. Son of Thakur Prasad, professor at Patna Training College, Patna, Sachchidananda studied History with famous teachers and scholars of that time, e.g., S. C. Sarkar, Y. J. Taraporewala, K. K. Datta, and S. H. Askari. In 1945, he passed the B. A. (Hons.) examination in History as the best in the first class and with distinction. This entitled him for two gold medals as well as to a postgraduate scholarship. At the M. A. examination in 1947 in History, he repeated his performance and was appointed Lecturer in History at Patna College in the same year. In 1950, however, he was selected by the Bihar Public Service Commission for the award of a State Scholarship in Anthropology. He was granted study leave for two years and left for the United Kingdom later in 1950, along with his wife.

He joined the School of Oriental and African Studies, University of London, and registered for M. A. in Anthropology under the guidance of Christoph von Fürer-Haimendorf. He took advantage of the intercollegiate system at the University of London and took courses at the London School of Economics, the University College, and the Institute of Archaeology. At these places he had the good fortune to study Anthropology with such famous schol-



Fig. 1: Prof. Sachchidananda – at A. N. Sinha Institute of Social Studies.