
Claus Gunti

Post-, para- et champs élargis : quelques réflexions sur les catégories alternatives à la photographie et au cinéma

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Claus Gunti, « Post-, para- et champs élargis : quelques réflexions sur les catégories alternatives à la photographie et au cinéma », *Décadrages* [En ligne], 21-22 | 2012, mis en ligne le 30 octobre 2014, consulté le 13 novembre 2014. URL : <http://decadrages.revues.org/680>

Éditeur : Association Décadrages

<http://decadrages.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://decadrages.revues.org/680>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

© Décadrages

Post-, para- et champs élargis : quelques réflexions sur les catégories alternatives à la photographie et au cinéma

par Claus Gunti

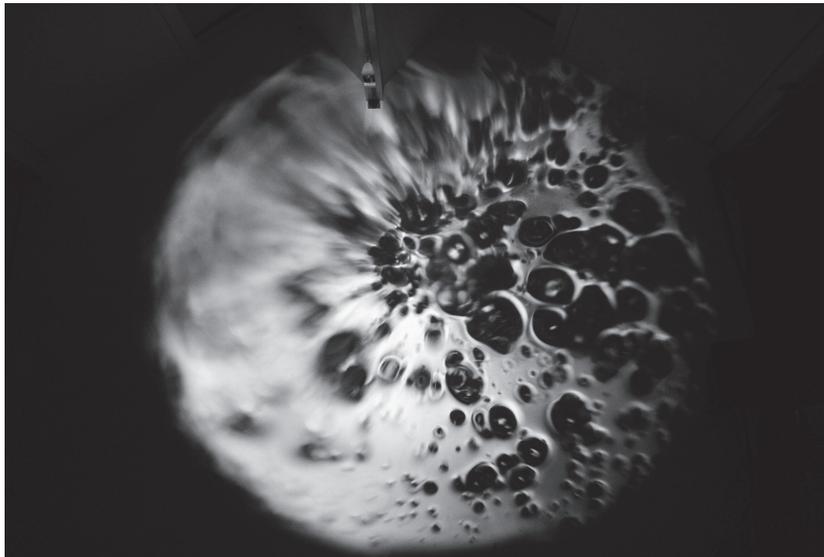
Ce court essai interroge une particularité historiographique qui différencie les champs de la photographie et du cinéma : techniquement similaires et présentant de nombreuses articulations historiques et théoriques communes, leurs objets respectifs sont néanmoins appréhendés de manière très inégale. L'enjeu de notre réflexion vise à discuter la constitution d'entités catégorielles qui formulent des positions alternatives aux objets « conventionnels » de ces deux disciplines. Par l'ajout de préfixes infléchissant leur compréhension ou leur définition initiale, certains acteurs de ces deux champs (praticiens, historiens et théoriciens) ont produit diverses catégories se distinguant ou se détachant d'une technique, d'un dogme, d'une institution ou d'une économie. Un exemple qui sera discuté en filigrane de ce raisonnement est celui du « paracinéma », ensemble de stratégies – parfois antagonistes – rattachées au cinéma expérimental, qui rejette certains paramètres du dispositif cinématographique, allant jusqu'à bannir la caméra comme instrument de capture. Méthodologiquement, il est illusoire de postuler l'existence *du* cinéma ou de *la* photographie, dont ces dérivatifs terminologiques constitueraient un prolongement. Dès lors, il s'agira d'interroger à travers une confrontation volontairement schématique la construction historique et historiographique spécifique de ces deux champs qui, nous tenterons de l'établir, divergent considérablement dans leur aspiration catégorielle. Alors que diverses instances étendues ou adjacentes au cinéma ont été théorisées et mises en pratique – le cinéma élargi, le paracinéma, le cinéma expérimental ou l'acinéma¹ – ou que les *sound studies* et leurs objets d'études ont été construits dans une opposition frontale à la musique et à la musicologie, il n'existe dans le discours théorique sur la photographie pas d'entité véritablement équivalente qui incarnerait une alternative basée sur le rejet. La terminologie mobilisée ne reflète pas une

¹Pour la définition du concept d'acinéma tel que l'a formulé François Lyotard, voir par exemple Jean-Louis Décotte, « L'acinéma de J. F. Lyotard », *Revue Appareil*, n° 6, 2010 (accessible sur <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=973>, consulté le 7 août 2012).

dialectique d'opposition, alors que les cinémas alternatifs s'inscrivent majoritairement dans une dynamique de réfutation. Nous explorerons donc les raisons de cette apparente unicité – du moins catégorielle – de l'objet « photographie » et esquisserons une réflexion sur l'absence de cette relation de contestation, en suivant deux pistes principales. D'une part, il s'agira de mettre en évidence les relations entre ces entités (par exemple entre le cinéma et le paracinéma), afin de dégager leurs spécificités et d'en comprendre les mécanismes. L'étude des catégories théoriques utilisées pour appréhender la photographie vise à dégager des schémas historiographiques ou épistémologiques, afin de comparer son historicisation avec celle du cinéma. D'autre part, l'étude de quelques exemples photographiques et cinématographiques qui partagent une démarche commune (par exemple la production d'images par des processus chimiques plutôt qu'optiques) fournira des points de comparaison pour interroger ces historiographies divergentes.

Inflexions catégorielles

Un premier angle analytique pour comprendre la construction de ces catégories consiste à interroger les modalités relationnelles entre l'entité initiale – cinéma ou photographie – et celle qui articule une alternative à partir de celle-ci. Nous poursuivrons à titre d'exemple les liens entre le cinéma et le paracinéma. Ce dernier peut se définir de deux manières distinctes, la première reflétant une catégorie historique. Au tournant



Ken Jacobs, performance de «Nervous Magic Lantern», musique de Eric La Salla, Centre for Contemporary Arts (CCA), Glasgow, 2008, dans le cadre du festival *Kill your timid notion*, vue d'installation (© www.cca-glasgow.com)

Ted Serios, *Photographie de la pensée*,
16 février 1966, Polaroid, 8,3 × 10,6 cm
(County of Baltimore, University of Maryland,
Photography collection).
Tiré de Clément Chéroux (éd.), *Le Troisième
œil. La photographie et l'occulte*, Paris,
Galimard, 2004, p. 158



2 Voir à ce propos l'analyse de Jonas Mekas de *Thirties Man* (1965). Jonas Mekas, «On the art of shadows and Ken Jacobs», *Movie Journal*, 2 décembre 1965, p. 216.

3 Lindley Hanlon, «Kenneth Jacobs, Interviewed by Lindley Hanlon (Jerry Sims Present), April 9, 1974», *Film Culture*, n° 67-69, 1979, pp. 65-86.

4 *Id.*, p. 78 et Michele Pierson, David E. James & Paul Arthur (éd.), *Optic Antics. The Cinema of Ken Jacobs*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2011, p. 22.

5 Hollis Frampton, *Notes non publiées*, Anthology Film Archive, cité par P. A. Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde*, Oxford, Oxford University Press, 1974, p. 434.

des années 1970, Tony Conrad, Ken Jacobs ou Anthony McCall déconstruisent la dimension institutionnelle du cinéma, s'affranchissant de certains éléments constitutifs du dispositif technique (pellicule, caméra ou projecteur). Chez Jacobs, l'idée d'une alternative au cinéma est présente bien avant qu'il n'utilise le terme paracinéma à la fin des années 1960, comme le suggère Jonas Mekas notamment². La première occurrence documentée date de 1974³, où il fait référence à ses *shadow plays* ou son intérêt pour «les accidents qui se produisent dans des films soumis à peu de contrôle, des œuvres presque inconscientes comme les très, très mauvais films [...] les films idiots, les films maison»⁴, suggérant la possibilité d'une *autre* cinéma exprimé – volontairement ou accidentellement –, à travers des variations techniques spécifiques. On doit à Hollis Frampton une autre formulation influente du terme. Il soutient quant à lui que «*tout* phénomène est paracinématographique pour autant qu'il partage un trait commun avec le cinéma – par exemple, la modularité avec l'espace ou le temps»⁵ –, élargissant ainsi considérablement ses champs possibles.

La deuxième définition constitue une catégorie générique. Selon cette acceptation plus récente liée aux *media studies*, sous-jacente chez Jacobs, le terme renvoie à un cinéma différant de sa formulation *mainstream*, regroupant des formes d'expressions marginalisées, telles que le cinéma expérimental, le cinéma *underground* ou le cinéma de genre. Dans les deux cas, la catégorisation de ces productions filmiques indépendantes de l'industrie renvoie à des pratiques expérimentales qui se positionnent «à côté» (littéralement : *para*) ou à l'encontre du ci-

néma traditionnel comme système de représentation, comme technique, comme institution ou comme économie. Le terme postule donc un « en dehors », une exclusion, même si les frontières qui définissent les deux entités ne sont pas clairement posées. Le terme « paraphotographie » ne peut par contre se prévaloir d'aucune utilisation établie historiquement, si ce n'est à travers une assimilation sporadique du préfixe para- au monde paranormal, renvoyant à la photographie spirite. Pourtant, les travaux d'un Ted Serios⁶, qui prétendait dans les années 1960 impressionner des polaroids par la seule force de son esprit, pourraient être rapprochés des pratiques expérimentales contemporaines de Tony Conrad, Ken Jacobs ou Anthony McCall, qui produisirent du « cinéma » sans capture optique, par des processus mécaniques ou chimiques, ou encore par des performances ou des faisceaux lumineux, réduisant à un état de pureté le phénomène de la projection filmique⁷. Indépendamment d'une démarche ou d'une technique, la relation entre la photographie et son alternative, d'un point de vue discursif, ne serait pas la même qu'entre le cinéma et le paracinéma. Celui-ci résulte d'un rejet radical et s'inscrit en porte-à-faux avec le cinéma, dans son inscription technique et institutionnelle, ce qui n'est pas le cas des pratiques photographiques « équivalentes ». On pourrait mobiliser de nombreux exemples, contemporains ou d'un point de vue diachronique, d'artistes qui procèdent de manière similaire et articulent des enjeux semblables, mais dont la réception diffère considérablement. De nombreux photographes, comme certains « paracinéastes », ont déconstruit les modalités de production d'images conventionnelles, manipulant les pellicules ou rejetant le principe de la *camera obscura* utilisée comme instrument de capture. Les chimigrammes du photographe belge Pierre Cordier, figure fondatrice de la *Generative Fotografie* dont l'exposition-manifeste s'est tenue au Kunsthaus de Biel-feld en 1968⁸, ou encore les images produites par Raphael Hefti grâce à des spores de *lycopodium* (série *Lycopodium* [2010-2011], exposée au Camden Arts Center de Londres) déconstruisent également le principe de l'enregistrement optique. La démarche de ce dernier rappelle par ailleurs les travaux de certains cinéastes expérimentaux, comme ceux du collectif allemand Schmelzdahin⁹, qui produisirent des images, entre autres, par décomposition bactériologique des pellicules¹⁰. Dès lors, il semble intéressant de s'interroger sur les paramètres contextuels, historiques et discursifs qui ont conduit à cette différence de positionnement. En effet, dans le cas du cinéma, un discours militant construit une position alternative, constituée par des pratiques radicales qui rejettent certains paramètres du dispositif cinématographique, dans son articulation discursive (narration, montage), politique (institution, économie) ou

⁶ Ce garçon d'ascenseur, dont les facultés ont été étudiées notamment par le psychiatre Jule Eisenbud, est devenu l'un des exemples les mieux documentés de *thoughtphotography*. Voir par exemple Jule Eisenbud, « Two Camera and Television Experiments with Ted Serios », *Journal of the American Society for Psychical Research*, n° 64, 1970; et Stephen E. Braude, « Les photographies de Ted Serios », dans Clément Chéroux (éd.), *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Galimard, 2004.

⁷ La comparaison est volontairement un peu provocatrice.

⁸ Voir par exemple Anaïs Feyeux, « La *Generative Fotografie*. Entre démon de l'exactitude et rage de l'histoire », *Études photographiques*, n° 18, mai 2006 (accessible sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index1402.html>, consulté le 12 juin 2012).

⁹ Leur démarche est associée au paracinéma, même si cette catégorie n'est pas mobilisée pour rendre compte de leur travail.

¹⁰ Voir par exemple le texte explicatif du mouvement écrit par l'un de ses membres fondateurs : Jürgen Rebble, « Chemistry and the Alchemy of Color », *Millenium Film Journal*, n° 30-31, 1997 (accessible sur <http://mfj-online.org/journalPages/MFJ30,31/JRebbleChemistry.html>, consulté le 15 juin 2012).



Raphael Hefti, *Lyocpodium*, 2012, photogramme, triptyque, 608 × 130 × 5 cm chacun (© White Cube Gallery, London)

11 Fétichisme déconstruit de manière systématique et définitive par Tom Gunning dans «What's The Point of an Index, or Faking Photographs», *Nordicom Review*, vol. 25, n° 1-2, septembre 2004.

technique (absence de capture, de caméra, de pellicule), pour n'en garder que l'image. Par contre, dans le champ de *la* photographie, malgré ses multiples dogmes pratiques et théoriques (fétichisme de l'indicialité¹¹, fantasme d'une «vérité photographique», rejet de la manipulation ou de la construction, etc.), ce paradigme-là n'a jamais été énoncé. Des expérimentations techniquement similaires à ces pratiques expérimentales, comme le photogramme «inventé» successivement par Christian Schad, Man Ray ou encore Moholy-Nagy, s'inscrivent plutôt dans un élargissement des possibilités des procédés photographiques, sans pour autant les remettre en cause.

Le champ photographique mobilise d'autres types de catégories, consécutives plutôt qu'alternatives : ses théoriciens ou commentateurs

postulent le post-médial (Rosalind Krauss)¹², le post-photographique (William J. Mitchell)¹³ ou, de manière plus radicale, une disparition pure et simple de la photographie, occasionnellement ressuscitée (Jonathan Lipkin)¹⁴. L'effort théorique de Krauss, par exemple, s'il interroge les spécificités de la photographie «post-moderne» ou de la *Pictures Generation* (Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine, etc.)¹⁵, articule une nouvelle méthodologie, plutôt qu'il ne s'inscrit en rupture avec l'objet photographie. Parfois antinomique – Nancy Foote qualifia par exemple d'anti-photographique les pratiques documentaires présentées à Rochester en 1975 lors de l'exposition «New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape»¹⁶ –, la catégorisation reflète un développement des modalités de représentation qui donnent lieu à des expressions formelles inédites, et non une dénégation du photographique. Dans le cas de «New Topographics», une construction formelle sobre et anti-théâtrale de paysages post-industriels incarne un renouveau de la rhétorique documentaire, mais ne s'oppose pas à la photographie en tant que médium. Quelles circonstances théoriques, historiographiques ou épistémologiques ont donc bien pu produire dans le champ du cinéma une corrélation définie par un rapport alternatif, voire interstitiel, alors que l'articulation théorique spécifique à la photographie produit plutôt un rapport séquentiel, vertical, répondant à une «histoire» linéaire que le cinéma semble rejeter? Alors que l'idée s'impose qu'un autre cinéma puisse exister en parallèle, la photographie ne semble pas se projeter en dehors d'elle-même. Dans le champ du cinéma, tout un corpus a tenté de circonscrire ou de promouvoir une altérité, en théorie comme en pratique, incarnant un positionnement politique, théorique ou esthétique (le troisième cinéma de Fernando Solanas et Octavia Setino¹⁷, le cinéma élargi de Gene Youngblood¹⁸, l'entre-images de Raymond Bellour¹⁹, l'entre-deux d'Anna Sanders²⁰, etc.). Le champ de la musicologie et des *sound studies*, qui construit le sonique contre le musical et qui promeut des pratiques expérimentales déconsidérées par l'historiographie traditionnelle, perçoit justement le «fait sonore» en dehors de, et donc en opposition, avec son pendant institutionnalisé²¹. Cette incarnation d'un rejet frontal qui oppose de manière définitoire deux formulations incompatibles est comparable à certaines expérimentations du paracinéma qui tentent de s'affranchir du cinéma institutionnel, dans son articulation technique et économique. Ce qui toutefois différencie ces deux domaines est la constitution d'un champ d'études autonome dans le cas des *sound studies*, fondamentalement irréconciliable avec la musicologie, alors que l'histoire du cinéma élargi, si elle adapte des outils de l'histoire de l'art, ne s'oppose pas nécessairement

12 Rosalind Krauss, *Le Photographique: pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

13 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001 (1992).

14 Jonathan Lipkin, *Photography Reborn. Image Making in the Digital Era*, New York, Harry N. Abrams, 2005.

15 Voir Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, New York / New Haven, Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, 2009. Il est par ailleurs utile de rappeler ici l'apport théorique de Rosalind Krauss et de son influent article qui tente de définir les modalités d'élargissement de la sculpture, dans le sillage de l'art minimal, dans ses interactions avec l'architecture et le paysage. Voir Rosalind Krauss, «La sculpture dans le champ élargi», *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, pp. 111-127.

16 Exposition à laquelle participèrent notamment Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore et Bernd et Hilla Becher. Voir Nancy Foote, «The Anti-Photographers», *Artforum*, vol. 15, n° 1, septembre 1976, pp. 46-54.

17 Octavia Getino et Fernando Solanas, «Vers un troisième cinéma», *Tricontinental*, n° 3, 1969, repris dans *CinémAction*, n° 101 (René Prédal, éd., «Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde»), 2002, pp. 96-114.

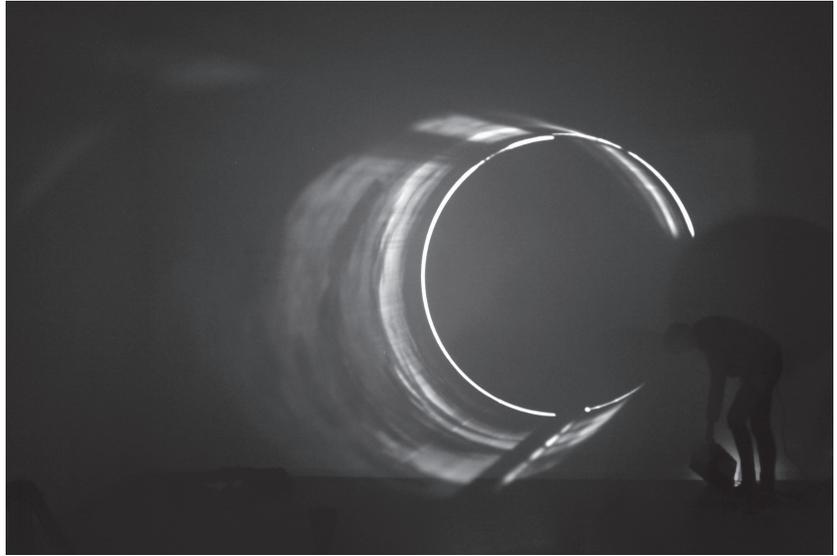
18 Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., 1970.

19 Raymond Bellour, *L'Entre-images*, Paris, Éditions de la Différence, 1990.

20 Anna Sanders, *The In-Between. Anna Sanders Films*, Newcastle/Dijon, Format / Les presses du réel, 2003.

21 Walter Thibault, *Critique des dispositifs culturels et théologiques du son, du silence et du bruit. John Cage, R. Murray Schafer, Zbigniew Karkowski*, thèse de doctorat, Faculté de théologie et des sciences des religions, Université de Lausanne, 2012.

Vue d'installation de *Line Describing a Cone* (1973), Anthony McCall (Photographie : Maïa Wolf, 29 novembre 2012, ECAL)



Vue d'installation de *Line Describing a Cone* (1973), Anthony McCall (Photographie : Tina Schwizgebel, 29 novembre 2012, ECAL)



22 Voir à ce sujet la réactualisation de la notion de paracinéma par Jonathan Walley et sa tentative de ramener l'histoire des ces pratiques dans le champ des études cinématographiques : «The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-garde Film», *October*, n° 103, hiver 2003, pp. 15-30.

à l'histoire du cinéma institutionnalisé²². Le paramètre institutionnel permet également de poser une différenciation fondamentale entre l'image fixe et l'image en mouvement, puisque les pratiques filmiques alternatives découlent souvent de la dénégation d'une institution, dont

elles réfutent l'économie, la politique et l'expression spatiale²³ : le paracinéma, le troisième cinéma ou le cinéma *underground* se posent en dissidents, alors qu'aucun équivalent photographique – dans son expression catégorielle – n'incarne cette position. La post-photographie, mouvement essentiellement théorique qui postule la fin de la photographie, consécutive à la perte du lien entre référent et image dans un contexte d'émergence de technologies numériques, a donné lieu à une production écrite considérable, dans un champ traditionnellement peu fécond²⁴. Tombé en obsolescence aussi rapidement qu'il est apparu, ce corpus ne manifeste pas un *rejet* du photographique, mais plutôt l'expression d'une *crainte* de voir le médium périr, autrement dit une aspiration ontologique à conserver sa fonction auratique, liée à une aptitude prétendue à capter le réel. Basée sur une lecture structuraliste qui définit l'essence de la photographie à travers le lien physique (et métaphysique) qu'entretenaient l'image et son référent (lien prétendument perdu dans une transposition numérique), la post-photographie possède la particularité d'être dissociée d'une expression concrète. Le corpus d'images qui y est ponctuellement associé²⁵, thématissant la technologie numérique et le corps post-humain (par exemple Nancy Burson ou Keith Cottingham), ne renvoie pas à une hypothétique disparition du médium. Une première conclusion que l'on pourrait dès lors tirer, serait que dans le cas de la photographie, les catégories sont principalement théoriques et découlent de l'aspiration à une ontologie ou à une théorie universelle. Or, comme l'a montré Casetti, ce positionnement n'a plus cours dans le champ du cinéma depuis le rejet de la « grande théorie »²⁶. De plus, on constate que les catégories mobilisées par les cinéastes, les historiens et les théoriciens s'appuient (tendanciellement) sur des objets très concrets et des corpus bien définis, ce qui n'est pas le cas du champ photographique. Le cinéma élargi ou l'entre-images par exemple, même s'ils ne constituent pas des entités résolument stables, possèdent des traits caractéristiques (dispositifs particuliers, inscription institutionnelle spécifique, etc.) qui permettent de définir des objets circonscrits, ce qui n'est pas le cas de la photographie « post-médiale », de la « post-photographie » ou même de la « photographie étendue ».

Entre champ élargi et objet théorique

Dans l'un des rares textes à proposer l'idée d'un champ élargi de la photographie, et donc à considérer ce champ en dehors de lui-même, George Baker²⁷ décrit l'embarras épistémologique qui caractérise la théorie de la photographie, analysant son objet à travers une « rhétorique d'opposition », tiraillée entre « art et technologie », « dénotation et

²³Anthony McCall par exemple projeta ses films dans des galeries plutôt que dans des salles de cinéma. *Line Describing A Cone* était à l'origine montré dans des lieux alternatifs.

²⁴L'historiographie de la photographie interroge régulièrement son recours à un nombre limité de penseurs (Benjamin, Barthes, etc.). Voir par exemple le numéro spécial de *Kunstforum International*, qui questionne la possibilité d'écrire une histoire de la photographie affranchie du legs de Roland Barthes (*Kunstforum International*, n° 172, Ruppichterth, septembre-octobre 2004).

²⁵Par des projets éditoriaux ou curatoriaux comme l'exposition *Fotografie nach der Fotografie*. Voir Hulbert von Amelunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, Alexis Kassel (éd.), *Fotografie nach der Fotografie*, Munich, Verlag der Kunst und Siemens Kulturprogramm, 1996.

²⁶Voir à ce propos Francesco Casetti, « Theory, Post-theory, Neo-theories: Change in Discourse, Change in Objects », *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 17, n° 2-3, printemps 2007, pp. 33-45.

²⁷Voir George Baker, « Photography's Expanded Field », *October*, n° 114, automne 2005, pp. 120-140. Figure tutélaire du discours post-structuraliste anglo-saxon, Baker est éditeur de la revue *October*.

28 *Id.*, p. 125.

29 *Id.*, pp. 124-125.

30 On constate aujourd'hui une persistance à vouloir étudier «la» photographie (voir par exemple André Rouillé, *La Photographie*, Paris, Folio, 2005), parallèlement à de nombreux projets qui affirment sa pluralité (par exemple la revue *Études photographiques*, fondée par André Gunthert et éditée par la Société française de photographie, qui elle-même maintient encore le terme au singulier).

31 «The photograph is not a magical › emanation › but a material product of a material apparatus set to work in specific contexts, by specific forces, for more or less defined purposes. It requires, therefore, not an alchemy but a history, outside which the existential existence of photography is empty». John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and histories*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1988, p. 3 (ma traduction).

32 Voir par exemple Martina Dobbe, *Fotografie als theoretisches Objekt: Bildwissenschaften, Medienästhetik, Kunstgeschichte*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2007.

33 Pour une histoire de l'utilisation du concept de dispositif dans le cinéma, voir par exemple André Parente et Victa de Carvalho, «Cinema as Dispositif: Between Cinema and Contemporary Art», *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 1, 2008, pp. 37-55 (accessible sur <http://id.erudit.org/iderudit/029498ar>, consulté le 12 décembre 2011).

34 Voir notamment Christian Metz, «Le signifiant imaginaire», *Communications*, n° 23, 1975, pp. 3-55; Jean-Louis Baudry, «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», *Communications*, n° 23, 1975, pp. 56-72.

connotation», «*punctum et studium*», «discours et document», «travail et capital», «icône et index», «archive et image artistique»²⁸. Sans remettre en cause la pertinence de ces oppositions catégorielles, Baker suggère d'en évaluer le contenu afin de cartographier le champ discursif qu'elles constituent, ne proposant pas tant une nouvelle définition qu'une ouverture qui permet de prendre en considération un champ élargi. Celui-ci ne procéderait plus d'une condition spécifique à un médium, mais de connexions et de dynamiques entre «l'art et un champ culturel plus large»²⁹. Ce que l'analyse de Baker révèle, au-delà de l'articulation souvent binaire des études photographiques, est l'existence d'une instance tutélaire – la photographie – dont certains chercheurs et théoriciens peinent à se défaire³⁰, malgré les efforts multiples de constituer une histoire plurielle des pratiques photographiques, à l'instar de John Tagg qui écrit :

«[...] l'image photographique n'est pas une › émanation › magique, mais un produit matériel d'un dispositif technique, articulé dans un contexte spécifique, soumis à des forces spécifiques, dans un but plus ou moins bien défini. Elle nécessite donc moins une alchimie qu'une histoire, en dehors de laquelle l'existence existentielle de la photographie est nulle.»³¹

Postuler que l'héritage structuraliste barthésien (la théorie de l'index) et dans une moindre mesure son prolongement phénoménologique aient conditionné de manière durable la conception de la photographie et sa construction catégorielle constitue sans aucun doute un lieu commun. La comparaison de cette historiographie avec celle du cinéma, une entreprise rarement menée de manière systématique à cause de la construction institutionnelle spécifique de ces «deux» champs, présente toutefois une diachronie intéressante: malgré la proposition esquissée par Tagg, on constate que l'application des théories du dispositif n'apparaît en histoire de la photographie que récemment³², alors que le champ du cinéma les articule explicitement depuis les années 1970³³. Dans le cas du cinéma, c'est l'impulsion structuraliste qui a produit les ébauches de ce discours (principalement à travers Jean-Louis Baudry et Christian Metz³⁴); les réflexions contemporaines de Roland Barthes n'ont fait qu'asseoir la lecture de la photographie à travers le concept d'index, dans une lecture structuraliste enfermant l'objet «photographie» dans une articulation strictement théorique (qui a notamment conditionné tout le discours sur la post-photographie, et dont même Rosalind Krauss reste tributaire). L'objet photographie semble donc lié – historiquement, comme conceptuellement – aux discours théoriques qui l'accompagnent. Comme l'annonça de manière programmatique

Victor Burgin, « la photographie ne peut pas être comprise en dehors de sa théorisation »³⁵ ; cette position a été explorée de manière croissante par les historiens³⁶.

Cette esquisse de raisonnement, aussi schématique soit-elle, suggère que les entités alternatives du cinéma se sont souvent constituées de manière exogène, articulant un élargissement ou une opposition vis-à-vis d'un champ déjà institué, et reflètent une catégorisation plutôt pragmatique avec des corpus définis. Leurs « équivalents » dans le champ photographique ne procèdent que rarement d'un tel rejet, mais sont plutôt symptomatiques d'un débat d'idées endogène sans emprise directe avec des images ou des pratiques, renvoyant à des positions dogmatiques et une relationalité plus abstraite. En deçà de ces différences fondamentales dans l'appréhension de leurs objets, photographie et cinéma s'inscrivent aussi dans des espaces physiques et institutionnels distincts – le *white cube* et la *black box* – qui très nettement surdéterminent leur lecture, et dont la mise en relation mériterait d'être poursuivie de manière systématique. C'est sans aucun doute dans l'étude du rapprochement des champs du cinéma et de l'art que pourrait résulter une compréhension permettant d'appréhender les cinémas élargis ou expérimentaux en dehors de leur opposition à leur forme institutionnalisée, et de penser les pratiques photographiques en dehors du discours tautologique dans lequel elles sont enfermées. Un champ élargi de l'image en quelque sorte, qui n'est à ce jour qu'esquissé.

35 Victor Burgin, « Something about Photography Theory », dans A.L. Rees & Frances Borzello (éd.), *The New Art History*, Londres, Camden Press, 1989 (1986).

36 Voir par exemple Bernd Stiegler, « Digitale Photographie als epistemologischer Bruch und historische Wende », dans Lorenz Engell & Britta Neitzel (éd.), *Das Gesicht der Welt. Medien in der digitalen Kultur*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2004.