

Notes sur la structure informationnelle de la photographie

par Patrick Peccatte <peccatte@softexperience.com>

première version: 5 août 2008

dernière révision: 13 juillet 2009

Résumé: L'article analyse brièvement la *structure informationnelle* de la photographie numérique et propose son interprétation selon la *philosophie de l'information* de Luciano Floridi. Le concept d'*index* introduit par Rosalind Krauss dans la théorie photographique est alors reformulé d'après cette interprétation.

1. Index et information

La photographie et le cinéma sont souvent définis par leur caractère *indiciel*. Cette notion d'*index*, qui renvoie à l'un des rapports fondamentaux qu'entretiennent en sémiotique un signe et son référent, a été empruntée initialement au philosophe Charles S. Peirce par la critique d'art Rosalind Krauss. Selon elle, « toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle » ⁽¹⁾. De nombreux travaux théoriques ont ensuite repris, discuté et raffiné ce concept d'*index* qui apparaît d'ailleurs bien plus complexe chez Peirce qu'il ne l'est dans la citation ci-dessus ⁽²⁾.

Cette formulation indicielle est devenue extrêmement banale et l'on peut s'étonner que les études visuelles ne semblent pas avoir proposé d'autres concepts majeurs depuis plus de vingt ans ⁽³⁾. L'*index* semble ainsi un concept indépassable et il reste difficile de s'affranchir de la forme

1 - Rosalind Krauss, *Notes sur l'index*, in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, 1977, trad. fr. par J.-P. Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 69. Parmi les nombreuses références sur l'*index photographique*, citons en français:

- Pierre Barboza, *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, l'Harmattan, 1996
- Jean Lauzon, *Contribution au « Photographique » de Rosalind Krauss*, Horizons Philosophiques, volume 9, n° 1, automne 1998, document en ligne sur <http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Photographie--Contribution_au_Phographique_de_Rosalind_par_Jean_Lauzon> consulté le 13 juillet 2009
- Martin Lefebvre, *La photo et l'indice: brève mise au point*, s.d., document en ligne sur <<http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/photo-indice-breve-35.html>> consulté le 13 juillet 2009
- Katia Schneller, *Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d'index, 1977-1990*, Études Photographiques, n° 21, décembre 2007, p. 123-143. <<http://etudesphotographiques.revues.org/index2483.html>> consulté le 13 juillet 2009
- André Gunthert, *L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique*, 3 octobre 2007, document en ligne sur <<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale>> consulté le 13 juillet 2009
- André Gunthert, *La transparence voilée, ou la couleur du temps qui passe*, 5 mars 2008, document en ligne sur <<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/03/05/653-la-transparence-voilee-ou-la-couleur-du-temps-qui-passe>> consulté le 13 juillet 2009

2 - La traduction, déjà, est ambiguë. Influencé sans doute par le pluriel du terme anglais *index (indices)*, on confond parfois *index* et *indice* qui en français recouvrent des notions distinctes: « Les *indices* sont des signaux non intentionnels, ni conventionnels, ni systématiques, mais physiques, Enfin, les *index*, comme un doigt (*index*) ou une flèche tendus vers un objet, indiquent cet objet ... [les indices] vont surtout de l'objet vers le sujet; [les index] vont surtout du sujet vers l'objet » Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la Photographie, 1983, nouvelle édition: Paris, Bruxelles, les Impressions Nouvelles, 2005, pp. 23 et 155.

3 - « Strangely, there has been little new theorizing on photography since the 1980s » James Elkins (ed.), *Photography theory*, New York, London, Routledge, 2007. Couverture de dos.

ontologique du lien qu'entretiennent l'objet (photographié) avec le sujet (photographiant) produisant un autre objet (photographique). Et cela, même sans théorisation particulière. Cette idée d'une sorte d'essence de la photographie ancrée dans l'*empreinte physique* demeure ainsi immédiate dans ce que l'on pourrait appeler "la philosophie spontanée" du photographe. Et l'apparition de la technique numérique ne semble modifier que très lentement cette approche. Un photographe professionnel ayant longtemps pratiqué l'argentique a exprimé ainsi récemment son désarroi face à la photographie numérique en évoquant les sensations éprouvées avec la pellicule, la chimie, les tirages, qui, selon lui, permettent seuls de savoir ce qu'*est* véritablement une photographie. La dématérialisation de l'image lui semble conduire à la dissolution irrémédiable de son savoir faire et de son art dans un vulgaire fichier informatique qu'il ne reconnaît pas directement comme un objet photographique. Seule la restitution sur l'écran et surtout sur le papier ramènerait le numérique dans un champ photographique pour lui naturellement ontologisé.

La photographie numérique est pourtant une photographie. Le temps du doute sur sa nature, exprimé au début du développement de l'image digitale, est révolu. La plupart des théoriciens n'estiment plus à juste titre que la distinction entre digital et analogique soit véritablement déterminante⁽⁴⁾. L'opinion selon laquelle seule l'image analogique maintiendrait un véritable index avec la réalité est caduque. Ce qui signifie qu'une conception réellement actualisée de l'index doit permettre de penser tout à la fois l'image analogique, matérialisée, et l'image numérique, immatérielle. Si l'index doit être conservé dans la théorie photographique, ce ne peut être au prix d'un clivage entre une version analogique et une version digitale. Une interrogation qui prend son point de départ dans le champ de l'image digitale concerne donc aussi l'image analogique et cette formulation nouvelle doit permettre de l'expliquer et de l'articuler avec d'autres concepts sémiotiques (*icône* ou *symbole* pour les plus connus) ou avec d'autres aspects importants de la théorisation des images. L'ambition ici est donc de proposer un modèle issu de l'analyse de la photographie numérique, mais qui ne soit pas restreint à la seule technique digitale et puisse s'appliquer à l'ensemble du champ photographique.

La photographie actuelle est essentiellement numérique. Et comme au temps de Walter Benjamin, la relation du photographe avec sa technique du moment est ici décisive⁽⁵⁾. Il est donc nécessaire d'inscrire la réflexion dans la technique actuelle et ses orientations pour le futur de façon à réexaminer l'idée selon laquelle l'*index* constituerait le concept central autour duquel s'articuleraient d'autres notions qui seraient subalternes comme la restitution et la publication des photographies, leur interprétation culturelle et historique, leur prolifique diversité de types, ou encore l'activité sociale autour des images fixes ou animées.

L'informatique et Internet sont passés par là. L'assimilation de l'objet photographique à un simple fichier informatique n'est en soi qu'une approximation sans grand intérêt mais permet de comprendre très facilement en quoi il est nécessaire et naturel de convoquer d'autres cadres conceptuels que la sémiotique pour progresser. La théorie de l'information, l'intelligence artificielle, la théorie des langages, la théorie de la complexité ou encore celle des systèmes ont donné naissance depuis une dizaine d'années à une véritable *philosophie de l'information* que les études visuelles ne peuvent plus ignorer. C'est de ce courant, issu de la philosophie analytique et de la *computing philosophy*, que cette étude s'inspire.

La suite de cet article est organisée en deux parties.

4 - v. par exemple Lev Manovich, *The Paradoxes of Digital Photography*, in *Photography After Photography. Exhibition catalog*, Germany, 1995, document en ligne sur <http://www.manovich.net/TEXT/digital_photo.html> consulté le 13 juillet 2009.

5 - Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, 1931, trad. fr. par André Gunthert de *Kleine Geschichte der Photographie*.

La section suivante propose de ne plus penser la photographie comme un objet (empreinte physique ou même fichier informatique) mais d'abord comme une *structure informationnelle*. Cette dernière expression n'est d'ailleurs pas nouvelle dans le domaine des études visuelles puisqu'elle est utilisée dès 1964 par Roland Barthes (6), justement pour désigner cette liaison fréquente du texte et de l'image dans la civilisation de l'image qui demeure en fait, pour lui, une civilisation de l'écriture. On peut considérer que la structure informationnelle telle qu'elle est conçue dans la suite de cet article constitue un prolongement, centré sur l'*information* plutôt que sur le *signe*, de cette idée d'une liaison intrinsèque de l'image avec d'autres catégories de données. Le terme *information* est toutefois utilisé ici non pas dans son sens sémiotique (informatif ou documentaire) comme chez Barthes mais selon une conception devenue habituelle depuis la théorie de Shannon et Weaver où l'information est conçue comme une *donnée* munie d'une *interprétation*. Nous y reviendrons. Cette approche informationnelle globale affranchie des concepts sémiotiques habituels semble hélas peu explorée dans les études récentes (7).

La dernière partie propose à partir de ce réexamen de la pratique numérique un cadre théorique issu de la *philosophie de l'information* dont on puisse dériver une certaine notion d'*index* s'appliquant à l'ensemble du champ photographique.

2. La structure informationnelle de la photographie numérique

Cette partie constitue une interprétation informationnelle de la pratique numérique moderne.

Définition 1

Une photographie numérique est une structure d'informations typées dont une des composantes (l'image) peut être restituée visuellement à l'aide d'un dispositif banalisé. L'image et une partie des autres composantes de la structure enregistrent directement et automatiquement certains paramètres caractéristiques d'un événement tandis que les autres composantes générées indirectement décrivent l'événement ou l'image elle-même.

Commentaire

L'acte de prise de vue numérique et ses prolongements génèrent en effet un ensemble de données structurées de divers types:

1. Un flux de données enregistré automatiquement en sortie du capteur et nommé ici "composante image". Pour être essentielles, ces données ne constituent pas à elles seules toute la structure informationnelle de la photographie; elles sont accompagnées de données d'autres types qu'il est indispensable d'appréhender en même temps que l'image dans une véritable conception informationnelle de la photographie.
2. Un ensemble de données, également générées automatiquement, fabriquées *in situ* et enregistrées dans la composante image ou indépendamment de celle-ci. Il s'agit:
 - ✓ de paramètres divers sur les réglages de l'appareil lors de la prise de vues: marque et

6 - Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, Communications, novembre 1964.

7 - Vilém Flusser par exemple définit l'information comme une « combinaison improbable d'éléments » et l'image comme une « surface significative dont les éléments entretiennent un rapport magique les uns avec les autres », in *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, 1996, nouvelle édition 2004, p. 87. On ne voit pas bien comment produire un discours intelligible avec de telles notions (et effectivement la lecture de l'ouvrage en question confirme cette première impression).

Quant au volume collectif *Photography theory* (ed. James Elkins), déjà cité, il ne possède pas d'entrées d'index pour les termes *data* et *information*. Cf. néanmoins quelques brèves mentions de l'information dans la contribution de Martin Lister (*Photography, Presence, and Pattern*, p. 355). Seul, semble-t-il, Joel Snyder dans sa critique en règle de la notion d'*index* reconnecte au passage la photographie aux données qui sont, pour lui, construites lors de l'acte photographique (p. 371 sq. "The photographs establish the data...").

modèle de l'appareil, orientation, ouverture, vitesse d'obturation, présence d'un flash, longueur de focale, sensibilité, etc. [v. détail des informations *Exif* ⁽⁸⁾].

- ✓ de paramètres métrologiques ou environnementaux simples concernant l'événement que constitue la prise de vue. La date et l'heure ainsi que les coordonnées GPS de l'enregistreur fournissent une localisation spatio-temporelle de la prise de vue ⁽⁹⁾. Précisons que les informations GPS habituellement enregistrées ne sont pas seulement la latitude et la longitude du point de prise de vue, mais également l'altitude et la direction (que l'on oublie souvent de mentionner). Associées à des paramètres de réglages comme la longueur de focale, ces données permettent ainsi de spécifier une caractéristique fondamentale de la photographie: le cadrage, la découpe de la réalité enregistrée comme une image.

Les appareils haut de gamme récents permettent aussi d'enregistrer le son ou des séquences vidéo sonorisées. Le son est ainsi une information de l'environnement de prise de vue tout à fait similaire aux paramètres métrologiques décrits ci-dessus. Si à l'avenir le marché le demande, il est possible que les appareils futurs puissent enregistrer d'autres paramètres caractéristiques comme la température, le niveau d'ensoleillement, la pression, l'hygrométrie, etc. Bien que cette dernière prospective puisse paraître étrange, il est en tout cas significatif que la génération de données s'étende d'ores et déjà à des informations d'un autre type que la composante image, ce qui rapproche l'appareil photographique des artefacts techniques et scientifiques permettant de mesurer et enregistrer de multiples paramètres d'un événement ou d'une expérience.

3. L'attribution d'un nom et le stockage des données ainsi produites dans un système de fichiers quelconque ou sur Internet constituent également des actes sémantiques et engendrent une partie de la structure informationnelle décrite. La publication des informations ainsi générées peut d'ailleurs être automatique comme dans le cas du téléchargement sur une plate-forme de partage (Flickr par exemple). Même sans aucune annotation ou tag, une photo ainsi publiée est porteuse d'informations: son propriétaire, sa place dans la collection, sa comparaison avec les autres photos de la collection, son appartenance à un album ou à un diaporama, etc. ⁽¹⁰⁾. Cette mise à disposition quasi-immédiate des données générées et leur classement quasi-instantané les rendent publiques et disponibles pour d'autres processus, automatiques ou non, qui permettront de générer dans un second temps d'autres composantes de données qualifiées ici d'"indirectes".
4. Des données automatiques ou indirectes issues de computations *ex situ*. Ces données n'existent bien sûr que dans certaines pratiques spécialisées mais pourraient devenir plus fréquentes à l'avenir. Il s'agit en particulier des possibilités de reconnaissance ou de recherche par similarité de scènes ou de personnages, ou encore de la reconnaissance automatique d'expressions sur des visages. Certaines applications de ce genre existent déjà sur Internet ⁽¹¹⁾ et constituent ainsi une sorte de prolongement de la prise de vue en générant potentiellement des données d'un nouveau type qui dérivent des données automatiques et directes décrites en [1] et [2]. On peut aussi imaginer que les données métrologiques (date/heure et coordonnées GPS) puissent permettre à l'avenir de calculer automatiquement la hauteur du soleil, voire même les conditions d'ensoleillement ou la météo lors de la prise

8 - Exif – Exchangeable image file format, cf. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Exif>>

9 - À distinguer toutefois de la localisation de la scène photographiée qui s'avère bien plus complexe à codifier sous forme de coordonnées, cf. Patrick Peccatte, *La géolocalisation des images numériques fixes*, 2008. document en ligne sur Scribd <<http://www.scribd.com/doc/4014582/Geolocalisation>>

10- Même pour l'argentique, l'analyse d'une planche-contact fournit des informations importantes dont on ne peut disposer par l'examen des clichés isolés ; elle permet de mieux comprendre le travail du photographe, ses choix, ses mouvements, etc.

11 - Par exemple TinEye Image Search Engine de la société Idée, v. <<http://tineye.com/>>

de vue.

5. Des données sociales indirectes, générées par des humains. Une partie de la pratique sociale autour des images consiste en effet:
 - ✓ pour le photographe, le vidéaste, l'éditeur photo, le documentaliste, l'iconographe, l'amateur, etc., à décrire celles-ci à l'aide de légendes, de mots-clés, de champs divers dont les plus connus sont regroupés dans le standard *IPTC/IIM* ⁽¹²⁾ pour ce qui concerne la photographie. Remarquons que l'idée de conserver des informations liées à l'image photographique est ancienne puisque l'appareil Kodak N°1 Autographic, fabriqué entre 1914 et 1927, permettait au photographe d'écrire sur le film grâce à une ouverture au dos du boîtier et à l'aide d'un stylet métallique enchâssé sur l'appareil. La pellicule était donc également une sorte de "carnet de notes" primitif ⁽¹³⁾.
 - ✓ produire des annotations, commentaires, tags divers sur la plate-forme de partage
 - ✓ produire des liens divers vers d'autres objets (autres photos, vidéos, textes, références) qui permettent par exemple d'inscrire l'image dans un reportage ou un sujet, de contextualiser la prise de vue, etc.

Cette énumération ne prétend pas être exhaustive mais elle montre d'abord que, même du seul point de vue de la génération des données, l'image *n'est pas* toute la photographie. Il ne s'agit pas non plus de réduire ici le médium à une expérience physique impersonnelle mais de reconnaître que la photographie est avant tout une démarche expérimentale et comme telle doit être interprétée de multiples manières. L'acte photographique ne se réduit pas pour cela à son caractère mécanique, car le photographe est une partie intégrante du dispositif qui génère l'enregistrement. La troisième section de ce papier introduit d'autres niveaux d'explication au delà de l'aspect expérimental retenu ici comme fondamental; ils sont bien sûr essentiels, et pour certains de ces niveaux, le photographe et l'observateur occupent bien évidemment le premier plan.

Toutes ces données, qui doivent être considérées comme constitutives d'une véritable structure, qui "forment système" pourrait-on dire, sont construites, fabriquées par le dispositif photographique. Les images en particulier ne préexistent pas dans une sorte d'éther iconique, elles ne sont pas réellement *capturées* comme on le dit souvent. Entre une image enregistrée par le dispositif et une image perçue par notre esprit selon nos capacités visuelles, il existe le même rapport qu'entre une date fournie par le même dispositif et notre perception chronologique, ou entre la géolocalisation GPS et notre connaissance personnelle du lieu de prise de vue.

Ces données possèdent effectivement des *types* différents et pour certaines des contraintes sur valeurs. L'image par exemple est la plupart du temps de type RAW ou JPEG, la date et l'heure de prise de vue sont évidemment contraintes sur les plages numériques habituelles, les informations de localisation appartiennent à un référentiel géodésique, etc. Une distinction a aussi été introduite entre d'une part les données générées automatiquement, qu'elles soient fabriquées *in situ* [1 et 2] ou bien publiées ou calculées *ex situ* [3 et 4], et d'autre part les données indirectes le plus souvent générées par un ou plusieurs humains [5].

Cet ensemble de données que l'on souhaite ici appréhender comme un tout, comme une structure, est évidemment toujours inachevé. L'incomplétude de la structure informationnelle photographique est manifeste pour les données sociales indirectes [5] qui sont potentiellement en renouvellement indéfini, mais elle existe aussi bien évidemment pour les données indirectes computées [4] ainsi que

12 - IPTC/IIM - International Press and Telecommunications Council / Information Interchange Model, cf. <<http://www.iptc.org/IIM/>>.

13 - cf. Wikipedia, article *Autographic Film* <http://en.wikipedia.org/wiki/Autographic_film> et un exemple de photo légendée selon ce procédé <<http://www.flickr.com/photos/17043086@N03/3323562158/>> (consulté le 13 juillet 2009).

pour la publication [3]. Et les données de l'image elle-même [1] ne sont pas immuables comme chacun sait puisqu'elles peuvent être l'objet de corrections, de retouches et de manipulations très diverses.

Une autre caractéristique intéressante mérite d'être signalée. Les données sociales indirectes [5] contiennent des annotations diverses qui se rapportent aussi bien au référent (à la scène photographiée si l'on préfère) qu'à l'image elle-même. Autrement dit, la conception informationnelle de la photographie possède un caractère *introspectif* qui permet à certaines informations de se rapporter à l'image en tant que constituant de la structure informationnelle.

La description qui précède n'introduit aucune hiérarchie entre les différentes composantes informationnelles et ne précise pas non plus leur caractère obligatoire ou optionnel. Cela peut paraître paradoxal de prime abord, mais l'image elle-même, en tant que composante de la structure informationnelle, ne bénéficie d'aucun statut privilégié et n'est même pas obligatoire. Au même titre que les données décrites en [2], l'image est un enregistrement d'un paramètre parmi d'autres paramètres caractéristiques relatifs à un événement (au sens de point spatio-temporel) qui s'est déroulé dans le champ de visée de l'appareil. L'image est certes comprise habituellement comme étant la donnée essentielle, celle à laquelle se rapportent les autres données facultatives qualifiées alors de données secondaires ou parfois de *métadonnées*. Cependant, il est nécessaire de dépasser la distinction données/métadonnées qui est l'apparence que prend le concept de structure informationnelle quand on privilégie l'image numérique par rapport aux autres données enregistrées. Dans la conception informationnelle proposée ici, *il n'existe pas de métadonnées*, ou plus exactement toute donnée peut être distinguée tandis que les autres données sont alors considérées comme des métadonnées qui lui sont subordonnées. L'articulation entre données et métadonnées est donc relative et autorise différents points de vue. L'image peut donc tout aussi bien être considérée elle-même comme une métadonnée d'une autre donnée prise comme référence. C'est d'ailleurs bien ainsi que fonctionne une *image lead* extraite d'une vidéo figurant sur une page web, ou, pour les images fixes, qu'une vignette peut être générée et enregistrée automatiquement dans un champ *Exif* approprié d'une image haute définition. De même, bien qu'il soit habituel que l'image animée soit considérée comme la donnée principale d'un enregistrement vidéo, il est aussi possible de comprendre celle-ci comme étant un accompagnement du son, une donnée secondaire par rapport à la bande sonore.

Une seule des composantes de données précédemment décrites suffit à constituer une structure informationnelle. Aucune, pas même l'image, n'est obligatoire. Quand les données de l'image ont disparu, il reste ses métadonnées. Et la photographie conçue comme une structure informationnelle, même sans composante image spécifique, demeure une véritable structure informationnelle porteuse de signification; car comme on le sait bien en théorie de l'information, une absence d'information peut parfois rester informative. Une structure informationnelle photographique sans image peut donc, dans certains cas, être toujours considérée comme une photographie. Il n'est sans doute pas évident de donner un exemple pertinent pour la photographie, mais dans le domaine des images animées, on peut mentionner dans quelque catalogue de l'INA l'existence de notices documentaires "orphelines" pour lesquelles les séquences de films correspondantes ont disparu après avoir été coupées pour montage. Les notices en question sont néanmoins conservées lorsque les images perdues sont rares ou présentent un authentique intérêt. Citons aussi le site *youtomb.org*, véritable "cimetière de métadonnées" où sont conservés les descriptifs de vidéos retirées de *youtube* à la suite d'une infraction aux droits d'auteur; on remarquera d'ailleurs pour cet exemple que les *lead images* des vidéos retirées apparaissent sur le site web.

Le cas de figure inverse où la structure informationnelle est débarrassée des autres types de données

qui la constituent, laissant seule subsister la composante image, est bien évidemment plus connu. L'image est alors comme "nue" et constitue le degré photographique minimal où l'incomplétude informationnelle inhérente à l'enregistrement de données est alors manifeste. L'image numérique "nue" n'est cependant pas totalement autarcique ⁽¹⁴⁾; elle possède un nom, une date de création, elle est stockée quelque part, etc. Lorsque ces bribes d'informations subsistantes sont ignorées ou deviennent sans signification, l'image photographique ne tombe néanmoins jamais dans le solipsisme rigoureux décrit elliptiquement par Wittgenstein ⁽¹⁵⁾. Elle peut certes constituer alors une sorte de "monde en soi" comme nombre de photos totalement décontextualisées qui illustrent cette manière de repliement de l'image sur une pure communication visuelle. Néanmoins, la richesse informationnelle de la composante image permet toujours de la relier à d'autres informations (de type [5] dans notre nomenclature ci-dessus), ou, pour le dire d'une autre façon, il est pratiquement toujours possible de produire un commentaire sur une image, quand bien même serait-il sans intérêt véritable.

3. La philosophie de l'information et la photographie

La philosophie de l'information (*Philosophy of Information*, en abrégé PI) est un nouveau domaine de recherche apparu depuis une dizaine d'années. Elle étudie les questions conceptuelles qui se posent à l'intersection de la science du calcul, de la technologie de l'information, et de la philosophie ⁽¹⁶⁾. Selon Luciano Floridi, l'un des principaux représentants de la philosophie moderne de la technique et créateur de ce champ d'investigation, la PI est concernée par:

- « l'étude critique de la nature conceptuelle et des principes de base de l'information, y compris sa dynamique, son utilisation et les sciences de l'information
- l'élaboration et l'application des méthodologies issues de la théorie de l'information et du calcul aux problèmes philosophiques » ⁽¹⁷⁾

La PI a développé ses propres concepts et son vocabulaire spécifique qu'il serait présomptueux de vouloir présenter en détail dans cet article. Il est nécessaire néanmoins de décrire brièvement la "méthode des niveaux d'abstraction" (*Method of Levels of Abstraction*) qui en constitue la base avant d'examiner son application à la photographie.

Voici tout d'abord un exemple simple dû à Floridi permettant d'illustrer la notion de niveaux d'abstraction :

« Un article peut être écrit 'de haut en bas' (*top-down*). L'auteur peut déterminer à l'avance de commencer simplement par le titre de l'article. Dans un second temps, les sous-titres des sections seront décidés, reflétant l'organisation présumée du sujet et son ordre d'exposition. À l'étape suivante, chaque section est divisée en sous-sections; ensuite une note est rédigée concernant le contenu de chaque paragraphe; puis enfin des phrases sont construites. Bien sûr certains retours en arrière interviennent entre les étapes mais les principaux bénéfices de cette approche sont la consistance d'ensemble et

14 - Ce terme figure ici dans un contexte informationnel et non indiciel comme chez Henri Van Lier dans sa *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la Photographie, 1983, nouvelle édition: Paris, Bruxelles, les Impressions Nouvelles, 2005, p. 28. Ceci explique notre appréciation différente concernant la *suffisance*, l'*autarcie*, le « monde à part du monde » (*op. cit.* p. 84) que serait la photographie.

15 - Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921, 5.64. C'est peut-être là d'ailleurs que réside la principale différence avec l'image de synthèse, solipsiste par son mode de production sans pourtant qu'elle le soit obligatoirement par son effet et son mode de fonctionnement.

16 - d'après Wikipedia <http://fr.wikipedia.org/wiki/Philosophie_de_l%27information>

17 - Luciano Floridi, *What is the Philosophy of Information ?*, *Metaphilosophy*, 2002 (33.1/2). Sauf mention contraire, toutes les références concernant cette section sont disponibles sur la page *Papers* du site <<http://www.philosophyofinformation.net>>

Floridi a étudié avec Susan Haack et Michael Dummett et se considère maintenant comme un *ex-analytic philosopher*.

la modularité des composants qui peuvent être développés indépendamment les uns des autres après un certain stade de développement. Certains systèmes hypertextes actuels supportent cette approche de la composition. Chaque étape correspond à un article complet selon un certain niveau d'abstraction. Au premier niveau, seul le titre est visible, et à ce niveau le résultat de l'étape se confond avec le produit fini puisque dans les deux cas seul le titre est observable. Au second niveau, le titre et les sous-titres des sections sont visibles; et ainsi de suite. Dans ce domaine composé d'éléments discontinus (*discret*), il n'y a pas de différence entre la construction par l'auteur d'une approximation de l'article final à un certain stade et l'article final ou complet *considéré selon ce niveau d'abstraction*. Ceci explique l'importance de la méthode des abstractions pour les systèmes discrets et la succession des niveaux d'abstraction que nous appelons 'gradient d'abstractions'. Cet exemple illustre un cas important appelé 'gradient imbriqué (ou linéaire) d'abstractions' (*nested (or linear) gradient of abstractions*). »⁽¹⁸⁾.

La méthode des abstractions, qui constitue une clarification de la méthode des approximations, provient des divers formalismes développés initialement dans le domaine des *computer sciences* pour spécifier et analyser le comportement des systèmes d'information. Les définitions qui suivent constituent une adaptation non formalisée provenant de diverses sources⁽¹⁹⁾; la terminologie en anglais est donnée en italique.

Information (*Information*)

Par rapport à d'autres courants de réflexion qui lui sont proches, la PI retient comme concept central *l'information* et non pas la *computation* (ou le *calcul*) tout simplement parce que la seconde notion présuppose la première. La PI est comme son nom l'indique une philosophie de l'information, pas une philosophie du calcul ou du champ numérique. La PI adopte une définition assez générale de *l'information* considérée comme des données pourvues de signification (*information = data + meaning*).

Variable typée (*Typed variable*)

Une variable est un symbole qui remplace un référent inconnu ou ... variable. Une variable typée ne peut contenir qu'un certain type de données.

Observable (*Observable*)

Un observable est une variable typée interprétée, c'est-à-dire pourvue d'une description de la caractéristique de l'objet étudié qu'il représente. Cette notion intervient par exemple dans les sciences habituelles quand on construit un modèle.

Floridi donne souvent l'exemple du vin dont les observables relatifs au goût sont la 'robe', le 'nez', la

18 - Luciano Floridi and Jeff Sanders, *The Method of Abstraction*, invited chapter for the *Yearbook of the Artificial* (Issue II, 2004, Peter Lang) dedicated to "Models in contemporary sciences", pp. 177-220.

On rapprochera cet exemple de la technologie DITA (*Darwin Information Typing Architecture*) destinée à la rédaction, à la production et à la livraison de documents techniques sous diverses formes. DITA ouvre de nouvelles possibilités par rapport au papier en permettant par exemple la découverte progressive (*progressive disclosure*) des contenus rédigés selon divers niveaux (résumé, description courte, description longue) ou divers publics (débutant, expert).

19- Principalement:

- Luciano Floridi and Jeff Sanders, *The Method of Abstraction*, invited chapter for the *Yearbook of the Artificial* (Issue II, 2004, Peter Lang) dedicated to "Models in contemporary sciences", pp. 177-220.
- Luciano Floridi and Jeff Sanders, *Levellism and the Method of Abstraction*, IEG Research Report, 2004
- Luciano Floridi, *The Method of Levels of Abstraction*, preprint for *Minds and Machines*, 2008, Springer
- Luciano Floridi, *A Defence of Informational Structural Realism*, First Australian Computing and Philosophy Conference, 2003
- Luciano Floridi, *Semantic Conceptions of Information*, 2005, Stanford Encyclopedia of Philosophy, document disponible en ligne <<http://plato.stanford.edu/entries/information-semantic/>> consulté le 13 juillet 2009

'bouche', et tout le vocabulaire œnologique.

La modélisation d'une base de données en informatique constitue un autre exemple bien spécifique de définition d'une collection d'observables.

Un observable est discret (*discret*) si et seulement si son type est fini, c'est-à-dire s'il peut prendre seulement un nombre fini de valeurs; dans le cas contraire, il est dit analogique (*analogue*).

Un observable peut être complexe et constitué de différents types.

La définition d'un observable reflète une vue particulière ou une attitude envers le système étudié, mais comme il s'agit d'une abstraction, il n'est pas nécessaire qu'il corresponde à une quantité mesurable ni même à une perception sensorielle.

Niveau d'abstraction (*Level of Abstraction, LoA*)

Un niveau d'abstraction (*LoA*) est un ensemble fini non vide d'observables.

Les observables d'un *LoA* ne sont pas ordonnés.

Un observable n'est jamais accédé en dehors d'un *LoA*.

Un *LoA* est dit discret (resp. analogique) si et seulement si tous ses observables sont discrets (resp. analogiques); dans le cas contraire il est dit *hybride*.

Pour reprendre l'exemple du vin, on peut définir différents *LoA* comme le '*LoA* du goût' constitué des observables décrits précédemment, le '*LoA* de la vente' qui contiendra des observables tels que la 'région', le 'cru', le 'fournisseur', la 'quantité', le 'prix', etc., le '*LoA* du sommelier' avec les observables 'température de service', 'temps de décantation', 'plats d'accompagnement', etc.

Comportement (*Behaviour*)

Le comportement d'un système selon un certain *LoA* précise les relations entre les observables du *LoA*. Ces relations peuvent être définies à l'aide de différentes techniques. L'une des plus simple consiste en contraintes sur les observables. Plus généralement, un comportement est un ensemble de prédicats définis et vérifiés sur les observables du *LoA*.

Toujours sur notre exemple, un vin ne peut à la fois être blanc et riche en tanin.

Ou encore, le comportement des observables analogiques dans les sciences sont habituellement décrits depuis Newton et Leibniz par des équations différentielles.

Un *LoA* pourvu d'un comportement est dit modéré (*moderated*).

Gradient d'abstractions (*Gradient of Abstractions, GoA*)

Un *LoA* qualifie le niveau auquel un système est considéré. Différents *LoA* correspondent à différentes représentations ou vues d'un même système phénoménologique ou conceptuel. La méthode des abstractions étant purement épistémologique, ces diverses représentations ne doivent évidemment pas être confondues avec le système lui-même.

Un gradient d'abstractions (*GoA*) est un formalisme permettant de décrire ensemble une série de *LoA* d'un même système; il fournit un moyen de changer de *LoA* dans le but de réaliser des observations selon différents niveaux d'abstraction. Un *GoA* peut être défini par des conditions sur les *LoA* (d'un même système) qui assurent que les différents *LoA* sont consistants entre eux.

Un *GoA* dont la série de *LoA* contient un seul élément se réduit au *LoA* en question. Autrement dit, le concept de *GoA* généralise celui de *LoA*.

Deux types de *GoA* sont particulièrement importants:

Un *GoA* est dit *disjoint* si tous les *LoA* qui le composent sont disjoints, c'est-à-dire s'ils ne possèdent aucun observable en commun. Un *GoA* disjoint permet donc de décrire un système selon différents points de vue sans aucun recouvrement entre eux.

Un *GoA* est dit imbriqué (*nested*) ou linéaire (*linear*) s'il existe un ordre entre les différents *LoA* qui le composent (les *LoA* constituent une série: L_i suivi de L_{i+1} , etc.) et une relation surjective entre tous les observables de L_{i+1} vers L_i pour chaque *LoA* de la série. Un *GoA* imbriqué permet de décrire

un système selon différents niveaux successifs de plus en plus précis.

La reformulation de notre définition précédente selon la terminologie de la PI est maintenant assez évidente:

Définition 2

Une photographie peut être représentée par un gradient linéaire d'abstractions (*nested GoA*) décrivant un événement réel quelconque; ce gradient est constitué au minimum de deux niveaux d'abstraction imbriqués (*LoA*):

- un niveau nommé 'photographie brute' formé d'un seul observable (image) qui peut être restitué visuellement à l'aide d'un dispositif banalisé
- un niveau plus élaboré nommé 'structure informationnelle' formé d'observables directs (image, paramètres techniques, paramètres métrologiques, etc.) et d'observables indirects (description, commentaires, etc.)

Commentaire

Il ne s'agit pas ici d'une simple transcription de la première définition dans une terminologie plus absconse. Les concepts proposés par la PI doivent permettre de progresser dans notre tentative de comprendre la photographie représentée comme un système informationnel. Et nous parlons bien de *représentation* ⁽²⁰⁾ car la méthode des abstractions ne conduit à aucun engagement ontologique même s'il semble presque naturel que la PI supporte un certain réalisme du concept d'information ⁽²¹⁾.

Remarquons tout d'abord que les observables tels qu'ils sont conçus dans la PI sont discrets *ou* analogiques, ce qui permet d'emblée d'inclure la photographie analogique, considérée comme un *LoA*, dans le champ de notre définition. Nous proposons donc bien une définition de la photographie, et non seulement de la photographie *numérique*. Dans le cas de la photographie analogique, le *LoA* 'structure informationnelle' sera donc hybride si les autres observables qui le composent sont discrets.

L'observable image présent dans les deux *LoA* imbriqués rend explicite le fait que c'est l'information qui structure la photographie; ce n'est pas son caractère numérique ou analogique qui reste indifférent à ce niveau. Le *GoA* permet donc de penser ensemble les développements multiformes de la photographie, qu'ils soient analogiques ou numériques, en bref il devient possible d'appréhender sous un même concept informationnel l'ensemble des productions de l'histoire de la photographie.

Nous retrouvons ensuite certaines des caractéristiques fondamentales explicitées dans la *Définition I* précédente, telle que l'absence d'ordre entre les observables du *LoA* 'structure informationnelle' qui ainsi ne privilégie pas l'image au détriment des autres informations et impose véritablement de

20 - « Ce qu'est une image, nous le savons, mais les représentations, bien sûr, ne sont pas du tout des images. » Ludwig Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, 1930, 49.

21 - Floridi défend dans plusieurs articles un réalisme structurel selon lequel la connaissance du monde est la connaissance de ses structures informationnelles. Il soutient ainsi une *ontologie informationnelle* qu'il distingue soigneusement de divers points de vue qu'il nomme *ontologies digitales* défendus par exemple par Konrad Zuse, Gregory Chaitin, Stephen Wolfram, etc. Voir en particulier:

- Luciano Floridi, *A defence of informational structural realism*, Synthese, Volume 161, Number 2 / mars 2008, pp. 219-253, document en ligne <<http://www.philosophyofinformation.net/publications/pdf/adoisr.pdf>> consulté le 13 juillet 2009
- Luciano Floridi, *Against Digital Ontology*, 2008, Preprint disponible en ligne <<http://www.philosophyofinformation.net/publications/pdf/ado.pdf>> consulté le 13 juillet 2009

Nous n'aborderons pas ici cet aspect de la PI qui pourrait permettre (peut-être) de réintroduire une certaine *ontologie de l'image photographique*.

penser globalement ce niveau d'abstraction. On récupère par contre l'aspect privilégié de l'observable image lorsque l'on change de niveau d'abstraction à l'aide de la relation surjective dont nous disposons vers le *LoA* 'photographie brute' (puisque notre *GoA* est de type 'imbriqué'). C'est le mécanisme du gradient, avec la possibilité de changer de point de vue, de modifier la granularité de la description, qui permet de dépasser les aspects paradoxaux que nous avons relevés dans la *Description 1* qui était axée sur la seule 'structure informationnelle'. Quand la photographie est perdue, le *LoA* 'photographie brute' n'existe plus, la relation entre les deux *LoA* disparaît, mais la structure informationnelle demeure et peut parfois continuer à présenter un intérêt.

Le *LoA* 'photographie brute' de la définition correspond aux données image RAW dans le cas du numérique, au négatif dans le cas de l'argentique, à la plaque du daguerréotype, etc. Cette assimilation est reconnaissable jusque dans le vocabulaire récent de la photographie numérique où l'on tente de retrouver une expertise proche de celle du laboratoire argentique avec la notion de "développement" des fichiers RAW. Ce niveau d'abstraction est donc contraint, modéré dit-on en PI, par les réquisits que sont la génération native des données, leur immutabilité, leur exploitation dérivée ultérieure.

Le comportement de la photographie selon le *LoA* 'structure informationnelle' mérite d'être examiné. On remarque en effet, si l'on reprend la typologie des informations exposée dans notre première définition et retranscrites en observables, qu'il existe un affaiblissement de la modération depuis les observables directs générés *in situ* et soumis à de fortes contraintes jusqu'aux observables indirects soumis à une faible modération et qui sont extrêmement malléables (les commentaires sur une image peuvent être très longs et forts divers...). Il est bien sûr possible de contraindre les observables directs que sont l'image et les divers paramètres générés *in situ* (dans le cas d'un shoot numérique bien entendu) à demeurer inchangés, tels des mesures scientifiques que l'on s'interdit évidemment de manipuler. Cette modération d'une partie de la 'structure informationnelle' devient alors similaire à celle que l'on impose à l'ensemble du *LoA* 'photographie brute'.

Les deux *LoA* proposés dans la définition ci-dessus semblent constituer les niveaux d'abstraction requis *a minima* pour caractériser une photographie selon la PI. La présence d'observables indirects variés dans la 'structure informationnelle' signifie seulement qu'il n'existe pas véritablement de 'photographie brute' (qui doit plutôt être considérée selon la PI comme une abstraction). Autrement dit, l'abstraction 'structure informationnelle' semble toujours devoir exister car une photographie, même si l'on tente de la réduire à l'unique observable image, est toujours interprétée ⁽²²⁾.

Mais ces deux *LoA* ne constituent pas bien entendu les seuls niveaux d'abstraction possibles. Nous savons bien par exemple qu'une photographie doit souvent être travaillée. Un autre niveau d'abstraction doit donc être introduit, un nouveau *LoA* que l'on pourrait appeler 'photographie corrigée' dont les prédicats définiront ce qu'il est possible (ou légitime) de modifier sur les différents observables, et en particulier sur l'image: cadrage, corrections diverses, etc.

Au delà, nous pouvons aussi définir un autre *LoA* que nous nommerons 'photographie retouchée', munie d'un autre jeu de prédicats sur l'observable image et peut-être aussi sur d'autres observables, qui permettra de préciser toutes les manipulations envisageables sur nos données.

Pour ce qui est de la restitution, nous pouvons définir de même différents *LoA* dont l'un des plus importants serait le 'tirage'.

Ces *LoA* (correction, retouche, tirage) doivent répondre à des conditions explicites de façon à pouvoir être consistants entre eux et être membres du *GoA* définitionnel de la photographie. Ces

22 - De la même façon qu'il n'existe pas de faits bruts pour les sciences. Les observations sont toujours des interprétations de faits observés à la lumière de théories disait déjà Karl Popper dans *La logique de la découverte scientifique*. 1934. trad. fr. par N. Thyssen-Rutten et Ph. Devaux d'après la version anglaise. Paris : Payot, 1973, p. 107.

conditions forment les règles de transcription entre observables qui sont autorisées dans les opérations de correction, retouche, tirage, etc. La question se pose alors de savoir s'il est possible d'introduire ces nouveaux *LoA* sans renoncer au caractère linéaire du *GoA* photographique, c'est-à-dire en concevant une série de niveaux d'abstraction aussi divers comme imbriqués au sens de la PI et capables donc de modéliser de plus en plus précisément la photographie. Il s'agit là d'une hypothèse forte et peut-être utopique sur la possibilité de "penser le photographique" selon la méthode des niveaux d'abstraction et il est en fait plus probable que ces différents *LoA* ne puissent être introduits que comme différentes branches du gradient qui apparaît alors comme une structure arborescente de niveaux d'abstraction.

Nous pouvons changer encore de niveau d'abstraction en définissant un *LoA* formé par les observables directs correspondants aux données de l'image et de la localisation spatio-temporelle de la prise de vue [c'est-à-dire les types 1 et 2 de notre *Définition 1*]. Selon cette représentation particulière du *GoA* photographique, il est indubitable, pour paraphraser Barthes, que la chose a été là à cette date exacte et observée depuis cet endroit précis ⁽²³⁾. On peut aussi imaginer que le *LoA* en question contienne beaucoup plus d'observables mesurables grâce une batterie complète d'appareils permettant d'enregistrer une multitude de paramètres physico-chimiques. Bref, imaginons que nous ayons sous la main un dispositif capable de fournir en plus de l'image un ensemble d'informations précises et extrêmement variées concernant l'entourage immédiat de l'acte photographique en question: « il pleuvait, il faisait froid, il y avait beaucoup de bruit, etc. ». Si l'on se souvient enfin qu'un observable est simplement une abstraction non nécessairement mesurable, on peut compléter ce *LoA* par des informations plus subtiles encore concernant les conditions de génération de la photographie: « l'appareil était dirigé vers une grande flaque d'eau et des personnages s'y reflétaient, etc. » ⁽²⁴⁾.

Cessons là ce jeu de l'esprit. Ce *LoA* largement idéal dont nous avons décrit brièvement quelques observables peut être nommé 'index'. On peut considérer effectivement que le *LoA* formé par l'image et l'ensemble des paramètres métrologiques enregistrés ou potentiellement enregistrables constitue une somme d'informations aussi complète que possible sur la génération de l'*empreinte physique* caractérisant l'index. Il s'agit là toutefois d'un index bien différent de celui proposé par Rosalind Krauss qui abolit littéralement l'espace et le temps et s'appuie sur un vecteur unique, la lumière. Dans un article sur Nadar datant de 1977, Krauss parle en effet de « coprésence consubstantielle à la photographie »; plus loin, elle estime que « la photographie dépend d'un échange entre deux corps en un même lieu », ou encore, que l'épreuve photographique « est le seul endroit où il peut exister une simultanéité absolue entre l'objet et le sujet » ⁽²⁵⁾. Ces conceptions ne peuvent être généralisées à l'ensemble de la production photographique qu'au prix d'une redéfinition non physicaliste de la terminologie employée - que l'on songe seulement à la photographie astronomique ⁽²⁶⁾ - ce qui pose alors problème pour comprendre la nature de l'index.

23 - Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Cahiers du Cinéma; Gallimard; Le Seuil, 1980, p. 120.

24 - Ce genre d'expérience de pensée possède vraisemblablement une limitation similaire à celle du démon de Maxwell (grosso modo, la quantité d'information dont peut disposer un observateur macroscopique ne peut être illimitée). Cette objection ne sera pas discutée dans cet article. Seul nous intéresse ici le fait qu'une photographie soit plus qu'une image, même considérée sous l'aspect purement expérimental d'une collection de données générées automatiquement.

25 - Rosalind Krauss, *Sur les traces de Nadar, 1977*, trad. fr. par Jean Kempf, in *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, Éditions Macula, 1990, p. 22.

26 - Pour des raisons très différentes, les photos astronomiques à très longue pose et les photos de reflets évoquées précédemment constituent des exemples évidents où les relations indicelles avec les objets référents sont complexes. C'est encore plus manifeste sur les *visualisations*, ces photographies qui mettent en évidence des phénomènes ou des choses que nous ne pouvons percevoir (comme la radiographie ou la photo-finish). Remarquons au passage que la notion de gradient d'abstractions est suffisamment souple pour subsumer sous un même concept la photographie astronomique mais aussi l'observation des objets célestes aux autres longueurs d'onde (radioastronomie, à suivre page 13

L'*index* proposé ici ne constitue quant à lui que l'un des niveaux d'abstraction possibles de la photographie pensée comme un gradient d'abstractions. Il s'agit d'une généralisation conceptuelle du *LoA* que nous avons appelé 'structure informationnelle' où le vecteur ayant provoqué cette fameuse empreinte physique n'est plus uniquement la lumière comme dans la conception habituelle de l'indicialité: la date et l'heure par exemple sont donnés par une base de temps interne tandis que la géolocalisation est le résultat d'une triangulation de satellites. Cet index ne relie plus des objets mais des événements. Une même abstraction permet d'assembler des informations sur l'événement photographié *et* des informations sur l'environnement immédiat de l'événement qu'est la prise de vue, sur le photographiant (pour être exact, il peut s'agir d'une accumulation d'événements dans le cas des photographies à long temps de pose). Et lorsque l'on privilégie l'image considérée comme la principale information de la structure, cette abstraction fonctionne comme un *indice* (photographié vers photographiant) selon la distinction proposée dans la note 2 ci-dessus; si par contre on privilégie les informations concernant la prise de vue et que l'image est considérée comme une donnée secondaire ou une métadonnée, alors notre abstraction fonctionne plutôt comme un *index* (photographiant vers photographié).

Si l'on se replace dans le contexte réel de la photographie numérique dont l'analyse précédente constitue une extrapolation, la prise en compte des données concernant le contexte de prise de vue permet pour la première fois dans l'histoire de ce médium d'introduire directement le sujet (photographiant) dans le bilan informationnel de la photographie. Il est possible de définir pour la photographie analogique un niveau d'abstraction où la date et la localisation qui figurent au dos du tirage ou sur l'album photo jouent un rôle similaire. Cependant, ce rôle n'est pas identique puisque les informations observables en question sont indirectes, écrites par un humain au dos de la photo par exemple. De plus, la localisation mentionnée est la plupart du temps celle de l'objet (photographié) et non celle du sujet (photographiant) ce qui n'est pas exactement la même chose. Il ne s'agit donc pas du même niveau d'abstraction si l'on suit notre définition bien que ce niveau que l'on pourrait nommer 'photographie légendée' soit bien entendu membre du même gradient d'abstractions et à ce titre doit être consistant avec le niveau 'structure informationnelle'.

La méthode des abstractions permet on le voit de définir de multiples niveaux d'abstractions sur l'acte photographique et de préciser les relations que ces différents niveaux entretiennent. Les notions qu'elle met en œuvre sont suffisamment évoluées pour proposer dans le cas de la photographie une conception qui s'écarte enfin des définitions sémiotiques souvent péremptoires. Cette conception évite ainsi une sorte de nivellement par le bas essayant de concevoir l'ensemble de la production photographique selon un principe abstrait unique. L'indicialité y est expliquée non comme une entéléchie - pour reprendre le mot de Joel Snyder (27) - mais comme un niveau d'abstraction parmi d'autres niveaux qui demeurent pertinents. L'index ne prétend plus définir à lui seul une sorte d' "essence du photographique" qui d'ailleurs n'a pas de signification selon cette approche qui reste fondamentalement épistémologique. Les niveaux d'abstraction insérés dans un même gradient autorisent une conceptualisation diversifiée dans une théorisation du champ photographique qui demeure néanmoins unifiée.

Nous avons tenté dans cet article de montrer l'intérêt de la notion de structure informationnelle et de la philosophie de l'information (PI) pour les études visuelles. Le choix de la PI dans le courant des théorisations de l'information (28) est justifié par le fait qu'il s'agit là d'une formulation simple,

suite de la page 12 infrarouges, ultraviolets, etc.).

27 - « The rule of the index is just one more attempt to stipulate a photographic essence. It is surprising to find so quaint a commitment to entelechies in the twenty-first century ». Joel Snyder, *Pointless*, in James Elkins (ed.), *Photography theory*, New York, London, Routledge, 2007, p. 384.

28 - Pour un panorama récent du domaine, au delà de la PI telle que nous l'avons brièvement décrite, cf. Luciano Floridi (editor), *The Philosophy of Computing and Information: 5 Questions*, Automatic Press / VIP, 2008

cohérente et désormais suffisamment stable; elle semble aussi correspondre assez bien à la photographie numérique, considérée selon le point de vue informationnel qui était notre point de départ. Mais nous ne voudrions pas laisser croire que la PI constitue à elle seule l'unique manière de penser le photographique, même selon ce point de vue informationnel. Tout d'abord parce que la PI en tant que telle ne nous dit rien sur les modes d'acquisition et d'expression des informations manipulées. Dans nos exemples ces informations étaient relativement simples à produire et à typer, du capteur acquérant des données physiques au clavier permettant de commenter une photographie. Mais la photographie ne saurait tout de même pas être réduite à une expérience scientifique ou à une plate-forme de partage. Et si l'on s'intéresse par exemple aux informations concernant la *qualité* des photographies, nous devons faire appel à des modalités d'expression qui seront certainement moins formalisables que dans le cas des informations évoquées jusqu'à maintenant; que l'on pense seulement aux diverses connotations de la notion de *flou* qui vont du ratage au sublime artistique. Pour reprendre le vocabulaire de la PI, la définition précise des observables permettant de construire un niveau d'abstraction 'qualité' n'est plus du ressort de la PI et il est bien possible que le type des variables qui devraient permettre cette définition soit en première approche identique à celui qui est utilisé pour effectuer de simples commentaires (c'est-à-dire un type textuel, éventuellement élaboré). Il en est de même si l'on cherche à transcrire précisément en données interprétées (observables) une caractéristique aussi subtile que la part de conventionnel ou de consensus qui existe dans la photographie en ce qui concerne par exemple l'ambiance chromique ⁽²⁹⁾, ou encore si l'on s'intéresse à la spécification des compositions ou des mises en scène photographiques. Autrement dit, l'identification et la compréhension des nombreux niveaux d'abstraction qui s'entrelacent dans la production photographique n'est pas réductible à la seule PI et fait appel à de nombreux champs d'investigation qui vont de l'esthétique, à l'histoire et la sociologie des médias. La philosophie de l'information apporte "seulement" une autre façon de concevoir et d'organiser les résultats de ces champs d'investigation. Ce n'est déjà pas si mal.

29 - cf. André Gunthert, *La transparence voilée, ou la couleur du temps qui passe*, 5 mars 2008, document en ligne sur <<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/03/05/653-la-transparence-voilee-ou-la-couleur-du-temps-qui-passe>>