





# Décomposer l'image

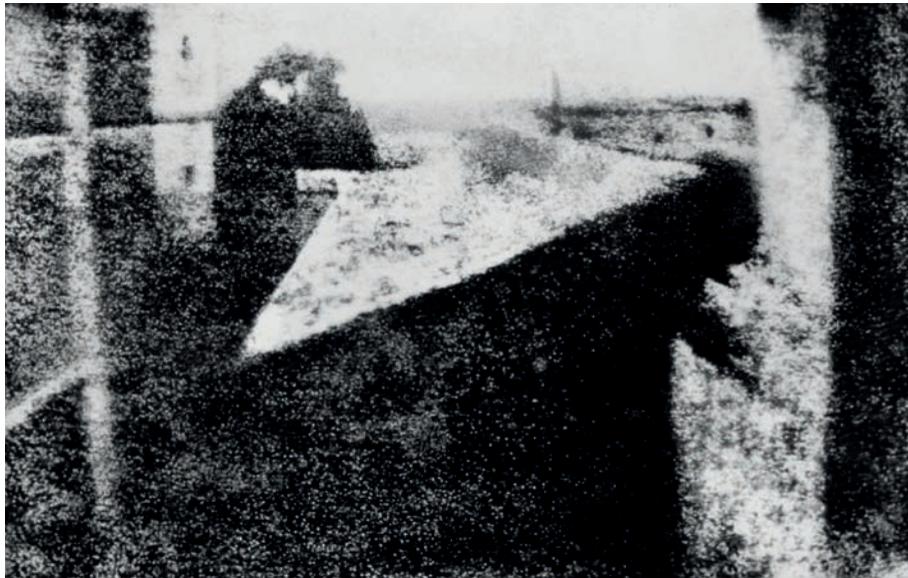
État des lieux de la photographie contemporaine.

**Thibaut Bellière**

Option communication, mention intermédia

Esam 2015

Tuteur de mémoire David Dronet.



Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras*, 1826

En 1826 Nicéphore Niepces capturait son *Point de vue du Gras* , première photographie fixée sur une surface sensible. Aujourd'hui n'importe qui peut prendre une photographie avec son téléphone portable, elle est instantanément visible, par tous, sur les réseaux. En à peine deux cents ans la photographie a connu d'innombrables évolutions.

D'une part elle s'est rendue accessible au grand public en automatisant son procédé jusqu'à être utilisée intuitivement par la masse, le plus naturellement du monde. D'autre part les artistes s'approprièrent immédiatement cette découverte, y voyant un potentiel de représentation du réel qui révolutionnera leurs pratiques, eux, au contraire tenteront toujours d'en détourner l'usage, de le comprendre pour mieux le biaiser. La photographie avait jusqu'ici connu deux histoires parallèles qui parfois se sont croisées mais qui tendent à se confondre à l'heure de la généralisation du numérique.

Depuis le début des années 1990, seuil de l'ère numérique que nous vivons, nous assistons à une mutation, à une hybridation de l'outil photographique, de manière générale, quels qu'en soient les usages.

La photographie est ré-évaluée, ré-imaginée par son imbrication irréversible avec les outils numériques. Il semble que cet état de fait implique une révolution du rapport des artistes aux images photographique et de celles-ci à leurs pratiques. D'une manière analogue à celle qui a vu l'apparition des tubes de peintures et qui a poussé les peintres à sortir de leurs ateliers. Dans un schéma inverse les photographes retournent aujourd'hui à l'atelier pour construire leurs images de l'intérieur, dans une tentative, assez comparable à celle des peintres de cesser de céder au naturalisme, d'inventer leur monde plutôt que de retranscrire le nôtre. Cette démarche ils l'effectuent dans une recherche d'images nouvelles, qui n'existeraient pas encore malgré le flux tendu d'images et d'archives picturales colossales dans lequel nous évoluons quotidiennement. Peut-être est-ce ici que l'essence de ce mouvement s'explique, de manière assez pessimiste on peut se demander si toutes les images du monde n'ont pas été faites. Les appareils photographiques, donc les photographes se multiplient, les images circulent librement, on peut le vérifier en recherchant à peu près n'importe quoi sur Google, on en trouvera forcément une image. Internet constitue une encyclopédie illustrée en constante expansion. À partir de cet état de fait, un artiste pourra se dire que s'il aspire à une véritable authenticité, à une originalité, au désir de s'inscrire dans l'histoire de l'art il faut qu'il invente ses images, qu'il intègre toutes celles qui existent, et la tâche est lourde, pour proposer des images d'un nouveau type.

L'évolution technique incessante, le changement radical des équipements qui entourent la photographie depuis quelques décennies se sont couplés à un autre grand changement de notre temps : Internet. L'immatérialité de la photographie numérique associée à un réseau mondial qui n'a de cesse de se renforcer modifie obligatoirement le statut de l'image (reproductibilité infinie, dans un nombre de lieux infinis, dans des conditions et des contextes infinis). La mobilité des images nous oblige à changer notre rapport à elles, nous devons désormais les percevoir comme un fluide, un flux circulant dans un champ en expansion d'usages et d'interprétations.

*Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe.*

Paul Valéry, *La Conquête de l'ubiquité*, 1928, Œuvres (éd. J. Hytier), Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade"

Assez tôt dans l'histoire de la photographie les artistes utilisant ce médium se sont heurtés à la difficulté de produire des images d'une manière nouvelle. Bien sûr, dans ses fondements même, la photographie porte en elle la faculté de produire de la nouveauté, jamais on ne peut photographier deux fois la même chose, les paramètres de capture d'une image sont trop changeants. La lumière est mouvante. Le temps passe irrémédiablement et ce malgré l'impression de contrôle sur celui-ci que la photographie procure. Ce défilement rend totalement impossible la capture de deux images qui seraient identiques, qui tiendraient de la même temporalité.

On pourrait également assener que les sujets sont toujours différents, si on prend l'exemple du portrait, en effet, de nouvelles personnes qui n'ont jamais été photographiées naissent chaque jour. Pourtant rien ne ressemble plus à un portrait qu'un autre portrait, il ne s'agit pas que de l'individu, automatiquement l'image produite s'inscrit dans une histoire, dans un corpus d'images constitués de millions de portraits et les postures ainsi que les expressions finissent par se ressembler, les photographes étant, comme tout le monde, des consommateurs d'images ils sont influencés par ce qui a été fait.

Si on parle de paysage on peut également penser que tout a déjà été fait, certes le photographe pourra apporter une certaine subjectivité dans sa façon de capturer tel ou tel lieu mais dans le fond l'image qu'il produit existe déjà. Les compositions et le jeu de formes qu'elle produit sont éculés, ils l'étaient déjà pour les peintres, depuis des siècles lorsqu'il s'agit d'image nous ne faisons finalement que de reproduire inconsciemment des formes que l'on a déjà vues et digérées et qu'on ré-utilise pour en former de nouvelles. En matière d'images la tentative de l'originalité représente une réelle crispation tant celles que l'on voit partout nous nourrissent en permanence, il est dur de ne pas se faire influencer formellement. Ainsi le photographe se trouve en lutte perpétuelle avec lui-même à la recherche d'images nouvelles, originales, d'un style qui démarquera ses photographies de celles des autres.

*La liberté est la stratégie qui consiste à soumettre le hasard et la nécessité à l'intention humaine. Être libre, c'est jouer contre l'appareil.*

*Au font le photographe veut produire des états de choses n'ayant jamais existé auparavant. Ces derniers, il ne les cherche pas au dehors, dans le monde, puisque le monde n'est pour lui qu'un prétexte aux états des choses qu'il entend produire; il les cherche parmi les possibilités qu'offre le programme de l'appareil.*

Vilem Flusser - *Pour une philosophie de la photographie*. Belval : Les éditions Circé, 2004

Bien sûr certains y parviennent et quand j'affirme que toutes les images ont déjà été faites ce n'est pas vrai, et si quand bien même ça l'était, si nous en avions vraiment fini avec la photographie, et bien nous n'aurions qu'à recommencer. Ce qui est vrai c'est qu'il est devenu difficile de proposer des images dites « classiques » qui ne laissent pas une impression de déjà vu tout en ne refusant pas des filiations avec des productions préexistantes. Cependant on peut penser, parmi d'autres, à Stephen Shore ou à Jeff Wall qui sont parvenus à se démarquer, à faire en sorte que l'on reconnaisse facilement leurs images parmi d'autres, on peut je crois parler de style, comme on parlerait de touche ou de facture en peinture. On reconnaît leur production de la même manière qu'on reconnaît un Goya ou un Bosch. Est-ce par le traitement conféré à l'image ou par les sujets choisis ? Les deux se mêlent probablement, formant comme je le disais un style. On peut également mettre en lumière que la photographie est un médium particulier, non seulement l'artiste utilisant la photographie doit lutter contre lui-même et ses envies d'originalité mais il doit également perpétuellement lutter contre la machine programme qu'est l'appareil photo, le photographe contemporain lutte contre les contraintes techniques et l'automatisation des appareils photographiques, tentant de les détourner afin de les soumettre à ses envies.

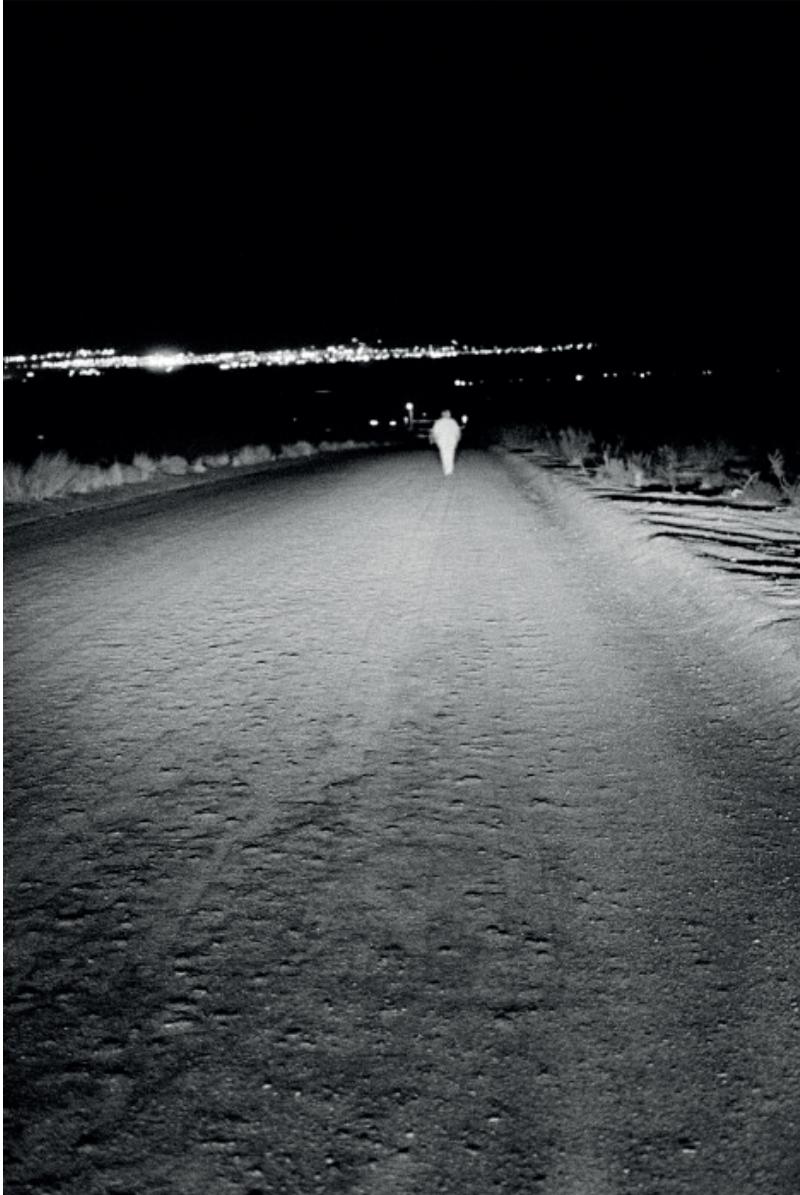


Jeff Wall, *Milk*, 1984



Stephen Shore, *U.S. 97, South of Klamath Falls, Oregon, July 21, 1973*

Je faisais plus haut une analogie avec l'histoire de la peinture, ces histoires sont liées. L'histoire nous dit que la photographie est venue à temps pour remplacer les peintres qui ne voulaient plus représenter la nature, qu'elle a favorisé la naissance de la peinture abstraite. Même si la situation fût certainement plus complexe que cela on peut cependant dire que la photographie a sûrement hâté le mouvement des artistes vers un art non naturaliste. Je pousserais l'analogie encore plus loin en comparant l'arrivée des tubes de peinture, qui a bouleversés la pratique des peintres, les faisant sortir de leurs ateliers, à l'apparition du numérique et de ses outils qui feront faire aux faiseurs d'images le chemin inverse en les ramenant dans leurs ateliers, devant leurs ordinateurs. En effet cet essoufflement de la photographie dite classique se fait ressentir au moment où apparaissent des machines, cerveaux électroniques qui peuvent remplacer l'artiste dans une grande partie des ses démarches.



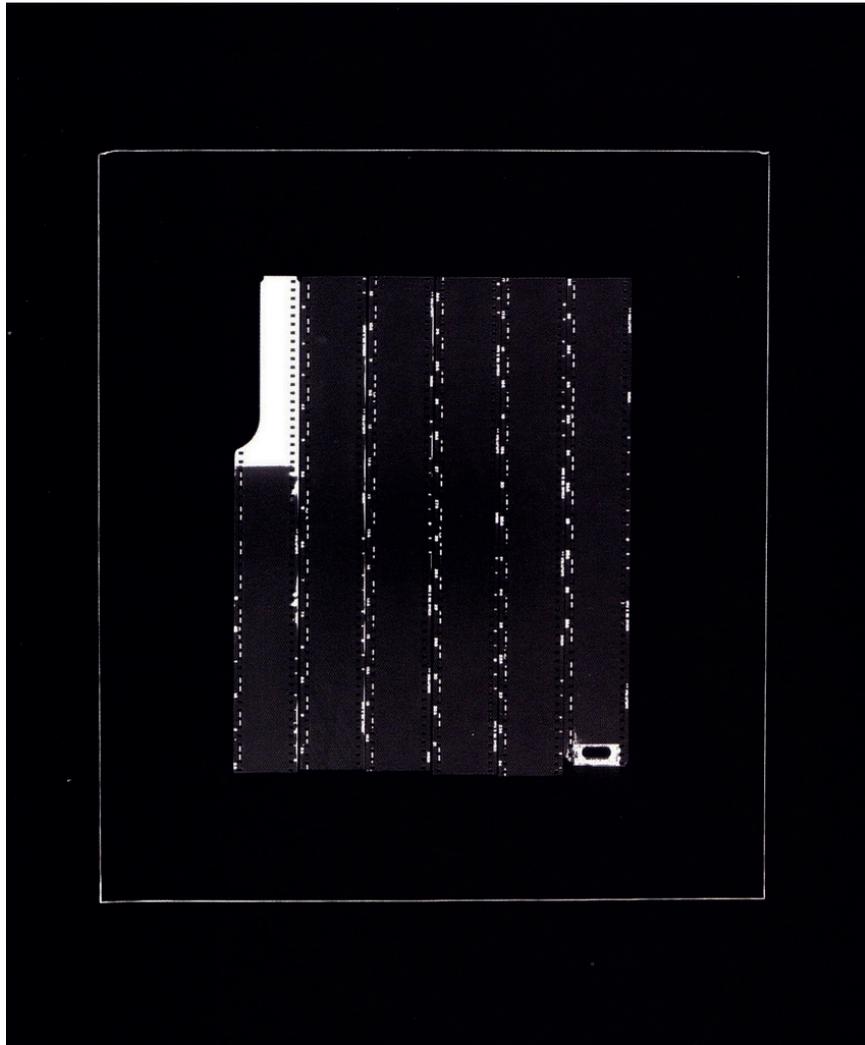
John Divola, *As Far As I Could Get*, 1996/97

Bien avant l'arrivée des outils numériques des artistes avaient déjà constaté que la photographie semblait stagner dans une tradition difficilement ré-évaluée. Conscients du potentiel de ce médium ils ont décidé de l'utiliser autrement. Certains ont choisi le protocole comme manière de détourner l'usage habituel de la photographie. D'autres décideront de traiter du médium lui même.

Au début des années 1970 Ugo Mulas, photographe Italien connu pour ses portraits se lance dans un projet qu'il nommera *Verifiche*, ces vérifications déclinent ce qu'est le potentiel du protocole photographique en explorant les limites du médium lui même. Il cherchera à établir ce qui se voit du protocole dans l'image elle même. Il y aura quatorze *Verifiche*, le processus des *Verifiche* démontre que ce qui est photographié, formes, temps, matière, est transformé par le photographique.

*La première Verifiche, légendée Hommage à Niépce, est selon Mulas « un hommage, un geste de reconnaissance envers le père de la photographie, une sorte de rendez à Niépce ce qui appartient à Niépce. Ainsi, pour une fois le médium, la couche sensible en l'occurrence, devient le personnage principal, elle ne représente en effet pas autre chose qu'elle même. » Mulas restitue la distance à l'égard du photographié, mais aussi l'autonomie de l'image-objet photographique. C'est une pellicule vierge, développée, découpée et posée sur un papier photographique, sous un verre et sous l'agrandisseur. Les zones blanches sont celles qui ont pris la lumière et constituent ce que Mulas appelle « un événement photographique pur ». Tirage par contact, technique du photogramme, verre et détournement renvoyant déjà aux plaques des graveurs, mise à plat du programme de la pellicule photographique représentant « 36 occasions perdues », voilà le protocole photographié d'un programme photographique détourné de son usage.*

Michelle Debat - *Retour et réification du protocole dans le champs photographique - Protocole et photographie contemporaine*, 2013, Publication de l'université de Saint Etienne



Ugo Mulas, *Verifche I, Hommage à Nièpce*, 1972

John Divola, dans sa série de photographies *As far as I Could Get* (1996-2010) fait également l'usage d'un protocole, ce qui est très fréquent dans son travail. Il s'agit d'un protocole de prise de vue dont il fixe les règles et qu'il répète à différents endroits. Dans ce cas précis il pose son appareil photo sur un trépied, règle le retardateur de prise de vue sur dix secondes et déclenche avant de courir le plus vite possible dans la direction opposée à l'objectif. Aussi loin qu'il le peut, comme le nom de la série l'indique. Le protocole est donc très simple et les images produites ne représentent finalement qu'un homme de dos, loin de l'appareil, souvent flou. Ces images n'ont rien d'exceptionnel dans leurs formes. Ici, le spectateur voit l'artiste prendre la fuite, il laisse le mécanisme de l'appareil prendre le pas sur ses propres intentions. Divola n'est que l'instigateur du projet, ensuite il laisse le protocole et la machine agir pour créer l'image. D'ailleurs pour s'expliquer à propos de cette série l'artiste ne dira que *Après avoir appuyé sur la minuterie de mon appareil photo, je cours le plus vite et le plus loin possible de l'objectif.* On voit bien ici que dans certains cas le protocole prend le pas sur l'image elle-même, il n'utilise l'outil photographique que pour ses qualités mécaniques, le médium est mis au service du protocole, pour développer une œuvre d'art conceptuelle.



John Divola, *As Far As I Could Get*, 1996/97

Le terme de « protocole » vient du grec « prôtocollon », au sens propre « ce qui est collé en premier ». Il s'agit aussi d'une description précise des conditions et du déroulement d'une expérience, d'un test.

*Lorsqu'un protocole se trouve conjugué à la pratique de la photographie, il désigne ce qui se trouve posé en amont du faire, que ce faire concerne la réalisation des images ou leur interprétation. Ainsi, le protocole est constitué de règles précises qui régissent et déterminent l'exercice de la prise de vue ; mais, une de ses particularités étant d'être affiché comme tel, sa nature guide aussi l'observation et la compréhension du travail par le récepteur.*

Danièle Méaux, *Introduction/Protocole et photographie contemporaine*, 2013, Publication de l'université de Saint Etienne

Le protocole fixe l'usage de l'appareil photo mais ne programme pas de façon exacte les résultats qui seront obtenus. Ces derniers sont le fruit de la relation qui s'instaure entre les contraintes choisies au préalable et les paramètres extérieurs. Même si le protocole est strict et n'accepte pas de transgression il reste ouvert sur ses résultats, il possède ainsi une dimension expérimentale. Il fait ressortir les variations et les accidents des données qui lui sont extérieures.

*S'il suppose des contraintes qui brident les gestes du praticien, le protocole fait de ces dernières un mode opératoire ; il est revendiqué en tant que tel, mais ses finalités sont pragmatiques. Il est dynamique, processuel pourrait-on dire, et porte en lui un appétit de résultats concrets et inédits, qui ne soient pas contaminés par les intentions ou les humeurs du photographe ; ces résultats ne sont pas toujours au rendez-vous, mais ils sont en quelque sorte escomptés.*

Danièle Méaux, *Introduction/Protocole et photographie contemporaine*, 2013, Publication de l'université de Saint Etienne

D'autres artistes avaient déjà commencé, et depuis longtemps, à envisager la photographie d'une manière différente mais dans un tout autre registre que ceux qui s'intéresseront au protocole photographique. Ces artistes sont souvent classifiés sous l'appellation d' « Appropriationnistes ». De manière assez visionnaire ils repéreront et exploiteront l'aspect reproductible de la photographie. Cette pratique de la récupération et de la réutilisation d'une image est encore au cœur des questionnement sur le statut de l'image et de son rapport à son auteur. On parle d'appropriation lorsque des artistes ré-utilisent consciemment et à des fins conceptuelles le travail plastique d'autres artistes ou d'autres iconographie comme celle de la publicité ou de la presse. Dans ce cas l'acte de copie doit être considéré comme un acte artistique et non comme du plagiat ou du faux. Même si cette forme d'art ne concerne pas uniquement la photographie, ce médium portant en lui la faculté d'être reproduit mécaniquement tout en restant assez malléable pour autoriser des modifications, c'est naturellement qu'elle sera au cœur de cette pratique. Il peut s'agir de copies fidèles mais le choix peut aussi être fait de n'utiliser que quelques détails ou de manipuler l'image dans sa forme, taille, couleur ou qualité. Ces appropriations peuvent avoir une visée critique mais elles peuvent aussi, au contraire se placer d'avantage du côté de l'hommage.



Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917

Cet acte problématise certains des éléments fondamentaux du monde de l'art que sont : la paternité de l'œuvre, l'authenticité, la créativité ou la propriété intellectuelle. C'est Marcel Duchamp qui inspire cette pratique avec sa célèbre *Roue de Bicyclette* en 1913, et encore plus avec *Fountain* quatre ans plus tard. Le ready-made introduit dans le champ de l'art l'emprunt, l'appropriation. Duchamp ouvre la voie d'une hybridation de l'art avec le monde qui l'entoure, qui est également composé des œuvres déjà existantes. Dans les années 1920 les Dada continueront à exploiter cette voie dans leurs nombreux collages. Plus tard, dans les années 1950, les affichistes formulent une autre approche de l'appropriation artistique avec notamment Jacques Villeglé et Raymond Hains. Ils commencent à récolter dans la rue des affiches abîmées. Elles sont ensuite directement exposées, comme telles ou après un travail de recomposition ou recadrage. Pour Villeglé, *le prélèvement est le parallèle du cadrage du photographe*.



Jacques Villeglé, *Rue de la Biche, Saint Denis*, 1963



Raymond Hains *Sans Titre (Série Dauphin)* 1990  
Affiches lacérées sur tôle 300 x 410 cm

Bien sûr les artistes du Pop Art sont les héritiers directs de ces pratiques et Warhol, figure emblématique du mouvement, s'appropriait les photographies des médias de masse. Recyclées dans ses œuvres, il les reproduisait par dizaines. Il questionnait ainsi l'authenticité de l'œuvre, la valeur liée à son unicité. Le Pop Art ne s'interrogeait pas seulement sur l'iconographie commerciale ou sur la vie médiatique contemporaine, mais opérait un renversement des relations entre original et copie. L'appropriation d'images ou d'objets n'est donc pas nouvelle mais c'est dans les années 1980, après que le Pop-Art ait enfoncé la porte entrouverte par Duchamp, que l'appropriation devient une pratique artistique en elle-même, c'est d'ailleurs durant cette décennie que le terme d'appropriationisme est inventé. Richard Prince ou Cindy Sherman font partie des artistes de la jeune génération post Pop-art qui a compris qu'il ne s'agissait pas seulement d'utiliser la production des médias, mais que la vraie question se situe entre le statut de l'original et celui de sa copie, ils ont pour point commun d'être nés devant la télévision et d'avoir voulu interroger ce nouvel état de l'image, ce qu'une nouvelle génération d'artistes fait maintenant avec Internet. Toutes les avancées techniques liées à la diffusion de l'image ont comme point commun d'avoir changé la manière dont les artistes se les sont appropriées. Que ce soit l'essor de l'imprimerie, de la presse illustrée ou celui de la télévision. Aujourd'hui c'est à l'heure d'Internet que ces comportements évoluent, ce nouvel outil de partage, par sa puissance et son omniprésence, change profondément le rapport que nous avons aux images. Elles apparaissent comme un objet de consommation comme les autres. Si la photographie se prête si bien à ce système d'appropriation c'est par sa constitution elle-même, elle est produite mécaniquement, dès les premières étapes de sa fabrication. Elle est originellement copie, de plus la possibilité de sa reproduction à l'identique ne permet plus aucune distinction visuelle entre l'original et la copie, cela est encore plus vrai au sujet de la photographie numérique.

*L'imagerie produite dans son intégralité advient avec le Pop art, par l'appropriation des icônes de la culture de masse et de l'imagerie des médias. La reproductibilité la multiplicité des couches médiatiques sous lesquelles l'œuvre s'enfonce de plus en plus, annonce l'un des postulats essentiels du post-modernisme : la crise de l'originalité. Cette crise de l'originalité stigmatise la dissolution de l'œuvre originale dans le flux de ses reproductions et de ses médiations technologiques.*

Entrialgo Frédérique, *La Notion d'auteur comme objet de l'art* in Article [En ligne]  
<http://www.articule.net/files/2008/10/appropriationxxesiecle.pdf>



Richard Prince *Untitled-Cowboy*, 1980-84



Andy Warhol, *The Last Supper*, 1986

À la fin des années 1980 sont commercialisés les premiers appareils photographiques entièrement numériques, bien que coûteux ils sont utilisés par les professionnels et ils vont de pair avec le développement des logiciels de retouche d'images tel que Photoshop (1988), le plus connu et le plus largement utilisé, encore aujourd'hui. Les photos produites sont entièrement numériques, elles demeurent la traduction de l'apposition de la lumière sur une surface mais celle-ci n'est plus chimique. La lumière est traduite en signaux électriques récoltés grâce à un capteur photosensible. Ces impulsions sont ensuite transformées en informations binaires qui viendront déterminer la couleur des pixels qui formeront l'image.

Au milieu des années 1990 les premiers appareils numériques destinés au grand public voient le jour. La véritable révolution se fait à ce moment là. N'importe qui peut désormais prendre une photographie, la traiter grâce à son ordinateur personnel et l'imprimer chez lui. À ce moment c'est toute une économie de la photographie argentique qui voit son déclin débiter, jusqu'à sa situation actuelle. Une économie menacée de disparition et qui persiste quasi-uniquement grâce aux artistes et aux passionnés qui continuent de l'employer, dans une forme de tradition qui ne durera peut être plus longtemps tant les avancées technologiques sont impressionnantes. Et même pour ceux qui continuent à utiliser la photographie argentique, le numérique est tentant, en effet il est désormais beaucoup plus facile et moins coûteux de numériser ses négatifs via un scanner puis de les imprimer via ce fichier. D'autant plus que le photographe se verra alors offrir une gamme de papier et de solutions techniques toujours plus grande alors que les références de papiers argentiques ne cessent de disparaître et que les tireurs se font de plus en plus rares. La photographie totalement argentique, de la capture au tirage se fait très rare, réservée à une très mince population qui se doit d'être à la fois connaisseuse et fortunée.

Ces nouvelles façons de créer des images, cette matière «virtuelle» des images posent des questions capitales sur le statut de l'image. Ce nouveau type d'image a un statut encore incertain, pas tout à fait théorisé. Elles se trouvent en porte-à-faux entre l'immatérialité de données qui les constituent et la matérialité de l'objet photographique, de l'objet image qu'elles peuvent potentiellement devenir, elles sont hybrides.

*Les images numériques sont accusées d'ouvrir la voie aux pires détournements et de couper le liens organiques qui unissaient la photographie au réel .*

Christian Delage, *La fabrique des images contemporaines*, Édition Cercle d'Art, p.119



*Le véritable Saut dans le vide, Yves Klein, 16 octobre 1960*

Certes ces images sont nouvelles par leurs compositions, leur genèse. Mais ce qui en fait la particularité c'est aussi qu'elles sont facilement modifiables, manipulables grâce aux logiciels de retouche et cela de manière quasi imperceptible à l'œil nu lorsque ces opérations sont bien réalisées. Alors que les images nous ont habitués à représenter la réalité voilà que désormais elles peuvent nous mentir, nous tromper. Le trucage en photographie n'est pas nouveau et il était déjà à l'œuvre bien avant l'arrivée du numérique.

On se rappellera par exemple du fameux saut d'Yves Klein en 1960, certainement le photomontage le plus célèbre de l'Art Moderne, il s'agit en réalité de deux photographies assemblées. Klein tombera en fait sur un matelas placé là avant son saut. La photographie porte donc en elle cette faculté à tromper, à détourner le réel.

Même si les premiers trucages sont certainement à attribuer aux artistes, de nombreux régimes totalitaires utiliseront cette particularité pour servir leur propagande, par exemple Mussolini qui fera effacer l'écuyer qui tient son cheval et assombrir le ciel pour lui donner une attitude plus héroïque. Ces dictateurs ou systèmes totalitaires ont vite compris que celui qui contrôle les images contrôle les esprits.

Mais les logiciels de retouche ont tout changé, faisant des photos modifiées la norme, dans la presse, dans la publicité. L'exemple le plus frappant est celui des photos publicitaires où les corps sont allègrement retouchés, les rides effacées et les formes affinées pour nous vendre des produits. Il n'y a désormais que très peu de photographies qui nous sont données à voir sans avoir été digérées par l'algorithme de ces logiciels, parfois seulement pour ajuster un contraste mais souvent pour des interventions plus radicales qui viendront modifier l'image dans sa composition même en effaçant des parties de celle-ci ou en y rajoutant des éléments qui servent son propos. Même si désormais nous ne sommes plus dupes et que nous savons que de telles manipulations sont à l'œuvre nous avons tendance, par habitude à faire confiance aux images, comme un miroir qui reflèterait le réel, sans déformations. Ces transformations sont souvent subtiles mais les intentions donnent parfois le vertige, par exemple l'affaire de la une du Times Magazine qui représente O.J Simpson, le rendant plus noir, plus menaçant pour servir ses besoins et augmenter ses ventes. Un autre exemple parlant est celui dit du Temple de Luxor, après la mort de 58 touristes, le tabloïd Suisse Blick a transformé une flaque d'eau en flaque de sang.

On peut supposer que l'imagerie numérique a finalement créée une sorte de réalité autre, propre à elle même, un champ de représentation qui lui est inhérent où les règles de vraisemblance ne sont plus les mêmes. Ce qui compte c'est désormais le message que l'on veut faire passer et tous les moyens sont bons à cet effet.

A quel point une photographie doit elle être modifiée, «maltraitée» pour perdre son statut de photographie? Une image totalement créée sur ordinateur peut elle être considérée comme une photographie?







Nous sommes constamment abreuvés d'images. Nous n'avons pas le temps de les questionner une à une afin de déterminer quelle est leur part de réel. Nous les prenons pour argent comptant, même si nous savons pertinemment que l'usage des technologies de traitement de l'image, surtout lorsqu'elles sont masquées, autorise toutes les illusions, ce que l'industrie du cinéma par exemple a parfaitement intégré, et qu'elle peut utiliser sans vergogne sous le couvert de la fiction. Tout cela participe à notre crédulité devant l'image retouchée, nous y sommes habitués.

Aussi l'image numérique par sa constitution même est instable. Selon les périphériques utilisés les images sont sensiblement modifiées. Les couleurs ne sont jamais retranscrites de la même façon selon les systèmes, de la même manière les images n'auront pas la même taille ou la même homothétie selon le périphérique d'affichage utilisé. De même qu'une partition musicale est toujours différente selon l'interprète, une image numérique apparaît toujours sous une forme nouvelle. Ainsi, si une image numérique ou numérisée n'est jamais visible de la même façon, s'agit-il pour autant de la même image ? Le numérique est-il voué à produire des copies infinies ? N'est-ce pas plutôt une multiplicité d'originaux ?

En effet ne peut-on pas considérer que comme l'image est différente elle en est en fait une autre ? La multiplication des copies d'une photographie n'est pas une chose nouvelle, la presse par exemple illustre ses parutions ainsi depuis le début du vingtième siècle, les catalogues d'exposition ou les monographies sont également tirés à de nombreux exemplaires. Ce qui change fondamentalement avec l'image numérique associée à l'extension des réseaux électroniques c'est la non maîtrise de ces images. Un ouvrage imprimé quel que soit son tirage possède une véritable constance dans la retranscription de l'image, d'infimes variations peuvent apparaître mais dans l'ensemble on peut dire que ces images sont identiques. Ce n'est pas le cas lorsqu'il s'agit d'images numériques, cette multiplicité des versions d'une même image est d'autant plus vraie depuis l'expansion d'Internet. Ce réseau mondial est un fantastique système de diffusion d'image mais il multiplie les versions existantes d'une image. Une simple recherche d'image sur Google suffit à vérifier cette affirmation. Prenons en exemple une photographie très connue, *Rhein II*, 1999, d'Andreas Gursky :



Capture d'écran, Recherche Google Images : Andreas Gursky *Rhein II*

On peut noter d'importantes différences de teintes et de formats voir même dans certains cas des différences de ratios qui modifient la composition de l'image, de plus il ne s'agit que des premiers résultats, la suite est semblable, les versions se multiplient. Il s'agit désormais de savoir si on peut éprouver face à une de ces versions altérées le même sentiment que celui qu'on éprouve face à un original. La question se pose moins lorsqu'il s'agit d'un texte ou d'une suite de chiffres, la typographie par exemple ne change pas grand chose au sens, une version manuscrite d'un texte ou dactylographiée ont le même sens, même si la mise en page et les formats peuvent bien sûr orienter la compréhension d'un texte. Un texte est compris par le biais du langage, un langage chargé de sens et qui est partagé par l'auteur et le lecteur. Lorsque l'on parle de représentation picturale, on entre dans le domaine du sensible, de la perception. Le langage de l'image c'est tout ce qui la compose, les détails de sa structure visuelle font le sens de l'image, cela ajouté à son contexte. On peut donc supposer qu'un changement dans la forme, quel qu'il soit, induit également une variation du sens. Il faut aussi noter que lorsqu'une image est complexe, certaines personnes vont y attacher des significations différentes, des différences liées à la subjectivité des individus.

Les images numériques sont-elles alors juste des fichiers libres d'accès et de modifications au sujet desquelles la question de l'auteur disparaît? Une image on-line est elle moins matérielle qu'une photographie off-line?

*La façon dont les images sont faites modifie leur formes et la façon dont elles se comportent, et donc ce qu'elles peuvent signifier.*

Richard Benson, *The Printed Picture*, 2008

Aujourd'hui la technologie numérique a supplanté les procédés analogiques et a rendu les images plus mobiles et malléables qu'elles ne l'ont jamais été, cela était prévisible. Dès les débuts de la photographie numérique certains penseurs avaient envisagé cette évolution, facilitée par la portabilité et l'automatisation des dispositifs de capture d'images. En revanche, personne n'avait imaginé l'essor des services de messagerie multimédia, des détournements d'images ou des conversations visuelles sur les réseaux sociaux. Cette culture du partage a fait de notre société une société de remix, à un point que même Walter Benjamin n'avait pas envisagé dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Nous recyclons et ré-interprétons sans cesse tout type d'images, c'est devenu la norme. Les images sont de plus en plus détachées de leurs sources, leur ré-appropriations facilitée grâce aux commandes copier/coller. Il n'y a rien de plus facile que de copier n'importe quel contenu visuel sur Internet et de le réutiliser. On peut imaginer que la numérisation généralisée des images, la gratuité et la facilité d'accès qui les caractérisent ont modifié la valeur que nous leur conférons. Lorsque je parle de valeur je parle de la valeur intellectuelle des images, de respect envers le travail de l'auteur. Si je peux enregistrer une image sur mon disque dur, la modifier grâce à mes logiciels de traitement d'image et la diffuser à nouveau, pourquoi ne le ferais-je pas ? Après tout si quelqu'un veut faire la même chose avec l'image que j'ai diffusé je ne m'y oppose pas. Tout cela est certainement assez hypocrite. Peu importent les raisons ou les motivations ce qui importe véritablement c'est que cela est possible, alors nous le faisons, c'est une réalité.

*Comme l'invention de la photographie, la transition numérique pouvait laisser craindre un phénomène de dévalorisation des images. Ce n'est pas ce qui s'est produit. Le ressort fondamental des plates-formes visuelles, nous l'apercevons désormais, a été un principe de collectivisation des contenus. De ce principe découle un nouvel état de l'image comme propriété commune, qui a transformé fondamentalement les usages. Aujourd'hui, la véritable valeur d'une image est d'être partageable.*

André Gunthert, *L'image partagée*, Études photographiques, 24/novembre 2009

<http://etudesphotographiques.revues.org/2832>

Le numérique a changé, la façon dont nous percevons les images produites par les autres mais aussi notre manière de les produire. Le plus remarquable, lorsque l'on passe d'une pratique argentique au système de capture numérique repose dans la disparition de la valeur du cliché. Une image peut être enregistrée, ou non, et c'est précisément là que la différence se tient. Elles peuvent être supprimées ou conservées, sans autre conséquence que l'occupation d'un espace-mémoire qui est lui même expansif. Cette dimension nouvelle incite à multiplier les essais et c'est sans doute l'une des particularités les plus excitante de cette évolution du médium que de considérer qu'une image n'a virtuellement plus aucun coût. Cela dit cette impression ne tardera pas à s'amenuiser. L'impression d'insignifiance de la prise de vue découle du fait que la nouvelle pratique est mesurée au regard de l'ancienne. Ce seuil est typique de l'état de la photographie numérique contemporaine, elle tente toujours de se comporter comme la photographie argentique alors qu'il ne s'agit plus de la même chose.

Ce postulat modifie profondément la manière de faire des images. La perception de l'acte de prise de vue se transforme, il est rendu libre et gratuit, c'est-à-dire insignifiant, comme si il n'était plus l'élément majeur de l'acte photographique. Alors l'amateur peut prendre des photographie avec son téléphone portable, ou utiliser le mode rafale de son appareil numérique. Dans la masse d'image qu'il produit il en jugera certaines bonnes, n'ayant rien à envier à celles produites par les professionnels, les artistes. Il se demandera alors pourquoi certaines images ont plus de valeur que les siennes, ne comprendra pas pourquoi certaines photographies se vendent aussi cher (*RheinII* 4,3 millions de dollars), se disant, « moi aussi je peux le faire ». Le passage d'une technologie à une autre suscite souvent ce genre de phénomène et la photographie n'en est pas à sa première ré-évaluation.

Lorsqu'il découvre le châssis à rouleau à la fin du dix-neuvième siècle, Albert Londe parle ainsi à ses lecteurs : «

*Cet appareil est réellement très pratique [...]. Nous ferons néanmoins une critique générale des appareils à rouleau tout comme des châssis multiples en ce sens qu'ils peuvent tout d'abord faire négliger la qualité de l'image. L'amateur qui, pour une excursion, n'emporte que six glaces, saura les dépenser avec sagesse et rapportera certainement six clichés étudiés, et par suite intéressants. S'il a une réserve de 24 ou même de 48 préparations, il est bien à craindre qu'il n'en fasse un gaspillage à tort et à travers, et qu'au retour il ne soit obligé de reconnaître que la plupart des épreuves sont médiocres parce qu'elles ont été faites trop hâtivement.*

Albert Londe, *La Photographie moderne. Pratique et applications*, Paris, Masson, 1888



Dans un contexte où la technologie est de plus en plus acceptée comme partie intégrante de la création d'images. Et comme une gamme d'outil performants est à la disposition de millions d'utilisateurs, il est difficile de déterminer où les frontières de la photographie se situent désormais. La valeur et la pertinence de la photographie d'art actuelle est, de fait, remise en question par une nouvelle génération de photographes qui recentrent leurs pratiques autour d'une réflexion sur le médium et ses évolutions. Ils sont à la recherche de nouvelles images, le processus primant parfois sur le résultat esthétique.

Toutes les questions énumérées au fil de ce texte animent la réflexion et le travail de plusieurs artistes, notamment Nord-Américains qui sont les fers de lance d'une nouvelle génération de photographes qui proposent ce qu'on pourrait appeler une nouvelle abstraction photographique. J'insisterai ici sur deux exemples qui me semblent parlants, Lucas Blalock et Jessica Eaton.

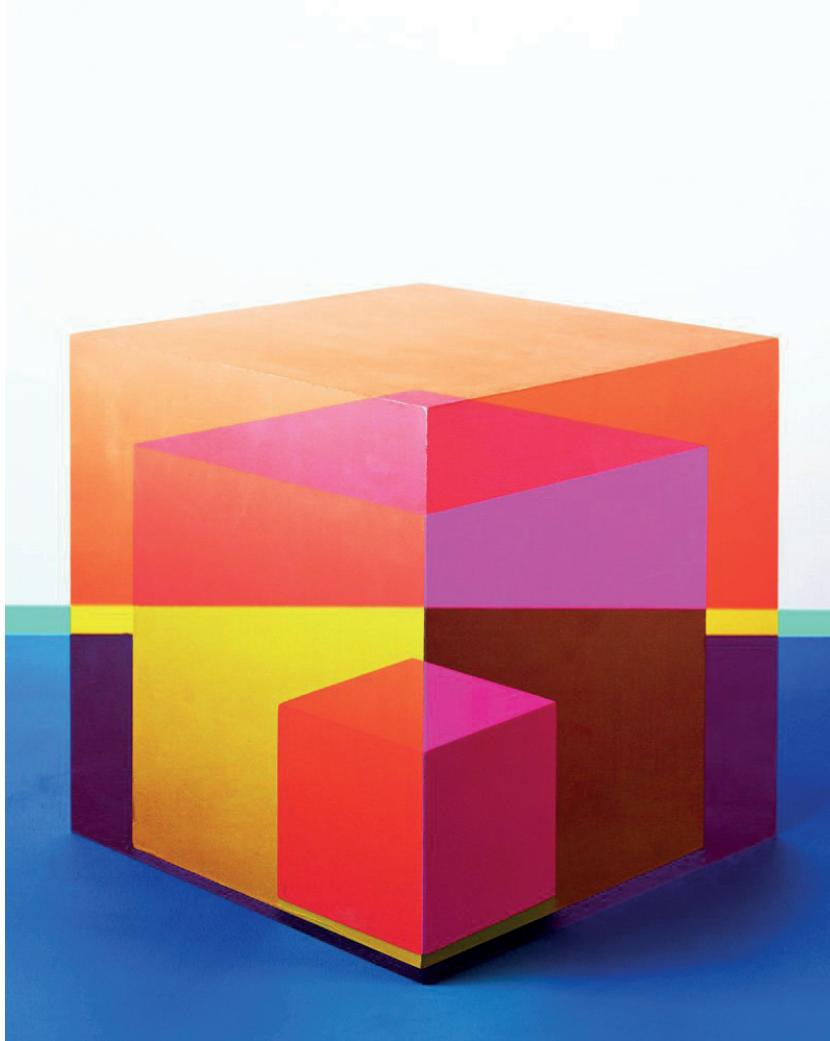


Lucas Blalock, *99 Cent Store Still Lifes*, 2011

Lucas Blalock est un artiste états-uniens, le plus souvent il photographie des objets du quotidien qu'il met en scène dans son studio, le choix des objets se porte sur des couleurs, des forme, des textures. Ces objets, fragments d'images, sont ensuite assemblés, composés. Souvent des miroirs ou d'autres dispositifs sont utilisés pour créer des illusion d'optiques, conférant à ses images un caractère mystérieux, intrigant. Ses choix d'objets et son goût pour la répétition ne sont pas sans rappeler le Pop-Art. Il veut ensuite vérifier à quoi ressemblent ces objets une fois photographiés. Mais lorsqu'il a observé, il veut aussi voir à quoi ces photographies ressemblent une fois «photoshopées». C'est ici que son travail devient intéressant, ainsi face à ses images on est amené à se demander ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, son but est de casser le rapport immédiat et la confiance dans la véracité des images que nous avons construit. Ces photographies ne se comprennent pas d'un regard, il faut les observer pour comprendre ce qu'elles représentent, elle nous poussent à nous demander comment elles ont été produites. Même si la falsification des images remontent au tout début du médium, habituellement elle est plutôt mise en place pour profiter du pacte de vérité tacite que nous avons avec les images. Ici Blalock joue de ce pacte en retouchant les images de manière visible, parfois grossière, mais sa volonté est qu'on le comprenne immédiatement. Ces retouches ne sont pas faites au hasard, même si visibles elles restent subtiles et étudiées, il porte une attention particulière au couleurs, au motifs et à la composition de ses images. Les logiciels de retouches sont véritablement au service de sa production, il n'en est pas l'esclave. Il les utilise comme un médium à part entière, un outil, au même titre que le burin du sculpteur taille dans la masse. Il tente de nous avertir que les logiciels d'édition d'images sont désormais plus qu'un outil mais une parcelle du travail des photographes. Il veut nous pousser à lire les images à un niveau autre que celui de la première impression, à cesser de croire aux mensonges de l'image.



Lucas Blalock, *Mirrors Windows Tabletops*, 2013



Jessica-Eaton, *cfal 78*, 2010

Le travail de Jessica Eaton est très différent, la couleur et la lumière sont au centre de sa pratique et de ses préoccupations. Son travail est très influencé par les travaux de Josef Albers ou encore ceux de Sol LeWitt sur la couleur, elle y fait même souvent directement référence. Contrairement à Blalock elle n'utilise pas de logiciel de retouche. Pourtant au premier regard on est persuadé que ses images ne sont pas possibles sans le numérique, qu'elles sont passées à travers de nombreuses étapes de post-production, ce n'est pas le cas. Leur fabrication est complexe et découle d'un processus très précis. Ces images bien que très colorées sont en fait constituées uniquement de volumes blancs, gris et noirs, la couleur est fixée sur le négatif grâce à un jeu de filtres rouge, vert et bleu apposés sur son objectif, ainsi elle peut représenter toutes les couleurs du spectre. Elle utilise les propriétés même de la lumière pour réaliser ses photographies, Le système RVB est celui qui régit la synthèse additive, c'est celui utilisé dans tous les systèmes de représentation autres que ceux destinés au papier. Elle compose ensuite ses images en déplaçant ces volumes entre chaque prise de vue qui seront réalisées sur le même négatif. C'est encore une fois ce jeu entre ce qui nous est donné à voir et la manière dont cela a été réalisé qui est intéressant. Ces photographies apparaissent comme des images impossibles, nous en déduisons qu'elles sont le fruit d'un travail numérique, mais en regardant de plus près on s'aperçoit que les décalages de formes et de lignes ne sont pas parfaits, on aperçoit les traces du passage de ses pinceaux. Depuis son invention l'appareil photographique a été utilisé dans différents domaines, de l'art à la science en passant par l'archive, le document. Jessica Eaton en a une utilisation double, à la fois artistique et scientifique, invariablement tournée vers l'expérimentation. Elle ne considère pas sa production comme abstraite, elle pense qu'elle devrait être vue comme les résultats satisfaisants d'expériences réalisées à l'intérieur de l'appareil photo. Si ces images sont si captivantes c'est qu'elles portent en elles différentes couches, la lumière, la couleur, le hasard, le protocole, le temps, le volume et l'espace. Finalement dans ce travail c'est tout ce qui constitue le médium photographique qui se trouve rassemblé en une seule image.



Jessica Eaton, *cfaal 276*, 2012

Il est intéressant, après s'être penché sur le travail de ces deux artistes, de noter à quel point ils sont différents tout en étant le fruit de questionnements assez similaires. D'un côté Blalock convoque notre capacité à interroger efficacement les images, à ne pas être dupes. De l'autre Eaton joue elle aussi sur ce rapport de vraisemblance que nous avons à l'image, mais elle le fait différemment en nous proposant des images inédites, que nous n'avions jamais vues, ainsi nous les pensons fabriquées grâce à une technologie nouvelle, ce qui n'est pas le cas. Ce que ces deux artistes interrogent c'est notre rapport à l'image photographique, un rapport constant que nous avons le devoir d'analyser. Pour briser la domination de la technologie sur nos comportements de créations, nous devons comprendre comment elle fonctionne et utiliser ses outils de manière imaginative, les détourner. La célèbre formule de Moholy-Nagy, professeur au Bauhaus, prend là tout son sens : *L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, mais celui qui ignore la photographie* (cité par Walter Benjamin dans *Petite histoire de la photographie*). Ce qu'il ne savait pas c'est que désormais même quelqu'un qui ignore tout de la photographie est en mesure d'en faire. Quelqu'un qui ne sait rien de l'image est en mesure d'en produire, il participe à la culture de l'image, il ne sait pas lire une image mais peut en faire, contrairement à l'analphabète au sens propre du terme.

Les manipulations numériques apposent un voile sur la vraisemblance et la réalité de l'image. Les artistes et, plus largement, les photographes utilisent les outils à leur disposition : logiciels et Internet. De plus en plus ils laissent des traces visibles de cette procédure. En agissant ainsi il font passer le processus au statut de partie essentielle de la pièce finale.

Le contexte technologique actuel a donné naissance à une archive numérique d'image qui dépasse le mesurable. Chaque jour ce sont des centaines de millions d'images qui sont uploadées, Facebook annonce 250 millions de photographies postées par jour en 2012. Ces documents sont accessibles depuis les ordinateurs, smartphones et autres appareils connectés. Cette perturbation dans le modèle d'accès à l'image entraîne un dérèglement de la hiérarchisation des images qui implique une notion d'équivalence entre elles. Ceci a fait de l'appropriation d'image, de la manipulation, du trucage et de la redistribution des images non seulement une chose facile, mais aussi une chose largement acceptée, dans le champ de l'art contemporain y compris. Ainsi alors que la masse se charge de photographier le réel, les photographes sont totalement libérés de leurs obligations naturalistes. Ils peuvent désormais recentrer leurs pratiques sur le médium lui-même, faire de l'image pour l'image. Ils comprennent que pour aller plus loin dans la compréhension d'un médium déconstruction, reconstruction et recontextualisation sont essentielles. L'ère numérique favorise cela, elle favorise les greffes entre les différents champs de l'art. Elle dissout les frontières de l'œuvre et élargit indéfiniment sa diffusion. Mais les œuvres existent bien, elles existent en tension entre l'immatérialité du caractère numérique des images et l'aspect physique de la pièce finale.

L'étude des changements opérés par le numérique sur la photographie nous met finalement en face de l'incompréhension que nous avons de cette pratique. Dans la photographie numérique tout ce qui subsiste de son ancêtre c'est son rapport à la lumière. Nous essayons pourtant de l'utiliser de la même manière que la photographie argentique, refusant de comprendre qu'il s'agit de tout autre chose. Nous avons certainement assisté à la naissance d'un nouveau médium sans même en prendre conscience.



Bibliographie :

- Michel Foucault, *La peinture photogénique*, Le point du jour, 2014
- Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval : Les éditions Circé, 2004
- André Gunthert, *L'image partagée*, *Études photographiques*, 24/novembre 2009  
<http://etudesphotographiques.revues.org/2832>
- Richard Benson, *The Printed Picture*, The museum of modern art, 2008
- Sous la direction de Catherine Millet, *Art Press 2, L'art dans le tout numérique*, Mai/Juin/Juillet 2013
- Christian Delage, *La fabrique des images contemporaines*, éditions cercle d'art, 2007
- Sous la direction de Danièle Mèaux, *Protocole et photographie contemporaine*, Publication de l'université de Saint Etienne, 2013
- Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, 1996
- Walter Benjamin, *Sur la photographie*, éditions Photosynthèses, 2012
  - *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 1939
  - *Petite histoire de la photographie*, 1931
- Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, Seuil 1965
- Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, presse universitaire de France, 2012
- Sous la direction de Marloes Krijnen, *FOAM #38, Under Construction*, 2014
- Jean-François Chevrier, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, l'Arachnéen, 2010
- Jean-François Chevrier, *La trame et le hasard*, l'Arachnéen, 2010
- Jean-Christophe Bailly, *L'instant et son ombre*, Seuil, 2008
- Stephen Shore, *Uncommon Places*, Aperture, 2005
- Paul Valéry, *La Conquête de l'ubiquité*, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1928
- Albert Londe, *La Photographie moderne. Pratique et applications*, Masson, 1888
- Entrialgo Frédérique, *La Notion d'auteur comme objet de l'art*, in Article [En ligne]  
<http://www.articule.net/files/2008/10/appropriationxxesiecle.pdf>

Remerciements : David Dronet, Christophe Boudier, Michèle Godstein, Nicolas Germain, Pierre Aubert, Catherine Blanchemain, Chantal Marie. ainsi que Angèle Bari, Mathieu Lion, Olivier Bellière, et Laurence Hamon-Bellière.



