



HAL
open science

Mythologies post-photographiques.

Servanne Monjour

► **To cite this version:**

Servanne Monjour. Mythologies post-photographiques.: L'invention littéraire de l'image numérique. Presses de l'Université de Montréal, 10, 2018, 978-2-7606-3925-6. hal-03949829

HAL Id: hal-03949829

<https://hal.science/hal-03949829>

Submitted on 8 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MYTHOLOGIES POST-PHOTOGRAPHIQUES

La collection «Parcours numériques» est accessible gratuitement en édition augmentée sur **parcoursnumeriques-pum.ca**. La version enrichie comprend une bibliographie, des notes ainsi que de nombreux contenus complémentaires (vidéos, illustrations, etc.). La collection est dirigée par Michaël E. Sinatra et Marcello Vitali-Rosati.



Écritures numériques
Digital Textualities

Chaire de recherche du Canada - Canada Research Chair



CRIHN

www.crihn.org

Mythologies post-photographiques

L'invention littéraire
de l'image numérique

SERVANNE MONJOUR



Les Presses de l'Université de Montréal

Couverture:
Mise en pages: Yolande Martel

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales
du Québec et Bibliothèque et Archives Canada*

Dépôt légal: 3^e trimestre 2018
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
© Les Presses de l'Université de Montréal, 2018

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de leur soutien financier le Conseil des arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Financé par le
gouvernement
du Canada

Canada

IMPRIMÉ AU CANADA

Introduction

Désormais, nous sommes tous photographes. Les appareils intégrés à nos téléphones nous permettent de capturer, de visualiser, de modifier et de partager nos clichés sur les réseaux sociaux en moins d'une minute. Omniprésente sur nos écrans, la photographie est devenue une nouvelle forme de langage – une image conversationnelle, pour reprendre l'expression d'André Gunthert (2014)*. Ces mutations fascinent autant qu'elles inquiètent. Alors que les clichés s'accumulent par centaines sur nos disques durs, où l'on finit par les oublier, certaines voix s'élèvent pour se demander si, dans sa transition de l'argentique vers le numérique, la photographie n'aurait pas perdu ce qui la rendait justement photographique :

Au dix-neuvième siècle, on considérait que la peinture avait précédé, inspiré, puis été menacée par la photographie [*sic*], dans une lutte opposant la main à la machine. Au vingt et unième siècle, la photographie numérique, connectée, instantanée, automatique, malléable, partie intégrante de l'univers

* Toutes les références bibliographiques se trouvent sur le site parcours numériques : <https://www.parcoursnumeriques-pum.ca>

plus vaste du multimédia, pourrait bien se révéler encore plus éloignée de la photo argentique qui l'a précédée (Ritchin, 2010, p. 19).

Un terme s'impose peu à peu pour qualifier cette « révolution » à l'œuvre : la *postphotographie*. On peut évidemment s'interroger sur le sens exact que revêt ici le préfixe post-, ce marqueur théorique de la fin du xx^e siècle « qui dit tout à la fois rupture et continuité, début et fin, dépassement et déclin » (Ruffel, 2016) : la photographie aurait-elle vraiment disparu en même temps que ses chambres noires ? Ou bien les technologies numériques ne favoriseraient-elles pas au contraire la renaissance du média ?

Notre époque, marquée par une transition technologique accélérée, est habitée par de nombreuses incertitudes : à quel point notre humanité est-elle affectée par le progrès technique ? Maîtrisons-nous vraiment toutes ces inventions ? Ne risquons-nous pas de nous égarer dans ce qu'il est convenu désormais d'appeler la « réalité augmentée » ? L'urgence de faire face à ces problématiques est bien réelle. Car ce que l'on craint finalement, c'est de voir certains grands romans de science-fiction et d'anticipation, du *Frankenstein* de Shelley au 1984 d'Orwell, devenir réalité. Contaminé par cet imaginaire, le terrain critique et théorique a lui-même tendance à se diviser entre une obsession de l'apocalypse et une tentation téléologique. Le champ photographique n'échappe pas à la règle. D'un côté, le numérique est accusé de façonner des images virtuelles, dématérialisées, sans art, artificielles et trompeuses. De l'autre, on ne peut s'empêcher d'en reconnaître les indéniables qualités et potentialités techniques : plus rapide, plus facile, plus léger et plus précis, l'appareil

numérique achève le grand projet de démocratisation de la photographie amorcé par George Eastman, le fondateur de Kodak – dont il aura, ironie du sort, précipité le déclin. Ce grand saut technologique compte pourtant ses petits paradoxes : chaque fois que nous prenons un cliché avec notre téléphone, celui-ci nous renvoie le bruit mécanique caractéristique de son ancêtre argentique ; de leur côté, les photos qui s'échangent à tour de bras sur les réseaux sociaux s'efforcent d'imiter la sépia et la patine des vieux clichés usés par le temps...

La période que nous traversons s'avère passionnante, car elle fait cohabiter, pour quelque temps encore, l'analogique et le numérique. Nous serions donc aux avant-postes pour observer le phénomène de *remédiation*, ce processus décrit par Bolter et Grusin (2000) selon lequel tout nouveau média se déploie en imitant les formes de celui auquel il succède – en le « vampirisant » – afin de mieux négocier son intégration auprès du public. La relation qui unit l'argentique au numérique se révèle pourtant plus complexe. Car si le numérique a d'ores et déjà largement remporté l'adhésion du grand public et, par conséquent, la bataille économique (ce qui n'est pas sans causer de vives tensions, notamment dans l'industrie photographique ou chez les photographes professionnels), l'influence de l'argentique demeure essentielle. La chambre noire a beau être devenue obsolète, son imaginaire est encore très vif et, surtout, très actif. De fait, là où l'on s'attendrait à voir éclater la rivalité entre les deux médias et leurs « partisans » respectifs (à la manière d'un conflit entre « anciens » et « modernes »), apparaissent au contraire des phénomènes d'intercontamination particulièrement féconds. Ce qui montre, comme l'a notamment

fait valoir Jenkins (2006), qu'un média ne meurt jamais vraiment. Reste cependant à déterminer les conditions de sa « survie » – utilisons pour le moment ce terme, dont il faudra cependant rapidement s'affranchir si l'on veut éviter le piège d'un discours apocalyptique.

À contre-courant de l'idée de « révolution », rappelons en effet que la photographie n'est pas devenue numérique en un jour. L'invention de l'informatique dans les années 1940 marque le début d'une transition technologique progressive, qui s'accélère au cours des années 1980 avec les premiers développements industriels, bientôt suivis d'un processus de démocratisation tout au long des années 1990. Cette transition prend cependant une tout autre dimension à partir des années 2000, avec l'avènement du web et en particulier du web social. Désormais, le « numérique » est devenu bien plus qu'un outil : il s'est imposé comme une culture à part entière (Doueïhi, 2008), redéterminant nos concepts les plus fondamentaux et nos croyances les plus profondes. Comme n'importe quelle culture, le numérique a en effet dû forger ses propres mythes et négocier avec les anciens : ce sont ces récits, et en particulier – pour reprendre ici le titre de l'ouvrage de Jérôme Thélot – ces « nouvelles inventions littéraires de la photographie » à l'heure de sa transition technologique, que l'on tentera de déconstruire et d'étudier dans cet ouvrage. L'hypothèse ainsi défendue est qu'un média n'est pas seulement une réalité technique : il est aussi une construction discursive et, en particulier, une construction littéraire.

Ainsi, les écrivains qui, au XIX^e siècle, faisaient le récit des prouesses comme des dangers supposés du *medium* d'enregistrement ont pleinement participé à l'invention de la

photographie, autant que Niepce, Daguerre ou Talbot. Leurs écrits constituent une mythologie du fait photographique qui a influencé aussi bien la production que la réception des images. C'est tout l'enjeu de ces champs de recherche aujourd'hui en vogue – la photolittérature, l'archéologie des médias ou encore l'intermédialité, dont cet ouvrage est assurément tributaire. Depuis une vingtaine d'années, la culture numérique émergente vient réécrire cette mythologie. Comme autrefois Balzac, Jarry, Verne et tant d'autres témoignèrent dans leurs fictions de l'invention de la photographie, la « révolution » photonumérique inspire les écrivains contemporains, qui racontent les bouleversements formels et culturels accompagnant cette transition de l'argentique vers le numérique. Les interrogations, les inquiétudes et les fantasmes se succèdent : le temps de l'argentique est-il définitivement révolu, entraînant avec lui cette capacité de la photographie à convoquer la présence du passé – ce que Roland Barthes qualifia en son temps de « ça a été » ? L'image numérique est-elle encore photographique, alors même qu'elle entraîne la disparition des chambres noires, en substituant l'électronique à la chimie, les capteurs au film, les pixels au grain d'argent ? Peut-on seulement lui faire confiance, elle qui semble se laisser plus facilement manipuler que jamais ? Face à la prolifération des images sur nos écrans – qui pose d'ailleurs la question de l'avenir du papier – la photographie n'est-elle pas en train de redessiner le réel ? Du selfie partagé sur les réseaux sociaux jusqu'aux paysages de Google Street View, la littérature ne manque pas d'éléments pour alimenter une nouvelle mythologie de l'image et pour comprendre ce que la photographie, dans son glissement vers le modèle numérique, implique

désormais en matière de temps, de mémoire, d'espace, d'identité, d'amour et de mort.

Dans une perspective archéologique, le premier chapitre de cet ouvrage revient sur la construction de la mythologie du fait photographique au moyen d'un motif absolument essentiel : la révélation. Issu des procédures laborantines de la photographie, ce motif de la révélation est étroitement lié à la problématique ontologique du fait photographique – rendue visible par l'action du révélateur, l'image est à son tour sommée de révéler le réel. Mais dans un contexte numérique, cet imaginaire de la révélation a-t-il encore une quelconque pertinence ? Que peut (encore) nous révéler l'image ? La notion de postphotographie peut-elle nous amener à déconstruire certains présupposés théoriques majeurs – le concept d'empreinte ou d'indicialité, par exemple – invalidés par le numérique ?

Le deuxième chapitre aborde la question de la transition, ou plus précisément de la remédiation du fait photographique, en s'interrogeant sur les raisons qui poussent de nombreux photographes de l'ère numérique (amateurs comme professionnels) à multiplier les emprunts formels à l'argentine. Ces pratiques néo-argentiques (*lo-fi*, *vintage* ou *faux-vintage*) sont-elles vraiment des stratégies de résistance à l'argentine ? Ou bien ne doit-on pas y voir un supplément de sens que le numérique confère désormais rétroactivement à l'argentine ? Est-il possible de dépasser le clivage apocalypse-téléologie dans lequel le discours industriel, mais aussi parfois le discours théorique, semble nous précipiter ?

Le troisième chapitre, enfin, pose la question de la reconfiguration de notre regard contemporain sous l'effet des

techniques et des dispositifs photonumériques : que l'on se place à l'échelle des spectaculaires logiciels Google Earth et Google Street View, ou à celle du pixel, que signifie voir – et à plus forte raison *bien voir* – à l'ère numérique ? Que nous montrent ces images ? Quelles représentations du réel nous renvoient-elles ou construisent-elles ? Cette dernière étude vise à poser les bases d'une nouvelle ontologie de l'image photographique à l'ère numérique, au moyen d'une figure visuelle, mais aussi conceptuelle : l'anamorphose.

CHAPITRE 1

L'imaginaire de la révélation photographique

Aujourd'hui, toute une génération au moins n'a jamais manié que des appareils photo numériques, voire rien d'autre que des téléphones portables équipés pour capter, envoyer et publier en ligne des clichés. Nos appareils argentiques sont relégués au placard ou, avec un peu de chance, exposés à titre de curiosité sur une étagère. L'argentique semble passé à l'histoire, et l'heure est à l'inventaire.

L'archéologie de la chambre noire

Fasciné par le travail des photographes en chambre noire, l'américain John Cyr, maître-imprimeur de formation, parcourt ainsi depuis 2010 les États-Unis à la recherche des bacs à développement dont les « propriétaires » ont marqué l'histoire, afin d'en proposer un inventaire photographique. Sa série *Developer Trays* comprend notamment le matériel d'Aaron Siskind, d'Edward Mapplethorpe ou de Sylvia Plachy, mais aussi des pièces datant des premiers âges du média, aujourd'hui conservées dans les musées. On peut facilement reconnaître dans le travail de Cyr – qui a d'abord choisi d'exercer le métier de photographe dans sa forme la plus artisanale, se spécialisant dans les procédures laborantines qui subissaient pourtant déjà de plein fouet

la concurrence du numérique – une passion évidente pour la matérialité de la photographie et ses aspects techniques.

Mais paradoxalement, ces clichés n'ont que peu d'intérêt documentaire, quand bien même certaines pièces ont une valeur historique évidente. Car en fouillant les laboratoires afin d'y dénicher des outils désormais négligés, Cyr parvient surtout à ériger le révélateur en objet esthétique singulier, métonymie du photographe et de son œuvre, symbole du fait photographique dont il souligne l'origine chimique et de l'imaginaire encore étroitement attaché à la chambre noire. Les cuvettes photographiées par Cyr sont difficilement identifiables, le dispositif esthétique choisi encourageant le spectateur à regarder au-delà du simple référent : les jeux d'éclairage font ressortir les couleurs vives de l'objet, et la prise de vue verticale à 180° le présente comme une page à déchiffrer. Ainsi peut-on lire ces bacs de révélation, qui auront conservé la trace, la signature de leurs photographes. Le matériel de Linda Connor par exemple, laisse clairement deviner la forme du film 8 × 10 avec lequel l'artiste a pris l'habitude de travailler. En conservant l'empreinte du photographe et des centaines de clichés passés au révélateur, le bac devient un objet singulier.

Le travail de John Cyr semble déterminé par l'urgence d'inventorier une technique, un art en voie de disparition – conséquence directe de l'obsolescence de l'argentique. Usé, bosselé, décoloré, le bac photographié et exposé n'est pourtant plus seulement un vestige de la chambre noire : il en est une manifestation vive. Par sa démarche, Cyr lui reconnaît le même caractère indiciel qu'on a longtemps prêté à la photographie elle-même. Du travail de mémoire dédié au fait argentique, le projet glisse vers une tendance à

la monumentalisation, à la reconstitution d'un imaginaire de la photographie, comme si le média argentique devait lui-même faire face à cet état simultané de présence et d'absence qu'il a toujours conféré à son référent. Un projet tel que *Developer Trays* (ou *Darkroom* de Michel Campeau, qui a quant à lui photographié des chambres noires du monde entier) vient revivifier ce que l'on qualifiera d'*imaginaire de la révélation*, d'autant plus persistant et manifeste qu'il semble aujourd'hui sur le point de disparaître en même temps que la technique argentique qui l'a fait naître. Le révélateur se trouve en quelque sorte *révélé* par le numérique, un format dans lequel Cyr retravaille ses images avant de les publier en ligne. Cette démarche hybride montre la persistance de l'imaginaire argentique, intimement lié à ce que le fait photographique a d'abord perdu dans la transition numérique : les procédures en chambre noire et l'aura mystérieuse, presque magique, qu'elles conféraient à l'image. Elle montre que la photographie, comme tout autre média, est le fruit d'une double construction, à la fois technique et discursive. L'appareil et ses pellicules importent tout autant que l'imaginaire et le mythe pour définir le fait photographique.

La révélation photographique constitue un cas paradigmatique de cette double – mais complémentaire, bien que parfois conflictuelle – construction du média, dont elle cristallise les problématiques ontologiques. Devant les nouvelles réalités du fait photographique, en plein processus de remédiation, la notion de révélation issue des premiers âges de la photographie constitue en effet un point névralgique de la transition de l'argentique vers le numérique. Nous aborderons donc les principales questions d'un imaginaire

aujourd'hui en transition: comment la notion de révélation (ce concept théologico-littéraire fondamental que la photographie s'est approprié pour désigner l'étape la plus décisive du processus de développement des images) a-t-elle participé à la construction du fait photographique? Quel rôle a pu jouer la littérature dans l'invention d'une idée de révélation *de* la photo, ou *par* la photo, et à l'inverse, comment la révélation a-t-elle redéterminé le fait littéraire? Enfin, que devient ce paradigme de la révélation à l'ère du numérique, parfois qualifiée de postphotographique?

Généalogie de la révélation

Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes écrit:

On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la Photographie (en lui transmettant le cadrage, la perspective albertienne et l'optique de la camera obscura). Je dis: non, ce sont les chimistes.

Il paraît qu'en latin « photographie » se dirait « imago lucis opera expressa »; c'est-à-dire: image révélée « sortie », « montée », « exprimée » (comme le jus d'un citron) par l'action de la lumière. Et si la photographie appartenait à un monde qui ait encore quelque sensibilité au mythe, on ne manquerait pas d'exulter devant la richesse du symbole: le corps aimé est immortalisé par la médiation d'un métal précieux, l'argent (monument et luxe); à quoi on ajouterait l'idée que ce métal, comme tous les métaux de l'alchimie, est vivant. (1981, p. 126-127)

En opérant ce glissement de la chimie à l'alchimie, de la procédure laborantine au mythe (qui d'ailleurs la précède), Barthes souligne l'analogie qui opère grâce au motif de la révélation: tout comme la photographie est révélée par

l'action de la chimie, elle doit à son tour susciter une expérience de révélation. Cette expérience sera épiphanique pour Barthes, qui « retrouve » l'essence de sa mère grâce à la photo du jardin d'hiver, un cliché sur lequel elle apparaît en petite fille, comme il ne l'a pourtant jamais connue. À cet imaginaire combinant chimie et magie, « alchimique » pour reprendre Barthes, s'ajoutera dans *La Chambre claire* une idée encore plus complexe de la révélation, associée à la résurrection. Alors que la réflexion théorique sur l'image s'entremêle au témoignage du fils endeuillé, surgit une définition de la photographie restée canonique : « ça a été ». Les quelques pages que Barthes consacre à la photo du jardin d'hiver n'ont cessé d'alimenter depuis les années 1980 le discours théorique et critique sur l'image, influençant profondément le champ des études photographiques et photolittéraires. À l'évidence, la réflexion de Barthes aura conforté les théories de l'indicialité notamment défendues par Philippe Dubois, Henri Van Lier ou Rosalind Krauss. Car si certains ont tôt fait de remarquer que la réalité constituait une expérience bien trop indécidable pour faire de l'image photographique une preuve tangible du réel, il fallait malgré tout qu'elle en soit une *trace*. Dans la mythologie littéraire de la photographie, cette conception de l'image photographique est encore largement dominante.

Paradoxalement, la publication de *La Chambre claire* coïncide avec l'apparition de l'un des tout premiers prototypes d'appareil photo numérique destiné à la grande distribution : le Mavica de Sony. Au moment même où Barthes propose une définition de la photographie qui fera date et qui s'appuie essentiellement sur l'imaginaire argentique et chimique, le tournant numérique est déjà amorcé et

s'apprête à bousculer les anciens mythes attachés à l'invention de Niepce et de Daguerre. Dès lors, qu'avons-nous encore à faire d'une métaphore photographique de la révélation, alors que le numérique a rendu obsolète cette procédure propre à l'argentine ? Ne devrait-on pas renoncer pour de bon à une notion aussi galvaudée qui capitalise tous les pouvoirs fantasmés de la photographie, à commencer par le problème épineux de l'ontologie de l'image ? Au contraire, à l'heure où la vague numérique fait sans doute subir au média photographique ses mutations les plus profondes depuis le « moment Kodak », le paradigme de la révélation n'a jamais été aussi essentiel, puisqu'il cristallise les contradictions issues de la double construction, technique et discursive, du média. Pour bien comprendre ce paradoxe, revenons aux origines du concept.

La métaphore de la « révélation » par (ou à la manière de) l'image photographique, semble si transparente que l'on se passe généralement d'en justifier la pertinence. Bien entendu, elle renvoie à l'action du révélateur chimique par lequel l'image latente se transforme en image visible. De là, son sens exact et ses connotations peuvent se prêter à une foule de variations (parfois contradictoires) sans que ses fondements chimiques soient remis en cause. C'est pourtant bien dans la chambre noire du photographe qu'il nous faut commencer notre enquête, car si la métaphore de la révélation est à ce point polysémique et indécidable, c'est qu'elle est elle-même issue d'un premier glissement sémantique, vraisemblablement réalisé par les photographes. La révélation n'apparaît dans aucun des grands « textes fondateurs » de la photographie, bien que le phénomène y soit régulièrement décrit (chez Daguerre ou Arago, par exemple). En toute

logique, c'est pourtant à l'issue d'une lecture déjà métaphorique que l'agent chimique faisant apparaître l'image s'est trouvé qualifié de « révélateur ». Le rapport analogique est évident : dans son acception classique, héritée du verbe latin *revelare* (littéralement « lever le voile »), la *révélation* désigne l'action de faire connaître ce qui est caché, et le *révélateur* l'individu qui accomplit cet acte. Dès les années 1850, l'usage du *bain révélateur* ou de l'*agent révélateur* se banalise dans les revues et les ouvrages spécialisés, sans doute avec l'apparition des procédés au collodion. Peu à peu, le qualificatif gagne son autonomie et, pour la première fois en 1895, le substantif *révélateur* entre dans le dictionnaire, comme « terme de photographie » à part entière, désignant le « corps qui fait apparaître l'image latente, formée par la lumière, sur une surface sensible [...] » (*Dictionnaire des dictionnaires. Encyclopédie universelle*, 1895, p. 1039). Généralement utilisé pour définir un ensemble de solutions chimiques (iconogène, mercure...), le terme révélateur reste alors un terme technique, intégré et réservé au jargon scientifique.

Si l'on peut facilement retrouver, dans la fiction littéraire notamment, la trace d'un imaginaire de la révélation par l'image – les récits fantastiques du XIX^e siècle ont largement exploité cette idée –, la première référence explicite à la révélation photographique et à son potentiel métaphorique est assez tardive et anecdotique. On la rencontre sous la plume de Georges Duhamel, auteur aujourd'hui quelque peu oublié, au hasard d'une réflexion sur les mécanismes de la mémoire :

Je cherche un nom propre, par exemple, le nom d'une personne que j'ai connue à Montevideo, ou que j'ai rencontrée pendant la guerre, à Verdun, ou que je fréquentais en Espagne. Il m'est vraiment impossible, pour solliciter ma mémoire fléchissante,

de refaire le voyage et de me replacer dans des conditions extérieures, dans des circonstances morales qui n'ont plus aucune chance d'être réunies jamais! [...] Sur un certain vestige, l'esprit se met à la besogne. Cela peut durer deux heures, cela peut durer deux jours: je lâche rarement prise. Je peux aller, venir, soutenir un entretien: le lent et minutieux travail s'accomplit. On aurait tort de croire qu'il est involontaire, automatique. Il est, au contraire, tout à fait délibéré. Sans arrêt, l'esprit en éveil présente, autour de cette lueur vacillante, autour de cet indice incertain, des images et des souvenirs précis, susceptibles de déterminer une révélation totale – j'entends ce mot au sens où l'emploient les photographes. (1944, p. 160-161)

La «révélation totale» à laquelle Duhamel se réfère est en vérité assez énigmatique – avec cette part de mystère qui donne justement toute sa force à la métaphore photographique de la révélation: l'apparition précise d'un souvenir ou d'une idée, au terme d'un processus rigoureux mais dont le dénouement reste incertain, presque magique. Si l'on comprend la difficulté que l'exercice mnésique exige, l'auteur n'éclaire pas davantage le choix d'une telle comparaison avec le dispositif photochimique. En précisant qu'il s'agit d'une révélation «au sens où l'emploient les photographes», Duhamel lui reconnaît une originalité particulière concédée par le média. La procédure photochimique, qui *développe* et parachève une image encore non visible, invoque une activité intellectuelle intense, un acte perceptif complexe, peut-être même une fonction cognitive. Ainsi, tandis que la révélation dans son acception classique (non photographique) joue de l'écart entre le dissimulé et l'évidence, souvent sur fond d'interdit (on révèle un secret, un complot), la révélation photographique joue d'abord des interférences entre le visible et l'invisible.

C'est ici que le concept photographique de révélation doit se comprendre à la lumière du processus global de développement de l'image. À ce titre, on notera que l'anglais, autre langue maternelle du fait photographique, préfère l'expression *developing (bath)*, moins chargée d'encombrantes connotations. Tout comme en allemand (*entwicklung*), *development* désigne à la fois l'ensemble des manipulations en chambre noire, et plus spécifiquement l'opération d'immersion de l'image latente dans une solution chimique. La «révélation» est d'abord l'affaire des langues romanes, du français, de l'espagnol (*revelado*) ou encore de l'italien (*rivelazione*). Pourtant, développement et révélation sont connectés par un motif similaire, le voile, autour duquel ils déploient deux mouvements distincts : tandis que le premier rappelle le jeu d'enroulement et de déroulement du tissu (par extension, du film photographique), le second évoque un principe de recouvrement et de découverte *par* ce tissu. Notons par ailleurs que Talbot lui-même, dans la planche VIII de *The Pencil of Nature*, «A Scene in a Library», associait déjà le travail de développement en chambre noire à l'idée de révélation : «*for what a "dénouement" we should have, if we could suppose the secrets of the darkened chamber to be revealed by the testimony of the imprinted paper*». Aussi, cette tension initiale entre les deux termes s'avère essentielle pour comprendre la métaphore photographique de la révélation où l'image ne se prête jamais à un déchiffrement absolu.

En intégrant à leur jargon le révélateur, puis la révélation, les premiers photographes ont joué sur un terme polysémique auquel ils ont injecté une signification technique qui allait devenir elle-même le lit de nombreuses lectures métaphoriques. Cependant, ces réécritures de la révélation

méconnaissent souvent le véritable processus de développement des images, occulté par une représentation fantasmée de la chambre noire, ce laboratoire mystérieux où se mêlent la manipulation scientifique et le geste magique. Un bref passage en revue des procédés techniques de la photographie est donc loin d'être inutile. La technique argentique, dont l'action repose sur les propriétés photosensibles de l'argent, a effectué un long règne dans l'histoire de la photographie. Elle a donné naissance à de nombreux systèmes d'obtention de l'image que l'on peut regrouper en deux grandes familles: celle des procédés à noircissement direct (rapidement devenus obsolètes au cours du xx^e siècle) et surtout celle des *procédés à développement*. Cette dernière technique repose sur la photosensibilité de la couche photographique, constituée d'une émulsion à base de cristaux d'halogénures d'argent ou de bromure d'argent dissous dans un liant gélatineux, qui empêche la recombinaison des ions d'argent. Les cristaux d'argent présentent des défauts de structure alors que la gélatine contient un certain nombre d'impuretés: ces imperfections génèrent des centres de sensibilité sur lesquels l'action de la lumière se concentre. Lorsque les cristaux sont insolés, il se forme à l'échelle de l'atome une image imperceptible à l'œil nu, que l'on a coutume d'appeler « image latente », expression à l'origine d'une certaine confusion sur la nature de la « révélation ». Il serait en effet plus exact de penser l'image latente au pluriel puisqu'elle renvoie à une *potentialité d'images*, et non à une photographie singulière qui serait encore « cachée ».

Cette image latente plurielle est transformée en un unique négatif lors du traitement en chambre noire: c'est là qu'elle est soumise au révélateur, une solution chimique

modifiant de nouveau la structure de l'argent pour le rendre à la fois visible et insensible à la lumière. L'épreuve est ensuite successivement plongée dans un bain d'arrêt, fixée, lavée et séchée. Le négatif obtenu sera lui-même redéveloppé pour obtenir des photographies. Concrètement, une photographie est donc l'image d'une image. Ce double processus a conduit François Soulages (1998) à faire de l'irréversible et de l'inachevable les deux traits constitutifs de la photographie ou, plus précisément, de la *photographicité* (ce qui caractérise fondamentalement la photographie), dans une théorie stimulante qui s'inscrit contre l'illusion de la fonction testimoniale de l'image, sans pourtant se débarrasser complètement de la terminologie peircéenne (la photographie y est encore considérée comme « trace »). Selon cette conception, la révélation devient une manœuvre d'altération indispensable pour apercevoir un fragment des potentialités de l'image latente, sorte de supra- ou super-image. Cette esthétique de la trace, finalement très platonicienne, balade la photographie dans un champ de ruines, celui du « Réel », dont elle est une *représentation* à perte.

À contre-courant de cette pensée métaphysique, on proposera de considérer qu'une image photographique n'est pas un « reste » d'image latente (qui n'a rien d'une image absolue), mais résulte de l'actualisation d'une potentialité d'images. Principal artisan de cette actualisation, le processus de révélation chimique, à la fois condition de visibilité et d'existence de la photographie, ne saurait s'effectuer « à perte ». Au contraire, le révélateur est un outil de composition et de manipulation de l'image photographique, conçue comme une construction plutôt qu'une représentation. À ce titre, un cliché ne correspond pas à un « manque » par

rapport au réel, mais s'inscrit comme un *supplément* de réel, une forme ouverte, dynamique et hypersignifiante.

Certes, on pourrait douter de la pertinence de cette métaphore de la révélation à l'heure où les technologies numériques ont marginalisé le rituel du développement en chambre noire, substituant l'électronique à la chimie, les capteurs au film, les pixels au grain d'argent... En termes chimiques, l'image latente est bien sûr congédiée, tout comme son corollaire, le révélateur. Cependant, du côté de l'informatique, il existe bien un état intermédiaire entre la captation de l'image et son apparition sur nos écrans, lors de laquelle la photo n'est encore qu'une information codée (par des 0 et des 1). En réalité, le format informatique de l'image peut évoluer plusieurs fois entre le temps de la captation et le temps de la diffusion. Lorsque l'appareil photo numérique enregistre un signal, celui-ci est incarné dans un fichier RAW contenant les informations brutes saisies par les capteurs, qui est donc lourd et complexe à manipuler. Souvent comparé au négatif, alors qu'il serait plus juste de le considérer comme une image latente, le fichier RAW est d'habitude instantanément transformé en fichier de type TIFF ou JPEG, permettant à l'image d'être aussitôt visualisée sur le petit écran dont est désormais pourvue la majorité des appareils numériques. Il est d'ailleurs intéressant de constater que la conversion des fichiers informatiques ranime l'obsession de la « perte », à nouveau associée à l'idée d'une image absolue. Ainsi, il est souvent reproché aux formats JPEG ou TIFF de diminuer le bruit saisi par les capteurs. C'est pourquoi certains photographes préfèrent travailler directement à partir du format RAW, qui reprend ainsi le rôle de l'image latente. Les opérations de décodage informa-

tique (conversion, dématrçage, etc.) sont alors autant de révélateurs informatiques de l'image latente numérique.

En vérité, le numérique (aussi mal compris que l'argentique en son temps) met surtout à mal notre idée fantasmée de l'image latente en révisant la vitesse d'obtention de l'image. Alors que l'argentique marque la rupture entre l'acte photographique et l'obtention du cliché, les appareils numériques proposent instantanément une représentation électronique de l'image – et, si nous jugeons cette dernière ratée, la possibilité de l'effacer tout aussi vite. Or si l'on ne considère plus tout à fait l'image latente comme une photographie unique, invisible et en sommeil, mais plutôt comme une *forme* ouverte et dynamique, le numérique n'est plus si différent de l'argentique. D'une technique à l'autre, la révélation n'a jamais cessé d'opérer. Reposant qui plus est sur le même principe de photosensibilité (chimique ou électrique), argentique et numérique présentent un fonctionnement relativement similaire qui encourage à penser leur proximité avant de pointer leurs différences.

Il n'est donc pas si aisé, on l'a constaté, d'établir l'acte de naissance précis de la « révélation » photographique, inventée par les photographes eux-mêmes lors de leurs expériences en chambre noire au prix d'un premier glissement métaphorique. Une telle indécidabilité n'a rien de surprenant, elle est même propre à l'invention des médias: un processus dynamique, anachronique, à la fois technique et discursif, au cours duquel la métaphore chimique (elle-même instable) jouera un rôle majeur. En raison de cette indétermination originelle, il n'existe donc pas une mais *des* métaphores de la révélation, sans cesse réinventées au gré des mutations techniques, esthétiques et sociologiques du

média. À cet égard, il est important de souligner le rôle joué par la littérature, à la fois observatoire et laboratoire de ces métaphores grâce à ses multiples « inventions littéraires de la photographie » (Thélot, 2003).

Les inventions littéraires de la révélation

La fiction littéraire s'est très tôt passionnée pour la photographie, dont elle a largement forgé l'imaginaire en même temps que le média redéterminait la littérature en profondeur. De nombreux récits se sont articulés autour de l'idée de révélation, mettant en jeu les pouvoirs effectifs de l'image, depuis le fantasme de ses vertus magiques ou mystiques jusqu'à ses usages documentaires et testimoniaux. Les grands récits de la révélation se démarquent ainsi par la réflexion ontologique qu'ils engagent, mettant en cause la réalité (ou l'irréalité) du monde avec des photographies qui ne se laissent guère lire comme de simples « preuves à l'appui » : de Jules Claretie à Julio Cortazar, la « preuve par l'image » manque souvent à sa mission, ou plutôt la détourne, et vient s'ajouter à l'opacité du réel. De ce point de vue, la littérature aura forgé une heuristique de la révélation dont l'influence reste aujourd'hui décisive.

Parce qu'elle est un espace mystérieux où l'image opère un passage de l'invisible au visible, la chambre noire nourrit d'abord une métaphore de la révélation conçue comme un dispositif de visualisation plus puissant que les facultés physiques de l'œil humain. Cette lecture n'a rien d'original à l'époque de Niepce et de Daguerre, marquée par un contexte culturel dans lequel la science joue le rôle d'une religion – en pleine séparation du théologique et du poli-

tique. Aussi, même les esprits les plus scientifiques (surtout ceux-là en fait) chercheront par tous les moyens à montrer le pouvoir de visualisation sans précédent du média, développant des théories parfois extravagantes telles que la photographie spirite. Une véritable transformation de l'idée du « voir » s'opère, à laquelle la notion de révélation n'est pas étrangère.

L'invention de Niepce et de Daguerre participe à la constitution d'un nouveau paradigme du regard, porté par l'émergence de dispositifs et d'instruments optiques modernes toujours plus perfectionnés. Ces dispositifs marquent le triomphe de la science au XIX^e siècle, mais aussi le développement d'une idéologie scientiste qui va s'avérer déterminante dans la formation d'un imaginaire de la photographie. Illusions à grande échelle, le diorama, le panorama ou le géorama prétendent conférer au spectateur une position souveraine et omnisciente. Tout voir : tel est l'enjeu de ces dispositifs spectaculaires, dans la nouvelle tradition panoptique. Dérivée du modèle architectural de Jeremy et Samuel Bentham, la pensée panoptique s'affirme en effet comme l'un des paradigmes majeurs de la modernité. L'homme se place au centre de la « machine de vision », et les progrès techniques de la photographie se négocient en fonction de l'effet de réel que l'image pourra garantir. Qu'elle fantasmе les propriétés optiques de l'appareil (capable de déceler les spectres) ou de l'image elle-même (conçue comme un enregistrement exhaustif et détaillé du réel), cette forme de révélation associe étroitement l'objectivité supposée des procédures techniques et l'imaginaire magique, voire mystique associé à des procédures encore mal comprises.

Dans les récits littéraires, on met évidemment en question cette faculté de l'image photographique à enregistrer le réel avec plus d'acuité et de précision que l'œil humain. La fonction testimoniale (qu'elle soit acquise ou controversée) agit comme un élément clé de la diégèse, qui vient déclencher, relancer ou résoudre l'intrigue. Ce pouvoir n'aura sans doute jamais été aussi fantasmé qu'au XIX^e siècle, alors que l'on explore encore les facultés physico-chimiques du nouveau média. Le lecteur contemporain peut s'étonner de l'étendue de ce pouvoir de révélation, tant il relève d'un imaginaire désormais fantaisiste, bien que romanesque. Chez Jules Verne par exemple, les frères Kip – accusés d'avoir assassiné le Capitaine Gibson dans le roman éponyme (1902) – sont innocentés grâce à la photo de la victime dont la rétine a elle-même imprimé à la manière d'un appareil photo sa dernière vision : le visage de ses véritables meurtriers. En s'appuyant sur une conception objectiviste du média – l'analogie entre l'œil et l'appareil photo, dont Paul Edwards a livré par ailleurs une analyse détaillée (2008) –, l'image intervient à la manière d'un *deus ex machina*, à la hauteur de ses incroyables facultés de vision. Preuve cependant que l'optimisme de Jules Verne ne fait pas l'unanimité, Jules Claretie convoque aussi cet imaginaire de la rétine-enregistreuse, pour faire en revanche accuser à tort un innocent : dans *L'accusateur* (1895), la victime du meurtre a en effet jeté, avant sa mort, un dernier regard sur le portrait de son meilleur ami, provoquant ainsi un *quiproquo* tragique. Si Claretie ne remet pas directement en cause les facultés (certes surévaluées) de ces nouveaux dispositifs de vision, il engage cependant le lecteur à se méfier de la confiance aveugle que l'on attribue au média.

La photographie spirite, comme ce fantasme qui consiste à calquer sur notre propre système rétinien les facultés de l'appareil photo, a aujourd'hui fait long feu. Pourtant, en ce tournant du *xxi*^e, on ne peut s'empêcher de noter la résurgence d'un imaginaire similaire : la photo numérique, conçue en termes de haute définition et de haute résolution, cristallise les réactions enthousiastes autant que la plus franche défiance. D'un côté, sa précision au pixel près réactive ce fantasme d'une vision augmentée – d'autant plus prégnant à l'heure de la réalité virtuelle ; de l'autre, sa malléabilité a systématisé le soupçon de photomontage. Chaque fois, la valeur ontologique de l'image et sa capacité de révélation du réel sont en jeu.

C'est finalement quand l'image photographique – tout comme le réel – ne se donne pas immédiatement à voir, qu'elle résiste à la lecture et conserve une part d'opacité que la révélation prend tout son sens. Comme le pressentait déjà Duhamel en comparant la tâche du mémorialiste au processus de développement de l'image, la révélation est devenue l'un des fondements de la mythologie littéraire de la photographie. Sur le plan heuristique, le récit de révélation prend la forme d'une quête ou d'une enquête – parfois inconsciente – qui se heurte au faux certificat de transparence de la photographie. En faisant dialoguer l'image et l'écriture, les écrivains vont œuvrer à la constitution d'une poétique à part entière. Une nouvelle « langue » qui permettra l'exploration d'un pan du réel encore inexploré : dépassant le paradigme de la représentation, il s'agit alors de reconnaître la valeur structurante, performative, de la photographie comme du langage.

Conçue comme une heuristique, la révélation ne révèle justement jamais ce que l'on attend. Elle conduit à réfléchir

au statut de l'image, mais aussi du langage, par rapport au réel. Dans le récit *W ou le souvenir d'enfance* (1975), publié quelques années avant *La Chambre claire*, Georges Perec propose un contrepoint intéressant à la révélation épiphanique et à la « résurrection vive » racontée chez Barthes. Dans *W*, la photographie n'est pas cet embrayeur de la mémoire escompté, elle est muette, décevante autant que trompeuse, frappée de suspicion. L'album de famille consulté par le narrateur n'est plus la trace du réel ni du passé, mais entérine la disparition des parents et la perte des souvenirs d'enfance :

Sur la photo le père a l'attitude du père. Il est grand. Il a la tête nue, il tient son calot à la main. Sa capote descend très bas. Elle est serrée à la taille par l'un de ces ceinturons de gros cuir qui ressemblent aux sangles des vitres dans les wagons de troisième classe. [...] Le père sourit. C'est un simple soldat. Il est en permission à Paris, c'est la fin de l'hiver au bois de Vincennes. (p. 42)

Curieusement en retrait, Perec se livre à un examen clinique de la figure du père, dans une langue qui serait celle de « l'Histoire avec sa grande hache » (p. 17) : à coup de phrases brèves, dans une syntaxe minimaliste. L'image n'est plus la preuve d'un « ça a été », mais elle énonce que « ça n'est plus » – et laisse le narrateur incapable d'établir à quoi « ça » renvoie véritablement. Il faudra dès lors créer une autre image, littéraire cette fois : afin de combler ce vide, Perec invente l'île de *W*, parabole du système concentrationnaire. Tout en se soustrayant à l'écriture autobiographique pour se tourner vers la fiction, l'écrivain opère ainsi un glissement de l'individuel au collectif. Ce glissement permis par l'écriture, l'auteur parviendra plus tard à le transposer à l'image. Dans un entretien accordé à Frank Venaille (Perec, 1990, p. 85),

Perec explique avoir pu « retrouver » sa famille en dépouillant les archives de son quartier pour un documentaire télévisuel. Les souvenirs conservés par d'autres familles que la sienne – mais pourtant tellement semblables – ont favorisé l'émergence d'un sentiment de familiarité et d'appartenance : si cela « n'a pas été », en revanche, cela « aurait pu être ». Là où chez Barthes le référent adhère, Perec met l'accent sur l'affiliation plutôt que sur la filiation, et se place déjà dans une logique du recyclage amenée à prendre une importance croissante au tournant du *xxi*^e siècle.

La révélation peut donc porter une part de tromperie : son but n'est pas la vérité, mais la réalité conçue dans toute son indécidabilité et son insaisissabilité. Il ne s'agit pas d'évacuer ou d'éviter tout questionnement ontologique, au contraire, mais de poser celui-ci en de nouveaux termes dès lors que l'on reconnaît à toute image – qui est une construction avant d'être un enregistrement – son rôle structurant du réel. C'est la leçon que Joseph apprend dans le roman d'Anne-Marie Garat *István arrive par le train du soir* (1999) après avoir dérobé dans la poche de son meilleur ami István la photo d'une femme nue dont le visage est dissimulé (sans jamais le nommer, Anne-Marie Garat décrit ici un cliché d'Edward Weston). Joseph est bouleversé par l'image : et s'il s'agissait de sa propre femme Odile, ou de celle d'István, Christine, ou encore d'Alicia, un ancien amour de jeunesse ? Les hypothèses sur l'identité de l'inconnue, les raisons pour lesquelles István garde sur lui une image pornographique se déclinent tout au long du récit qui s'achèvera sans jamais répondre à l'obsession du narrateur ni satisfaire la curiosité des lecteurs : la photo s'est perdue en cours de route. Avant son départ, István offre à Joseph un appareil photo à la place

de ce fameux cliché qu'il croit maintenant perdu dans la Seine :

- Elle avait une histoire réelle. Pas une légende ou une prétention sémiotique, elle était elle-même sa propre histoire. Il n'y en a pas beaucoup. Elle est perdue, n'en parlons plus.
- Parle-m'en, je t'en prie, supplié-je, atterré.
- Inutile, sans la voir, tu ne me croiras pas.
- Décris-la-moi. Je te croirai sur parole.
- Impossible, elle est perdue, fantôme au fond de l'eau, et qu'importe, laisse donc. Mais cet appareil photo, j'espère que tu le garderas longtemps, sans céder à sa tentation. Attention, je te mets à l'épreuve. Il est dangereux, séduisant, il invite à imaginer l'intimité de sa chambre noire, receleuse de secrets, menteuse. Es-tu content ? (p. 181)

Née grâce à l'action du bain révélateur, la photo disparaît une fois rendue aux eaux de la Seine, emportant avec elle son récit. Sans image, il n'y a pas d'« histoire » : en faisant le choix d'un tel terme, Anne-Marie Garat prend bien soin d'écarter l'idée même de signification propre à toute « prétention sémiotique ». István donne à son ami une belle leçon de photographie, selon laquelle l'image ne révèle finalement rien d'autre qu'elle-même. En fine connaisseuse de la photographie argentique, Anne-Marie Garat associe à cette heuristique de la révélation une poétique singulière :

Je ne sais rien des révélations, j'y collabore, j'y travaille dans l'obscurité de l'écriture. Le pouvoir argentique des mots décide dans ce travail au noir qui arrête les formes, les leste de langage, trace des lignes de partage, lignes de litige latentes. Avant d'apprendre que cette image de vigne appartenait au côté de l'envers, celui des mots, je reste longtemps aveugle dans la chambre. (Garat, 2011, p. 182)

De l'« obscurité de l'écriture » au « travail argentique des mots », la révélation scelle ainsi l'association étroite entre le littéraire et le photographique, l'écriture et l'image.

Rapidement devenue l'observatoire et le laboratoire du fait photographique, la littérature s'est donc approprié la métaphore de la révélation afin de forger une poésie singulière, ouvrant la voie à de nouvelles formes d'écriture. Préoccupée par le statut ontologique de l'image, elle a mis au point une heuristique de la révélation qui permettait de mettre en cause nos usages et nos représentations du média. Ces questionnements réapparaissent aujourd'hui avec un intérêt renouvelé, tandis que le numérique bouleverse notre rapport à l'image. Dans un contexte où les chambres noires et la chimie de l'argentique sont devenues obsolètes, quel avenir attend cette heuristique de la révélation que l'on vient de mettre en évidence ? L'image numérique, d'ailleurs, mérite-t-elle encore le titre de photographie ?

Vers une postphotographie ?

Aujourd'hui, nous prenons la plupart de nos photos avec un appareil intégré à notre téléphone. Nous pouvons facilement les modifier – en tapotant l'écran tactile pour leur ajouter des filtres de couleur – et les partager en ligne sur Instagram, Flickr ou n'importe quel autre réseau social... D'ici quelques heures, l'une d'entre elles fera peut-être la une des journaux : les grands événements de ces dernières années (révolutions, mouvements sociaux...) ont montré l'importance médiatique de cette tendance « photophonique ». Plus tard, elle pourra même être recyclée dans un dispositif esthétique : dans *Suns from Sunsets from Flickr*

(2006-présent), Penelope Umbrico a par exemple compilé des centaines de clichés de couchers de soleil partagés par les internautes. Sans aucun doute, la «révolution numérique» bouleverse notre rapport à l'image. Une restructuration de la chaîne de production et de diffusion de la photographie est en cours, dont nous n'avons pas terminé de mesurer les conséquences, avec une inquiétude de plus en plus partagée: et si le numérique avait vraiment tué la photographie?

L'obsolescence des procédures laborantines a très tôt fait craindre la disparition de la photographie, comme si les machines numériques changeaient la nature même des images – devenues «virtuelles», «immatérielles» ou «manipulables». Dans les années 1990, les premiers observateurs de ces mutations forgèrent le concept de *postphotographie* (Mitchell, 1991), actant ainsi la scission entre l'image argentique et l'image numérique. Cette dichotomie alimentera un conflit entre «anciens» et «modernes» – les uns prônant la pureté et l'authenticité de l'appareil argentique tandis que d'autres célèbrent le potentiel technique du médium numérique. Mais quelle est la valeur effective de ce concept? Pour les tenants de la postphotographie tels que William Mitchell, Pierre Barboza, Fred Ritchin ou (dans une moindre mesure) André Rouillé, le numérique n'a rien de commun avec l'argentique. Si le terme «photographie» a été conservé, ce n'est qu'au nom d'un principe de remédiation par lequel l'appareil numérique aura vampirisé le titre de son prédécesseur argentique, afin de mieux négocier son intégration auprès de ses usagers. Une métaphore, utilisée par Mitchell (1991, p. 4) puis Ritchin, explique ainsi la rupture entre les deux techniques:

Quand on a inventé le moteur à explosion, on a appelé les voitures des « deux-chevaux » parce que le mot était rassurant. Mais ce n'est qu'un mot, les deux choses n'ont rien à voir. Pour la photo numérique, c'est pareil, on préfère ne pas voir la révolution qu'on est en train de vivre. (Richtin, 2011)

L'image numérique n'aurait donc de photographique que le nom et ne doit pas nous tromper sur sa véritable nature : elle est une construction informatique, mathématique – elle est écriture (qui plus est, un *code*) avant d'être *image*. Si ce dernier point est juste, on peut regretter la distinction de nature que les partisans de la perspective postphotographique soulèvent entre les deux médias, qu'ils opposent radicalement et essentiellement. Alors que l'argentique serait de l'ordre de l'empreinte – une réaction chimique, « naturelle », où le référent adhère –, le numérique supposerait une dématérialisation du référent comme de l'image :

Sections, segments and steps are the stuff of the digital; analog media reference [are analogous to] continuity and flow. Digital involves coded signifiers, data that can be easily played with, abstracted from their source; analog emanates from wind and wood and trees, the world of the palpable. Digital is based on an architecture of infinitely repeatable abstractions in which the original and its copy are the same; analog ages and rots, diminishing over generations, changing its sound, its look, its smell. In the analog world the photograph of the photograph is always one generation removed, fuzzier, not the same; the digital copy of the digital photograph is indistinguishable so that "original" loses its meaning. (Richtin, 2009, p. 17)

Or, peu importe qu'elle soit numérique ou argentique, l'image photographique n'a jamais cessé d'être soumise au principe fondamental de photosensibilité. Celui-ci n'a d'ailleurs rien à voir avec cette « émanation » du référent à

laquelle Ritchin se réfère, ranimant au passage le mythe de la photographie comme image acheiropoïète – confusion classique entre la construction technique et discursive du média.

Ironiquement, le numérique provoque la résurgence de certains discours autrefois prononcés à l'encontre de l'argentique. Trop pressés de constater l'émergence d'un nouvel âge de la représentation, les tenants de la révolution post-photographique oublient que, dans l'histoire théorique et critique de la photographie, la valeur ontologique de ce média n'a jamais fait l'unanimité. À force de vouloir les distinguer, les deux techniques sont caricaturées. L'argentique demeure tributaire de son imaginaire indiciel – lequel n'est pourtant qu'une invention tardive, propre aux travaux menés dans les années 1970 et 1980 à partir du système peircien – tandis que le numérique lorgne du côté de l'imaginaire posthumain et de ses cyborgs (Ritchin, 2009)... Si ces deux imaginaires défendent chacun des visions largement fantasmées du fait photographique, leur affrontement s'inscrit dans un schéma discursif dichotomique caractéristique des contextes de remédiation : technophobes contre technophiles, pensée téléologique contre pensée de l'apocalypse. Or l'histoire du fait photographique a toujours été ponctuée de débats concernant par exemple la fonction documentaire des images, les procédures de manipulation, leur valeur esthétique. La littérature, encore elle, nous révèle qu'à la fin du XIX^e siècle le photographe passait déjà pour un artisan-commerçant dont les images, produites à la chaîne, ne pouvaient prétendre à la valeur esthétique du dessin ou de la peinture ; la photographie était alors aussi accusée de trahir le réel (*A Laodicean* [1881] de Thomas Hardy, déjà consacré à

la polémique du photomontage), ou de chercher à s'y substituer (*La curée* [1871] de Zola, «Le dernier homme» [1885] de Félicien Champsaur).

Sur la forme comme sur le fond, les griefs n'ont donc guère changé, déplaçant simplement le conflit qui oppose le dessin (ou la peinture) à la photographie, vers un divorce entre l'argentique et le numérique. Ces accusations ne sont pas dénuées de tout fondement: désormais, n'importe qui peut prendre une photo avec son téléphone. Le photographe professionnel subit la concurrence du photographe-citoyen qui publie ses clichés en ligne sans toujours se préoccuper de leur valeur documentaire ni même esthétique, encore moins éthique; quant aux procédures de manipulations, si elles n'ont rien d'inédit, elles se sont banalisées et systématisées. Mais le fait photographique n'a pas attendu l'arrivée du logiciel *Photoshop* pour concevoir une image qui ne représente plus le réel, mais le déforme, le réforme, le forme: la retouche, le photomontage, ont toujours existé, et ont même connu leurs périodes de gloire, avec le surréalisme par exemple. En même temps, les nombreux emprunts du numérique à l'argentique, dont on imite la forme à coup de filtres, invitent à tempérer l'avènement supposé d'un nouveau type d'image pour y opposer une logique du recyclage. Aussi, c'est bien l'ensemble du fait photographique (argentique et numérique) qui s'intègre à un nouveau paradigme postphotographique, tandis que celui-ci s'émancipe de la machine informatique (on reviendra sur ce principe de remédiation à rebours au deuxième chapitre).

Dès lors, que faire de ce paradigme postphotographique? Formulons une hypothèse: non seulement le numérique ne serait pas une menace pour la «Photographie» (les

guillemets soulignent ce qui peut tenir d'une sacralisation de l'argentine), mais il nous permettrait de réinventer le fait photographique et d'en souligner des propriétés jusque-là négligées. Cette hypothèse s'appuie sur la réalité des pratiques artistiques contemporaines qui s'emploient à suivre une troisième voie, ni technophobe ni technophile, ni proargentine ni pronumérique : celle d'une écologie des images. Dans les expositions dédiées à l'art contemporain, les manipulations les plus spectaculaires de l'outil numérique bénéficient d'une large audience. Tantôt par excès d'enthousiasme, tantôt au nom d'une défiance de principe, le public a quelques difficultés encore à apprécier à sa juste valeur le potentiel artistique de ce jeune média. Dans le champ spécifique de la photographie, la reconnaissance artistique du numérique ne va pas de soi. En témoigne l'exposition *From Here On* organisée à l'occasion des Rencontres d'Arles en 2011 sous le commissariat de Joan Fontcuberta, Clément Chéroux, Erik Kesseis, Martin Parr et Joachim Schmid. Pour la première fois, une exposition se consacre à la photographie numérique et aux artistes de ce que les commissaires appellent déjà la « seconde révolution numérique » : non pas celle de l'appareil (de l'outil qui a marqué la « première révolution »), mais celle du web 2.0 (soit de la culture numérique, en particulier de la culture web). En d'autres termes, l'exposition se consacre moins aux photographes ayant appris à composer avec la dimension technique du numérique qu'aux artistes s'étant approprié les images numérisées ou publiées en ligne pour en faire le matériau brut de leurs montages et de leurs installations. Provocatrice, *From Here On* a suscité la polémique, savamment orchestrée et encouragée d'ailleurs par ses commissaires signataires d'un mani-

feste esthétique du même nom – l'un des premiers consacrés à la photo numérique à l'ère d'internet. Devait-on vraiment reconnaître la valeur artistique de ces œuvres conçues à partir d'images glanées sur internet et recyclées ? Comment le festival pouvait-il ainsi célébrer le média responsable de l'asphyxie des professionnels de la photographie ? Ne trahissait-il pas sa mission en rendant un tel hommage à ce qui allait « tuer » la photographie ?

Encore faut-il préciser les termes de cette prétendue « révolution numérique » à l'œuvre. Si la photographie traverse une crise, celle-ci est d'abord économique, marquée par l'effondrement du marché de l'argentique et par la restructuration des métiers de la photographie. Les esprits resteront marqués par le dépôt de bilan de l'entreprise symbolique Kodak, en 2012. Ironiquement, la chute de Kodak est précipitée par une évolution technique inscrite dans le projet d'Eastman : démocratiser et simplifier la réalisation et les échanges d'images. Cette sociabilité nouvelle (l'image est faite pour être partagée) interpelle : l'acte photographique, cet instant où l'opérateur appuie sur le déclencheur de son appareil, peut-il encore constituer un gage tangible d'auctorialité ? Les démarches appropriationnistes présentées pendant *From Here On* semblent répondre que non, tout en ouvrant la voie à une nouvelle écologie des images – à comprendre aussi en ce sens : un usage « écolo » de la photo. L'artiste Thomas Mailaender, par exemple, l'assume avec humour dans la série « Extreme Tourism ». Déguisé en parfait touriste (chemise hawaïenne, baskets bon marché), il pose dans de grossiers photomontages mettant en scène ses excursions fictives à Hawaï. Pour cette série, Thomas Mailaender a travaillé avec un photographe de l'archipel,

qui propose ce service en ligne. La médiocrité recherchée du montage n'a d'égal que la clownerie du scénario : Mailaender surfe dans les vagues de lave ou cuisine ses œufs au-dessus des vapeurs de soufre. Après la tentation apocalyptique qui caractérisait la postphotographie dans les années 1990, les artistes contemporains ouvrent la voie à une *piste ludique*, où l'« après » ne renvoie nullement au rejet du vieux média ni même à l'édification d'un art mutant, mais à ce jeu constant avec les usages et les formes du passé et avec le réel. Mais dans ce contexte propice au détournement ludique des formes, qu'en est-il de l'exigence heuristique ?

Les pratiques appropriationnistes interrogent systématiquement la culture numérique, dont elles empruntent les codes et les pratiques. L'artiste suisse Corinne Vionnet, par exemple, s'intéresse au cumul des images sur cet espace de stockage illimité qu'est internet. Chaque image issue de sa série *Photo Opportunities* (2005-2017) superpose près d'une centaine de photos-souvenirs mises en ligne chaque année par des milliers de touristes. Au terme de ce travail de montage, des images floues et voilées esquissent les contours de la tour Eiffel, du Taj Mahal ou de la tour de Pise – car il s'agit bien de cela : une *forme* qui semble travaillée au crayon et à l'aquarelle, un travail d'une grande picturalité dont les similitudes avec l'art impressionniste sont frappantes. Là où l'on se plaît souvent à parler d'« immatérialité » du numérique, *Photo Opportunities* fait preuve au contraire d'une matérialité inattendue qui rappelle les effets de matière propres à la peinture. Cette épaisseur est aussi celle d'une mémoire photographique collective des espaces, qui manipule le regard et détermine notre perception du réel.

Corinne Vionnet ne s'est sans doute jamais rendue jusqu'en Inde photographier le Taj Mahal, et cela n'a aucune importance. Plus troublant, elle fabrique ses photographies sans appareil photo, avec *nos* images. Elle examine en effet notre usage « conversationnel » de l'image (Gunthert, 2014). Car si nous produisons tous inlassablement les mêmes photographies, si nous voyageons tous au sein d'une même imagerie, transformant le sujet-photographe en un gigantesque « on » plutôt qu'un « je », ce n'est plus pour témoigner d'une expérience intime (« j'étais là »). Partager nos clichés absolument similaires sur les réseaux internet, c'est plutôt s'inscrire dans une expérience (photographique) collective : « Moi aussi, j'étais là ». *Photo Opportunities* montre l'accélération de ce phénomène selon lequel l'image du monde aspire à lui succéder, alors que la photo n'a jamais eu un tel pouvoir de voyance. Aussi, ce n'est plus tant la photo qui trahit le monde, c'est le monde qui n'est plus « à son image ». Cela peut bien sûr inquiéter, ou encore prêter à des effets loufoques, comme chez Mailaender. En tous les cas, cela relance avec vigueur la problématique ontologique, en faisant sortir la photographie d'un paradigme purement représentatif, pour en penser au contraire la valeur performative.

Le manifeste *From Here On* attire donc notre attention sur une nouvelle écologie de l'image propre à notre culture numérique. Comme en écho à la crise économique que traverse le marché argentin, cette tendance soulève la question suivante : pourquoi devrait-on encore prendre des photos alors que la surproduction passée et présente des images permet désormais d'opérer leur simple recyclage ? Selon Clément Chéroux, coauteur du manifeste, cette activité ludique ne renonce pas à l'exigence de révélation ; elle

la décline plutôt sous le terme de *sérendipité*: découverte au hasard, par chance, par accident, parfois même par erreur. On se demandera donc à présent si cette nouvelle «écologie» de l'image n'inspirerait pas une renégociation du capital ontologique de la photographie.

Du représentatif au performatif

Si le concept photographique de révélation est aussi essentiel, y compris à l'ère numérique, c'est qu'il cristallise le paradoxe ontologique propre au fait photographique. Pendant plus d'un siècle, le concept s'est principalement construit en fonction du paradigme représentatif et d'une réflexion ontologique hiérarchisée, où la photo s'est trouvée (ou pas) investie d'un pouvoir de dévoilement du réel. Rapidement annexée à l'imaginaire de la photographie, la révélation s'est peu à peu transformée en fonction de l'image, assez imprécise et modulable, s'ajustant aussi bien à la thèse de l'indicialité que de l'iconicité, sans qu'il soit jamais question de ses virtualités inhérentes. En développant une heuristique de la révélation, les fictions photolittéraires ont d'abord montré le caractère trompeur et réducteur du paradigme représentatif: ce n'était plus tant la «nature» du fait photographique qui posait problème, mais bien notre conception du réel. Aujourd'hui, tandis que les pratiques numériques valorisent à leur tour un paradigme performatif aux dépens de la représentation, ne peut-on pas en profiter pour reconsidérer l'ontologie de la photographie à partir d'une nouvelle définition de la révélation ?

L'heuristique de la révélation pose la problématique ontologique en de nouveaux termes: désormais, il s'agit de

reconnaître à toute image – conçue comme une construction, plutôt qu'un enregistrement – son rôle *structurant* du réel. Dans l'histoire de la photographie, c'est paradoxalement dans les formes documentaires que cet effet structurant est le plus manifeste : il n'y a qu'à constater la façon dont la photographie a pu déterminer le concept d'identité. La photo figurant sur nos papiers fonctionne en effet comme le référent essentiel : on vérifie que vous correspondez bien à l'image figurant sur votre passeport, et non l'inverse... En d'autres termes, l'image est *performative*, elle conditionne le réel avant même de s'en faire le reflet. Dès lors que l'on reconnaît cette performativité de l'image, la révélation se conçoit comme une *production*, une *transformation* de la réalité qu'elle était censée représenter jusqu'à présent. Une fois affranchi d'une pensée ontologique traditionnelle et hiérarchisée, le fait photographique dans son ensemble – argentique et numérique – se libère de cette temporalité linéaire où l'image est écartelée entre un idéal testimonial un peu naïf (qui la considère comme un outil au service d'une [re]constitution du passé) et un soupçon systématique (où elle n'est rien de plus qu'une simple fiction, manipulée et manipulable à volonté).

L'image photographique génère ainsi un profond effet d'*indécidabilité* et présente une exigence de révélation tout à fait inédite, émancipée d'un cadre de pensée où la réalité empirique sert de référence. La révélation devient synonyme de *prévision*, de *prévisualisation*, de *projection*... Forte d'une profonde signifiante, la photographie ne cesse jamais d'être révélée, elle est une forme plastique et ouverte toujours porteuse de sens. Ce que la révélation inspire, c'est donc une herméneutique dans laquelle le processus

interprétatif qu'elle engage implique un *ajout de sens*. En raison de sa performativité, l'objet photographique n'intervient plus comme un élément donné, accompli et absolu, mais se pose comme *supplément de réel*. C'est Rosalind Krauss (1990) qui, la première, a proposé l'idée du «supplément» photographique. En sémioticienne convaincue, Krauss a toujours considéré le cliché photographique comme un indice. Pourtant, en introduisant ce concept de supplémentarité, elle a façonné un outil efficace pour rompre avec le principe de contiguïté entre le réel et l'image.

Avec Rosalind Krauss, il est possible de reconnaître le principe de *supplémentarité du photographique* qui participe pleinement de la performativité de l'image. Ainsi conçu, le fait photographique transfigure le «ça a été» pour se conjuguer à tous les temps et se décliner à tous les modes, touchant à ce qui «pourra être», «pourrait être» ou même «aurait pu être»... Autant de *virtualités du fait photographique*, où si le présent sert encore de pivot à l'image, il ne l'enferme pas pour autant dans une pensée linéaire. Pour comprendre le concept de «virtualité», amusons-nous à conjuguer le canonique «ça a été» de Roland Barthes, dont on connaît l'influence sur la mythologie photographique. Les *virtualités de l'image* qui se dessinent alors esquissent de nouvelles fonctions et de nouveaux enjeux de la révélation, tout en excédant largement les nouvelles technologies – c'est pourquoi on se tournera délibérément du côté d'œuvres photographiques canoniques, afin d'en proposer une relecture à la lumière de cette conception performative de la photographie.

Conjuguer le «ça a été» de Barthes, c'est admettre que l'image, longtemps conçue comme un témoignage du passé,

peut aussi manipuler le présent et même avoir une fonction prophétique :

Au-delà des métaphores, il reste à nous assurer que la sensibilité contemporaine pousse paradoxalement plus à la prophétie qu'à l'histoire. Nous vivons dans un monde d'images qui devancent la réalité. [...] Lors de nos premiers voyages, nous sommes inquiets quand, en découvrant la tour Eiffel, Big Ben ou la statue de la Liberté, nous percevons des différences avec les images que nous nous en étions faites par l'intermédiaire de cartes postales ou de films. En réalité, nous ne cherchons pas la vision, mais le déjà-vu. En ce sens, [...] nous sommes tous un peu voyants, et la photographie a très largement contribué à cette hégémonie de la voyance. (Fontcuberta, 2005 [1996], p. 61)

Alors que la photographie parvient à « usurper » la place du réel, l'enjeu consiste à mesurer sa capacité à créer de la réalité plutôt qu'à en traduire un aspect déjà reconnu. La photo renvoie à ce qui « sera » ou ce qui « pourra être », s'attribuant ainsi une performativité où le geste de présentation, de présentation prend le pas sur la fonction de représentation.

Lorsque Harold Edgerton, avec son flash au xénon, a révolutionné la technique stroboscopique pour capter des instants aussi brefs que la chute explosive d'une goutte de lait, on a d'abord souligné les facultés incroyables de l'appareil – machine de vision supplantant le regard humain en révélant l'invisible. La technique d'Edgerton a d'ailleurs fait l'objet d'usages répétés par les scientifiques désireux d'approfondir leurs recherches sur le mouvement. Mais avec cette image, Edgerton montre surtout qu'il peut métamorphoser le réel : en effet, l'impact de la goutte de lait est méconnaissable. Le travail du détail, le cadrage serré et les jeux d'ombre et de lumière brouillent les pistes de lecture du

cliché, dont le référent se dissout dans une forme énigmatique, qui rappellerait surtout celle d'une couronne. Aussi, il devient de plus en plus capital de s'affranchir du postulat selon lequel le référent adhère, postulat qui conduit à se demander, face à la photographie, « qu'est-ce que cela représente ? » ou même « qu'est-ce que c'est ? » Une telle démarche porte à croire que le réel, naturellement investi d'une forme de beauté, ne fait qu'être capté par la photographie, dont le pouvoir de révélation est alors une faculté de visualisation, l'image convoquant un objet invisible à nos yeux. Or la photographie, ici, ne représente rien : elle transforme, elle métamorphose, elle crée. Elle façonne cette forme évoquant celle d'une couronne, mais qui n'est ni une couronne ni même une goutte de lait : elle est une potentialité du monde qui n'avait guère d'existence avant que la photographie d'Edgerton ne la produise et qui vient maintenant s'ajouter au réel.

La photographie peut-elle se substituer à une expérience, à une personne, à une autre photographie ? La question est loin d'être inédite. De nombreuses démarches artistiques reposent entièrement sur le processus d'identification entre le sujet de la photographie et son spectateur ; je regarde l'image d'un autre et je me dis : « *Ce pourrait être moi.* » Christian Boltanski a souvent eu recours à ce procédé qu'il exploite par exemple dans *L'album de la famille D.* (1971), reconstitué à partir des clichés d'une même famille dont l'identité n'est jamais révélée. Cet anonymat importe peu, puisque ce sont nos propres souvenirs de vacances au bord de la mer et d'interminables repas en famille que rappellent ces clichés de parfaits inconnus. Suscitant des sentiments de familiarité, comme l'a aussi noté Perec, la photographie est

ainsi habitée par une dimension proprement collective surgissant là où on l'attend le moins. Ce principe d'équivalence entre nos souvenirs, entre nos vies – selon une démarche tout à fait contraire à celle de Barthes qui ne divulguera jamais la fameuse photo du jardin d'hiver – témoigne aussi d'une institutionnalisation du fait photographique comme pratique sociologique (la photo-souvenir, la photo de famille) en laquelle chacun peut se reconnaître ou se projeter. Si bien que ces souvenirs sont, comme nos comportements, *déterminés photographiquement*: le regard photographique tend à structurer le réel.

La photographie peut-elle montrer ce qui n'a *pas* été? La proposition est subversive au regard des conceptions les plus traditionnelles de la photographie. Cette question rend pourtant compte des phénomènes de « retouche » ou de « trucage » qui accompagnent depuis toujours les usages de la photographie (le Metropolitan Museum of Art a d'ailleurs consacré en 2012 une exposition sur le sujet, *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*), de la manipulation du négatif jusqu'à l'avènement de logiciels comme Photoshop. Certes, on pourra répliquer que ces différentes opérations sont plutôt suspectes, puisqu'elles constituent autant de manipulations ultérieures à l'*acte* photographique – ce moment où les signaux lumineux sont captés par l'appareil. Mais ce serait supposer l'existence d'une image pure et idéale, qui n'est qu'un mythe : toute photographie est une succession de manipulations qui touchent son objet ou son contexte. La retouche, le montage ou le trucage font intégralement partie du processus de construction de l'image, si bien que, formellement, la photographie présente toujours plus ou moins ce qui *aurait pu être*.

En substance, la proposition « ça aurait pu être » donne à penser que « ça n'a pas pu être ». La photographie vient parfois témoigner d'un impossible. Le fameux cas de l'*Image fantôme* (1981) d'Hervé Guibert repose sur cette impossibilité. Chez Guibert, ce n'est pas la photographie, mais l'absence de photographie, l'acte (photographique) manqué, qui deviennent le pivot d'une œuvre où se comble un manque, et où l'on tente de penser « ce qu'aurait pu être » la photographie :

Donc ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise. L'image serait là devant moi, probablement encadrée, parfaite et fausse, irréelle, plus encore qu'une photo de jeunesse : la preuve d'une pratique presque diabolique. (Guibert, 1981, p. 17-18)

Le phénomène de présence-absence atteint alors son point critique : *imaginée* par le photographe et son modèle, la photographie se manifeste dans un récit qui offre au lecteur l'occasion de partager l'idéal d'une même vision, tant et si bien que cette image fantasmée vaut mieux que l'image réelle.

Ce panorama des virtualités du fait photographique n'est à l'évidence nullement exhaustif, et l'on pourrait conjuguer encore à d'autres temps le « ça a été » de Barthes. Il nous permet cependant de montrer la richesse d'une lecture performative de l'image, affranchie d'une certaine conception problématique du réel sans renoncer, loin de là, à tout questionnement ontologique.

* * *

Devant les nouvelles réalités du fait photographique, la notion de révélation issue des premiers âges du média

constitue un point névralgique de la transition de l'argentique au numérique. L'imaginaire de la chambre noire, dont la métaphore de la révélation constitue le mythe fondateur, a su en effet acquérir son autonomie au point de se passer des procédures laborantines et d'avoir un rôle à jouer dans la construction de la photographie numérique, qui demeure – comme l'argentique – une réalité à la fois technique et discursive. De fait, et contre toute attente, cette menace qui pèse sur l'argentique a même participé à sa revalorisation. John Cyr, dont le projet consistait à dresser un inventaire des chambres noires avant leur disparition, en a fait l'expérience dès le début de son projet *Developer Trays*. Après sa rencontre avec Emmet Gowin, qui inaugurerait sa collection photographique de bacs de développement, John Cyr confie : « *After I mailed him a print of his developer tray, he wrote that upon seeing this image he was inspired to go back in the darkroom to make some prints, something that he hadn't done in years.* » Et en effet, ce regain d'intérêt pour la forme argentique n'a cessé de se confirmer ces dernières années, au point d'intégrer les logiciels de manipulation de l'image numérique. Ce recyclage des formes et des objets argentiques, qui relève aussi de la nouvelle écologie des images, est symptomatique de la remédiation paradoxale du média photographique à l'ère du numérique.

CHAPITRE 2

La photographie à l'ère du numérique

Choisissons au hasard une photo – par exemple, celle de la tour Eiffel, glanée sur la page Wikipédia consacrée au monument parisien. Le fichier, en libre accès sur la médiathèque en ligne Wikimedia Commons, a été créé le 21 août 2010 par Julie Anne Workman, administratrice bénévole de Wikipédia – l'information m'est donnée par le site, qui consacre une page entière à cette seule image : temps d'exposition, ouverture, sensibilité ISO, longueur focale... Wikimedia retrace avec précision sa source, dont elle publie toutes les métadonnées, puisqu'une image numérique, aujourd'hui, ne vient jamais seule.

Dans la chambre noire du numérique

Tentons à présent de donner un peu plus d'« éclat » à cette illustration encyclopédique au moyen d'un logiciel de traitement de l'image – par exemple, l'application gratuite Pixlr-o-matic et sa sélection de filtres, de calques et de cadres numériques. Première étape, l'arrangement des couleurs par une mise en scène numérique du bain révélateur, reproduit à l'écran avec un design skeuomorphique : dans un souci de reconstitution fidèle de l'« expérience » en chambre noire, le curseur crée même une onde simulant l'impact de la main

sur la surface liquide... On optera pour un filtre noir et blanc, qui confère à l'image numérique l'apparence d'une photo argentique et accentue le contraste lumineux pour souligner la base du monument. Deuxième étape, la « patine » numérique, destinée à donner des effets de matière et d'usure : le calque « Métal », par exemple, vient ajouter une touche d'authenticité supplémentaire. Troisième et dernière étape, la suppression de ces bordures nettes et régulières jurant désormais avec l'image : l'effet légèrement déchiré du « Femton » fera parfaitement l'affaire.

En quelques clics, la photographie numérique qui illustre l'article de Wikipédia est transformée en une image du *fait argentique*, à défaut d'être un cliché argentique véritable. Faisant fi de toute vraisemblance technique (elle constitue même un barbarisme technologique), cette image convoque l'imaginaire de la photographie d'un autre temps, mêlant des propriétés et des formes argentiques largement fantasmées. Cette « hyperphotographie », monstre hybride au croisement de l'argentique et du numérique, incarne la problématique liée à la remédiation du fait photographique : quels sont les enjeux esthétiques et heuristiques d'une telle manipulation ? S'agit-il de conférer à l'image une valeur ajoutée ? D'assurer le public de sa photographicité ? En manipulant l'image dans cette chambre noire numérique, pouvons-nous devenir photographes sans jamais avoir tenu en mains d'appareil photo ?

Un paradoxe caractérise aujourd'hui la remédiation photographique alors que le média numérique ne semble pas vouloir prononcer définitivement ses adieux à l'argentique et que l'argentique ne paraît pas non plus décidé à laisser le champ libre aux nouvelles technologies. Le concept de

remédiation tel que forgé par Bolter et Grusin (2000) ne semble en effet plus suffisant pour qualifier la relation complexe qui s'établit entre le «vieux» et le «nouveau» média. De même, le raisonnement téléologique selon lequel nous avons tendance à penser l'histoire des médias paraît simpliste. Car au cours de cette remédiation paradoxale qui, loin d'entériner sa disparition, paraît le ranimer comme jamais, l'argentique n'est-il pas en train de se réinventer lui-même? Quant à nos outils et à nos usages numériques, n'éclairent-ils pas sous un jour inédit l'histoire de la photographie, nous permettant de réévaluer les grands concepts de celle-ci?

De la remédiation à la rétromédiation

En cette période de transition technologique majeure, tout laisserait donc penser que nous sommes idéalement placés pour observer la remédiation – ce processus par lequel les nouveaux médias se déploient en imitant les formes de ceux auxquels ils succèdent, afin de mieux négocier leur intégration (Bolter et Grusin, 2000) – du fait photographique. Mais à la suite de notre petite expérience en chambre noire numérique, nous pouvons surtout nous demander qui, de l'argentique ou du numérique, est en train de vampiriser l'autre. Après avoir traversé une crise sans précédent, les procédés chimiques reviennent en effet sur le devant de la scène, aussi bien sur le plan formel (de nombreux logiciels de postproduction photographique comme Pixlr-o-matic imitent l'argentique) que technique (avec la recommercialisation d'appareils photo à pellicule). L'expérience menée sur Pixlr-o-matic montre qu'un dialogue constant a lieu entre

ces deux technologies que l'on voudrait pourtant opposer – selon cette conception téléologique qui anime encore bien souvent l'histoire des médias. Comment pouvons-nous, de fait, envisager le phénomène de remédiation qui relie les procédures laborantines aux procédures informatiques et qui se décline davantage sur le mode de l'intercontamination que du legs d'un média vers un autre ?

C'est en effet presque une remédiation à rebours qui semble se jouer lorsque le numérique en revient délibérément, et après coup (en « postproduction »), à des *effets argentiques*. La remédiation, ainsi, se fait synonyme de pastiche : il ne s'agit plus d'une imitation ornementale, mais d'une véritable négociation entre les médias. Remédiation rime désormais avec appropriation – non seulement des formes, mais aussi des objets photographiques anciens ou obsolètes, devenus pièces de collection. Cette logique ludique de la remédiation est problématique. Considérons en effet à nouveau notre image de la tour Eiffel retouchée : qui en est l'auteur ? Est-ce encore Julie Anne Workman ? Cette simple manipulation, qui ne requiert aucune compétence technique – pas même informatique – fait-elle de nous des photographes ? Il s'agit là d'un enjeu majeur de la seconde « révolution » numérique, que l'exposition *From Here On* présentée aux Rencontres d'Arles en 2011 illustre déjà (voir chapitre 1). L'époque photonumérique dans laquelle nous sommes entrés avec l'avènement du web 2.0, soit du web participatif, tire moins son originalité d'une éventuelle maîtrise de l'appareil numérique qu'elle ne s'occupe des prolongements du fait photographique sur internet, espace infini d'échange, de stockage et de manipulation. Ce recyclage nous encourage à nous interroger sur ce que signifie « photographe » ou

« faire de la photographie », alors que nous n'avons plus besoin de l'appareil pour façonner des images, désormais travaillées directement sur l'ordinateur. Le principe même de création photographique est ici en question.

Dans leurs travaux sur le concept de remédiation, Bolter et Grusin distinguent deux principales « stratégies » évolutives des médias, qui fonctionnent d'ailleurs généralement de concert. D'une part, l'« immédiateté » (*immediacy*), qui favorise un processus d'effacement du *medium*, lequel se fait transparent pour donner au spectateur l'illusion d'un accès direct au réel; de l'autre, le principe d'« hypermédiateté » (*hypermediacy*), qui s'attache à opacifier le médium, à en souligner les marques formelles, le bruit. Ce conflit naturel entre immédiateté et hypermédiateté est exacerbé dans le cas du média photographique, tiraillé entre des injonctions qualitatives de haute définition ou de haute résolution, et des traces absolument « inutiles » de l'argentique (comme le bruit du déclencheur, présent jusque sur nos téléphones portables). Or si la remédiation vient souligner cette présence d'un vieux média dans un nouveau, le concept n'explique pas le transfert qui s'établit dans l'autre sens, du nouveau média vers l'ancien, en l'occurrence du numérique vers l'argentique. Force est de constater pourtant que la photographie argentique ne fait pas que transmettre au numérique certaines de ses singularités : elle se réinvente au contact d'une nouvelle culture qui la somme de se ressaisir à nouveaux frais. En d'autres termes, le numérique aura aussi engendré en partie, et rétroactivement, la photographie argentique. Pour penser ce phénomène complexe et anachronique de remédiation « à rebours », nous proposerons le concept de *rétromédiation*. De la remédiation à la

rétromédiation, il s'agit de souligner la persistance de l'argentique, tout en opérant sa réévaluation dans (et par) notre nouvel environnement numérique. Aussi, les concepts de remédiation et de rétromédiation, tels que nous les entendons ici, s'intéressent au média considéré comme une construction technique autant que discursive – mais aussi institutionnelle, esthétique, etc.

Loin d'être un effet de mode ou un phénomène de résistance, l'engouement pour la photo « rétro » ou vintage reconnaît l'influence croissante des formes du passé dans la constitution de celles du présent. Il indique aussi une *redétermination* de la mythologie photographique forgée par l'argentique, sous l'action du fait numérique. Par-delà leur rivalité technologique supposée, les deux médias tissent un dialogue complexe, qui n'est pas si loin du principe de *rémanence* au sens où l'entend Foucault lorsqu'il définit l'énoncé :

[...] les énoncés ne [sont] pas, comme l'air qu'on respire, d'une transparence infinie; mais des choses qui se transmettent et se conservent, qui ont une valeur, et qu'on cherche à s'approprier; qu'on répète, qu'on reproduit, et qu'on transforme; auxquelles on ménage des circuits préétablis et auxquelles on donne statut dans l'institution; des choses qu'on dédouble non seulement par la copie ou traduction, mais par l'exégèse, le commentaire et la prolifération interne du sens. (Foucault, 1969, p. 165)

[L'analyse énonciative] suppose que les énoncés soient considérés dans la *rémanence* qui leur est propre et qui n'est pas celle du renvoi toujours actualisable à l'événement passé de la formulation. *Dire que les énoncés sont rémanents, ce n'est pas dire qu'ils restent dans le champ de la mémoire ou qu'on peut retrouver ce qu'ils voulaient dire; mais cela veut dire qu'ils sont conservés grâce à un certain nombre de supports et de techniques matériels*

(dont le livre n'est, bien entendu, qu'un exemple), selon certains types d'institutions (par bien d'autres, la bibliothèque), et avec certaines modalités statutaires [...] Cela veut dire enfin que les choses n'ont plus tout à fait le même mode d'existence, le même système de relations avec ce qui les entoure, les mêmes schèmes d'usage, les mêmes possibilités de transformation après qu'elles ont été dites. (Foucault, 1970, p. 165; je souligne)

Comme la rémanence de Foucault, le concept de remédiation s'intéresse donc au média *en tant qu'il constitue une construction discursive*. En d'autres termes, il s'intéresse d'abord à l'idée de *photographie*, considérant que le processus de construction d'une idée est indissociable des conditions institutionnelles, matérielles ou encore techniques de sa création et de sa transmission. Ainsi, les conditions de transmission d'une idée participent pleinement à son invention, quitte à l'intégrer à rebours dans une tradition, à lui injecter rétroactivement une signification qu'elle n'avait peut-être pas (encore) tout à fait – ou, dans certains cas, qu'elle n'avait aucunement. C'est, entre autres, ce qui se produit aujourd'hui avec l'invention de Niepce et Daguerre.

En un sens, remédiation et rétromédiation opèrent selon la logique de la révélation photochimique qui, justement, implique que l'idée de photographie n'a jamais cessé de se construire et que le média lui-même ne saurait jamais être définitivement révélé. À la lumière de ces deux concepts, l'argentique n'est déjà plus tout à fait ce charmant ancêtre obsolète de la photo numérique qui, en effet, participe à sa transmission, et plus encore à sa réinvention, en lui injectant *a posteriori* de nouvelles fonctions. C'est ainsi que certains défauts techniques, que les ingénieurs se sont efforcés de gommer pendant des années, se métamorphosent

en propriétés plastiques signifiantes, applaudies par les partisans d'une pratique *lo-fi* (dont il sera question dans les prochaines pages). La construction des effets argentiques témoigne donc d'une remédiation et d'une rétromédiation de la chambre noire alors même que les procédures laboratoires ne cessent de se raréfier, posant la question de ce qu'il nous reste aujourd'hui d'un fait photographique bel et bien révolu – mais dont la mythologie et les récits (en particulier de révélation) sont plus que jamais actifs dans notre imaginaire collectif. Car les logiciels de manipulation de l'image auront beau nous offrir leur version informatisée de la chambre noire (comme dans la scénographie de Pixlr-o-matic), le temps de la photographie argentique telle qu'on pouvait la pratiquer et la concevoir avant l'apparition du numérique est bel et bien terminé. Toute image, même une image du passé, se heurte désormais au regard et aux pratiques photographiques d'aujourd'hui, qui sont eux-mêmes fortement déterminés par une mythologie de l'image et de l'appareil.

Voilà pourquoi la rétromédiation n'est pas conçue pour penser la « survivance » d'un média devenu techniquement obsolète, mais un phénomène bien plus complexe qui nous amène à repenser la temporalité d'un média, quitte à intégrer celle-ci dans une logique de l'anachronisme. Considérons ainsi un exemple qui nous éloigne temporairement de la photographie : l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert (1751-1772). On sait que personne ou presque n'a pu lire en totalité l'*Encyclopédie* à l'époque de sa publication (Stewart, 2002). En particulier, le lecteur ne pouvait pas, ou bien très peu, profiter du système de renvois sophistiqué mis en place par les éditeurs (particulièrement des renvois dits « subver-

sifs», censés défier l'ordre établi). En cause particulièrement : la faible maniabilité des volumes (de grands et lourds in-folio), mais aussi, tout simplement, le fait que certains liens pointaient directement vers des textes non encore publiés. Or voici que l'arrivée des technologies numériques, et bientôt des premières versions électroniques de l'*Encyclopédie*, a rendu possible sa lecture hypertextuelle qui, certes, l'était déjà dans la version imprimée, mais à un état encore embryonnaire. C'est pourquoi, depuis plusieurs années maintenant, une question agite le cercle des spécialistes de l'œuvre de Diderot et D'Alembert : ne serions-nous pas les premiers véritables lecteurs de l'*Encyclopédie* ?

Dans un article publié en 2004 (et qui propose un bon état de la question, notamment concernant le système de renvois), Benoît Melançon reconnaît le potentiel de l'outil numérique pour découvrir des aspects inédits de l'œuvre, mais s'empresse de conclure : « l'*Encyclopédie* numérique n'est-elle pas un nouvel objet textuel, absolument différent de l'*Encyclopédie* papier ? [...] Avec le numérique, nous ne sommes pas les premiers lecteurs de l'*Encyclopédie*, car nous ne lisons pas l'*Encyclopédie*; nous lisons autre chose : les mots de l'*Encyclopédie*, pas la collection de livres qui porte ce titre. » (Melançon, 2004) Nous pouvons en partie tomber d'accord avec cette conclusion : transposée numériquement, l'*Encyclopédie* connaît évidemment un certain nombre de mutations. Mais devient-elle vraiment autre chose ? On dira plutôt qu'en « remédiant » sa forme, c'est l'*Encyclopédie* elle-même que nous remédions, pour en révéler certaines intentions implicites. Mais l'*Encyclopédie* ne disparaît pas pour autant : la forme numérique permet l'actualisation des principes hypertextuels que l'imprimé n'avait pas le moyen

de réaliser pleinement. Dans ce contexte, la rétromédiation vient traduire ce nouvel état, mais aussi cette nouvelle compréhension possible de l'œuvre. Cette actualisation fait donc intégralement partie de l'*Encyclopédie*, en même temps qu'il est désormais impensable de la concevoir sans notre connaissance théorique et pratique de l'hypertexte numérique – qui a, lui aussi, acquis ses propres connotations, en matière notamment d'architecture de la connaissance (voir Vitali-Rosati, 2017). Aussi, si nous ne sommes peut-être pas en effet les premiers lecteurs de l'*Encyclopédie* (proposition probablement trop présomptueuse, qui laisse entendre que le « véritable » sens de ce texte échappait aux lecteurs du passé), nous pouvons tout autant remettre en cause le principe d'une *Encyclopédie* « première » (attachée à une forme, à un support) dont le sens caché, latent, aurait enfin été révélé.

La rétromédiation, de ce point de vue, rejette toute conception essentialiste d'un média, à la fois parce qu'elle considère que celui-ci est davantage qu'une réalité matérielle, et parce qu'elle s'inscrit dans un paradigme performatif. Il en va de même avec la photographie qui, malgré son état transitoire, de l'argentique au numérique, ne se conçoit plus de façon linéaire : les pratiques *lo-fi* et le *faux-vintage* des logiciels numériques en sont la preuve. Et si l'on pouvait déjà dire, avec Jenkins (2006) notamment, qu'un média ne meurt jamais vraiment, on sera tenté d'ajouter que, là où certains voient la fin d'un média, on en est peut-être seulement au début. La photographie est morte, vive la photographie !

L'effet argentique

Depuis quelques années, les formes photographiques du passé font l'objet d'une véritable ferveur populaire : les vieilles photos de famille s'arrachent dans les brocantes ou les marchés aux puces, tandis que de vieux modèles d'appareils argentiques sont remis sur le marché, entraînant l'émergence de communautés de photographes, très présentes sur le net. La photo jaunie, écornée, défraîchie, se vend autant qu'elle fait vendre, ainsi que l'ont bien compris les agences de publicité, qui s'empressent de pasticher cette forme désormais codifiée. Encore bradés il y a peu dans les brocantes et les marchés aux puces, les clichés exhumés de vieux albums ayant appartenu à des inconnus se négocient aujourd'hui au prix fort. C'est ce que constate notamment Anne-Marie Garat, qui les collectionne de longue date. Signe que le sujet fascine, son livre *Photos de famille, un roman de l'album*, publié en 1994, a d'ailleurs été réédité en 2011.

L'argentique est devenu un effet : pas seulement esthétique, mais aussi symbolique ou poétique, voire politique – un paradoxe quand on sait à quel point le numérique est supposé avoir torpillé la photo argentique, dont la mort ne cesse d'être annoncée et aussitôt reprogrammée. Car aux côtés de ses irréductibles fidèles, professionnels ou amateurs, l'argentique peut désormais compter sur un nombre croissant de nouveaux adeptes qui en expérimentent les potentialités techniques et plastiques, laissant à la machine numérique le soin de poursuivre la quête d'une image toujours plus précise, plus nette, mieux définie. Tout aussi surprenante est sa réapparition au sein de pratiques numériques qui, au moyen de logiciels comme Pixlr-o-matic, redonnent

un prétendu cachet d'authenticité à des clichés jugés trop aseptisés. Plus que jamais, c'est la recherche de ces effets argentiques qui guide les usages contemporains de la photographie tantôt recyclée, tantôt retouchée ou même entièrement recréée.

La banalisation et la simplification des procédures de manipulation de l'image (aussi anciennes, rappelons-le, que l'invention de Niepce et de Daguerre) sont la pierre angulaire de ce phénomène, profitant désormais du développement des outils numériques. Filtres de couleur, effets de texture et de cadrage permettent de voyager entre les différents âges du média, dont l'imaginaire s'avère toujours aussi débordant et fantasmé. Bien sûr, ces manipulations se négocient au prix de quelques approximations, anachronismes et barbarismes techniques que les clichés réalisés avec un logiciel tel que Pixlr-o-matic illustre bien. C'est que ce type de logiciel correspond davantage aux critères de *l'imaginaire* de la photographie du passé qu'aux images du passé elles-mêmes.

S'il ne signe donc pas la renaissance de la photo d'antan, cet effet argentique – qui comprend autant la récupération des appareils ou des clichés du siècle dernier que la manipulation numérique – témoigne d'une certaine nostalgie de la chambre noire, sentiment légitime face au constat d'une marginalisation toujours plus grande des procédures laboratoires. Aussi, ce qui pourrait passer pour une coquetterie à la mode sous-tend en réalité différentes fonctions esthétiques et sémiotiques qui cristallisent les inquiétudes ainsi que les sentiments de rejet et d'enthousiasme suscités par les mutations effectives ou supposées du fait photographique à l'heure numérique. Mais que cherche-t-on vrai-

ment à récupérer ou à conserver de l'image argentique en imitant ainsi ses aspects plastiques ? Doit-on considérer ces pratiques comme un acte de résistance face au numérique, accusé d'uniformiser les clichés ?

Régulièrement avancée par les adeptes de l'effet argentique, l'idée de défendre la singularité de l'image prétendument mise à mal par le numérique a de quoi séduire. Cette idéologie « résistante » doit pourtant être nuancée par une remise en perspective historique. Car l'engouement pour le *vintage*, selon le terme usité aujourd'hui pour désigner ces objets un peu rétro, élimés par le temps, n'est pas le propre de la culture numérique. Il s'inscrirait plutôt dans un contexte culturel dominé par un goût de l'ancien, un principe ludique de citation, souvent considéré comme l'un des grands mécanismes de la postmodernité, soutenu par la redécouverte de techniques, d'appareils et d'instruments d'enregistrement primitifs ou désuets. Une démarche pseudo-archéologique qui privilégie une certaine idée de la production artisanale des objets visuels ou sonores.

Dès les années 1980, le mouvement *lo-fi* pose ainsi les bases de cette esthétique de l'usagé, prononçant l'éloge de l'imperfection, œuvrant en faveur d'une contre-remédiation ou d'une remédiation à rebours. Dans le jargon musical dont il est issu, le *lo-fi* (pour *low-fidelity*) rejette les exigences qualitatives et mimétiques du matériel d'enregistrement *hi-fi* (*high-fidelity*), dont l'objectif est de capter puis de reproduire avec le plus d'exactitude possible les sons jugés « naturels ». Ces deux philosophies s'opposent de façon paradoxale : pour les uns, le *medium* d'enregistrement n'est que le transmetteur d'une performance sonore authentique, originale et originelle. Leur quête d'un son pur (ou symétriquement,

en photographie, celle d'une image la plus réaliste possible) implique de déployer des efforts constants pour perfectionner les techniques d'enregistrement, toujours plus objectives et invisibles: «muettes», dira-t-on dans le cas de l'enregistrement sonore. Pour les autres, au contraire, le *medium* est un objet esthétique singulier, déterminé par cette singularité: une rayure entre les sillons d'un vinyle, les couleurs passées d'une photographie écornée confèrent à l'image tout son intérêt et toute son authenticité. Et c'est bien cette visibilité du *medium*, autrement dit son *bruit*, qui fait œuvre.

En photographie, le mouvement *lo-fi* connaît un engouement croissant à partir des années 1990. Il s'incarne dans un appareil singulier, le LOMO LC-A, à partir duquel s'érigera une discipline, la lomographie, mais surtout une entreprise florissante, la Lomographische AG, installée en Autriche. Contre-usage de la photographie, promotion d'une imagerie alternative ou stratégie marketing particulièrement habile, le mouvement lomographique a créé sa propre mythologie, très révélatrice des enjeux de l'effet argentique. L'histoire commence en 1982, en URSS, lorsqu'un général soviétique du ministère de la Défense dépose sur un bureau de l'usine LOMO un petit appareil photo, le Cosina-CX-1, rapporté du Japon. Quelques mois plus tard, après plusieurs améliorations techniques, le LOMO LC-A est créé et commercialisé en Union soviétique. Il s'agit d'un petit appareil compact produisant des images contrastées, un peu floues, aux couleurs saturées et au vignettage marqué. En 1991, Matthias Fiegl et Wolfgang Stranzinger, deux étudiants autrichiens en voyage à Prague, redécouvrent l'appareil et l'adoptent pour immortaliser leurs vacances. De retour à Prague, ils

organisent une exposition de leurs clichés et, devant le succès de celle-ci, décident de relancer la commercialisation du LOMO. Ils créent ainsi la Lomographic Society International (LSI), dont le rôle consiste à diffuser et à promouvoir la lomographie – en assurant notamment la distribution du matériel photographique, des appareils et des films. Aujourd'hui, le site lomography.com commercialise une large gamme d'appareils argentiques anciens (Fisheye, Pinhole, Polaroid...) ou plutôt néo-anciens, comme le LOMO-LC-A+, remplaçant du LOMO LC-A dont la Russie a stoppé la production, désormais transférée en Chine.

Ainsi, au moment même où Kodak traverse une période de crise dont elle ne se remettra sans doute jamais totalement, l'entreprise autrichienne se développe et ouvre des boutiques dans les quartiers branchés de Paris et de New York. Si le mouvement lomographique procède incontestablement d'une stratégie marketing efficace, il met au point une « philosophie » photographique séduisante et convaincante, défendue par les dix commandements de son manifeste :

- 1) *Take your camera everywhere you go*
- 2) *Use it any time – day or night*
- 3) *Lomography is not an interference in your life, but part of it*
- 4) *Try the shot from the hip*
- 5) *Approach the objects of your lomographic desire as close as possible*
- 6) *Don't think*
- 7) *Be Fast*
- 8) *You don't have to know beforehand what you captured on film*
- 9) *Afterwards either*
- 10) *Don't worry about any rules (voir Lomography.com)*

« *Don't think* », « *Be fast* », voici les règles d'un comportement photographique étroitement lié à la pratique numérique, où l'acte photographique se démultiplie grâce aux interminables espaces de stockage des cartes mémoires et à la possibilité d'effacer aussi vite toute image jugée ratée. Dans le même temps, ces deux recommandations rappellent sensiblement le slogan de George Eastman, « *You press the button, we do the rest* », incarnation du moment Kodak qui a pleinement contribué à l'éclosion d'une pratique artistique moderne du média, comme l'a montré François Brunet (2000). Les commandements ne sont pas non plus sans rappeler les principes de *l'instant décisif* de Cartier-Bresson. La lomographie encourage la simplicité, la spontanéité, l'expérimentation et le partage : on ne devient pas client, mais *adhérent* de la LSI. La communauté est ainsi régulièrement mise à contribution afin de monter des « lomowalls », soit de gigantesques mosaïques de clichés de lomographes du monde entier. Une pratique collective pleinement tributaire des comportements numériques et de la culture de la convergence (Jenkins, 2006), qui favorise notamment le partage en ligne et la cocréation.

Devant la précision minutieuse de l'appareil numérique, la lomographie propose une deuxième voie, une démarche ludique tout à fait ancrée dans la culture contemporaine et redevable de pratiques propres à la culture numérique. Elle constitue un cas paradigmatique de la rétromédiation, qui n'est donc pas synonyme d'un retour aux formes du passé, mais bien d'un *dialogue* engagé avec le média photographique et son imaginaire, un dialogue dont les formes créatives et récréatives n'empêchent ni la profondeur ni la pertinence. Preuve de son efficacité heuristique, l'effet

argentique figure désormais de façon récurrente dans les médias, pourtant hostiles à toute forme de manipulation. Certes, cette incursion fait débat, et les photographes ou les rédactions sont souvent sommés de se justifier, dans un contexte où les technologies numériques (photophonie, réseaux sociaux, logiciels de partage) sont devenues indispensables au travail de transmission de l'information, vu les exigences croissantes du public en matière de vitesse de circulation des contenus, mais aussi de quantité de contenu. Comment résister en effet à l'attrait des plateformes de type Instagram, formidables viviers d'images (certes problématiques au regard de l'impératif de vérification des sources) qui propulsent le citoyen lambda au rang de photoreporter, alors que les services photo font l'objet de coupes draconniennes dans les plus grands quotidiens ?

La profession elle-même est divisée sur le sujet. Dans une tribune publiée en 2012 sur le site de CNN, le photoreporter Nick Stern s'est inquiété du succès rencontré par ce qu'il qualifie de « fausses images ». Quant à leurs auteurs, ils seraient de véritables imposteurs qui « n'ont pas passé des heures en chambre noire, au-dessus des vapeurs du bain révélateur au petit matin » (2012 ; notre traduction)... La disparition de la chambre noire, associée ici à un imaginaire très romanesque, entraînerait autant une trahison du fait photographique, réduit à l'opération informatique, qu'une trahison photographique, où l'image du réel disparaîtrait au profit de l'esthétique de l'image. Une opinion partagée par une partie du public, tandis que la résistance s'organise autour d'initiatives telles que Normalize, application visant à contrer les logiciels de vieillissement et qui promet d'améliorer la qualité des photos en restituant leur aspect

originel – sous-entendu : une restauration du réel. Sur le site de l'application, on peut ainsi lire : « *Normalize makes a photo look how it's supposed to* », « *The image-improving techniques used by this user-friendly application make colors more vibrant and hard to see details stand out like never before*. It also effortlessly reverses the effects of filters applied by other applications ! ». *Réalité de la photographie et photographie du réel*, voilà deux idées entremêlées autour de ce fantasme de vérité encore largement répandu dans l'imaginaire collectif au nom d'un idéal, bien confus, de pureté de l'image. Cela dit, nombreux sont les photojournalistes qui soulignent la nécessité de s'adapter à des usages qui, quoi qu'on en dise, sont déjà entérinés dans les pratiques populaires. Pour ces partisans de l'effet argentique, l'occasion est donnée de se mettre à jour, sans déroger à la déontologie journalistique.

Les trois photojournalistes Damon Winter, Benjamin Lowy et Karim Ben Khelifa se sont ainsi laissés tenter par l'expérience photophonique et par ses applications *vintage*, en l'occurrence Hipstamatic, pour couvrir respectivement le conflit afghan, la révolution libyenne et les manifestations au Yémen. Leurs reportages ont chaque fois été relayés par des journaux réputés et à fort tirage comme le *New York Times* (dont Winter est un collaborateur régulier) ou *Le Monde*, qui a même mis en une un cliché de Ben Khelifa. Tous les trois travaillent avec un iPhone, un appareil à faible coût, petit, léger et discret – autant de qualités dont sont dépourvus les appareils professionnels : « I could not have taken these photos using my S.L.R. and that perhaps is the most important point to be made about the camera phone in this story », témoigne ainsi Damon Winter sur le blogue *Lens, photography, viedeo and visual journalism* du *New York Times*.

Sur le terrain, l'iPhone est un véritable atout, « *it was anonymous, it wasn't particularly heavy, it didn't get in the way of being intimate with a potential subject. And it was fast, I could just pull the phone out of my pocket and take a picture as things were happening in front of me* », confie pour sa part Benjamin Lowy dans un entretien accordé à *EyeEm.com*. Objet anodin et familier, l'iPhone permet de « se fondre dans la masse », selon Karim Ben Khelifa, intégré à la foule des manifestants dont il reproduisait les gestes. Une fonction d'intégration qui n'empêche pas le travail d'observation. Damon Winter, lors de son reportage au sein d'un bataillon de soldats américains, dresse le même constat sans hésiter à considérer son iPhone comme un gage d'objectivité :

The image of the men resting together on a rusted bed frame could never have been made with my regular camera. They would have scattered the moment I raised my 5D with a big 24-70 lens attached. But with the phone, the men were very comfortable. They always laughed when they saw me shooting with it while professional cameras hung from my shoulders. (Winter, 2011)

C'est ainsi que la photophonie réaliserait presque le projet d'une photographie sans appareil, où le photographe infiltré est capable de capter sans les voler des scènes inédites, habituellement soustraites à son viseur.

Winter, Lowy et Ben Khelifa reconnaissent à leur téléphone une fonction hautement symbolique, garante de la transmission du message informatif autant que de sa composition. À leurs détracteurs qui les accusent de privilégier l'esthétique de l'image aux dépens de l'exigence documentaire, les trois photographes répondent qu'ils documentent aussi les stratégies contemporaines de documentation, dont

la forme plastique est devenue un facteur plus important que jamais. Car il serait naïf de croire encore aujourd'hui en l'objectivité du média: histoire et Histoire se mêlent dans le photoreportage comme dans l'imaginaire collectif. Selon Damon Winter, « *We are being naïve if we think aesthetics do not play an important role in the way photojournalists tell a story. We are not walking photocopiers. We are storytellers* » (Winter, 2011). Un avis que partage Karim Ben Khelifa, lequel note combien *histoire* et *Histoire* se mêlent dans l'exercice de son métier comme dans l'imaginaire collectif. Son témoignage précise ainsi que les manifestants yéménites, autant acteurs que spectateurs de leur (contre)révolte, partageaient tous cette même « impression d'assister à un moment historique ». C'est pourquoi, plutôt que le symptôme d'une nostalgie ambiante, le succès de l'effet argentique participerait d'une conscience aiguë de l'historicité, à laquelle est attribuée une forme plastique et photographique institutionnalisée par les applications comme Instagram, Pixlr-o-matic ou Hipstamatic. Dans un monde où l'actualité se joue en accéléré, où l'incessant flux des images opère une reconfiguration de la réalité, l'effet argentique, signe de l'historicité, confère un degré d'intensité supplémentaire au fait photographique, dont il réinvestit la fonction iconique. Cette esthétique de l'archive, du document, traduit un désir d'exalter et d'idéaliser le présent. L'effet argentique témoigne ainsi d'un mouvement progressif de désindexation du photographique – désindexation salutaire, mais pas toujours évidente après la prédominance des théories de l'indicialité qui ont joué un rôle essentiel dans la légitimation du fait photographique.

La désindexation du photographique

La théorie de l'indicialité forgée à partir des travaux de Peirce (1902) constitue un moment majeur dans l'histoire de la photographie, dont elle a considérablement œuvré à la valorisation et à la légitimation. Il n'est cependant pas exagéré de dire qu'elle est devenue le principal écueil du fait photographique, en conférant à l'image un encombrant certificat d'authenticité qui paralyse encore bien souvent la réflexion sur le média. En faisant émerger de nouvelles pratiques, dont le photoreportage *lo-fi* n'est qu'un exemple parmi d'autres, le numérique change la donne et achève de démontrer l'obsolescence d'une théorie qui, rappelons-le, n'avait jamais remporté l'adhésion complète de la critique (Snyder, 1983) ni même des photographes. Du côté des théoriciens, on mentionnera tout spécialement le travail de Joel Snyder qui, dès les années 1980 donc, pointait du doigt les apories de certains « ponts-aux-ânes de la réflexion théorique » hérités du mythe moderne de la représentation (un mythe où, évidemment, la littérature a un rôle essentiel à jouer). Tout récemment, Joel Snyder a d'ailleurs montré que nous n'étions pas tout à fait sortis de ces poncifs théoriques :

Il est curieux de constater que les théorisations de la photographie depuis les années 1960 et 1970 utilisent généralement les mêmes termes et font appel au même répertoire d'analogies. Ainsi, certains auteurs invoquent à l'envi des notions toutes faites comme *automatique*, *reproduction*, *reproduction mécanique*, *trace*, *enregistrement*, *ontologie*, *indice*, *réalité* (sans qualificatif), *réalité physique et visuelle*, et colportent les mêmes analogies : la photographie comme fossile, les empreintes digitales, les traces de pas, le pochoir, la décalcomanie, les masques de vie et de mort, les reliques, les vestiges. Il existe, semble-t-il, toute

une communauté de théoriciens-spéculateurs qui n'éprouvent pas le besoin de rompre avec le passé, à moins qu'il ne faille comprendre qu'il existe une vision de la photographie partagée par tous, comme l'est le bon sens. (Snyder, 2016)

Du côté des photographes, on s'intéressera en particulier au travail de l'artiste catalan Joan Fontcuberta, qui a fait de la désindexation des images le noyau de son travail plastique et théorique depuis les années 1980, soit bien avant le tournant numérique. Fontcuberta torpille ainsi depuis près de quarante ans l'imaginaire ontologique du média, montrant que la désindexation du photographique est en vérité tout aussi pertinente dans le cas de l'argentique.

Les dispositifs d'autorité de la photographie font l'objet d'une attention particulière chez Joan Fontcuberta, pour qui la photographie serait d'abord affaire de religion : au fond, l'enjeu est d'y croire ou pas. L'artiste n'hésite d'ailleurs pas à se définir comme un sceptique, par opposition au camp des « fanatiques ». Son point de vue se soustrait aux apories du débat ontologique traditionnel, préoccupé par l'*essence* de la photographie. Car à en croire Fontcuberta, le fait photographique est dénué de nature propre. Ou plus précisément, il est dans sa nature de ne pas avoir de nature, de se soumettre à des facteurs extrinsèques, à une « direction » qu'on voudra bien lui donner :

En dépit de tout ce qui nous a été inculqué, et de ce que nous pensons, la photographie ment toujours, elle ment par instinct, elle ment parce que sa nature ne lui permet pas de faire autre chose. Mais ce mensonge inévitable n'est pas le problème essentiel. L'essentiel, c'est l'usage qu'en fait le photographe, les intentions qu'il sert. L'essentiel, en somme, c'est le contrôle exercé par le photographe pour infléchir son men-

songe dans une direction donnée. Le bon photographe est celui qui sait bien mentir la vérité. (Fontcuberta, 1996, p. 11)

L'image serait-elle aussi menteuse que le prétend Joan Fontcuberta ? L'artiste catalan, en tout cas, connaît bien son sujet. Diplômé en sciences de l'information, il a connu dans sa jeunesse la censure et la propagande du régime franquiste. La vérité, finalement, n'est rien d'autre qu'une affaire de construction... De même, une image n'est pas tant mensongère que *mythomane*, génératrice d'histoires, y compris de sa propre fable qu'elle n'a de cesse de réinventer. Si elle doit être une trace, ce sera d'abord la trace d'elle-même, de ses propres codes. L'œuvre que Fontcuberta construit depuis plus de trente ans consiste à investir ces codes pour mieux les saboter de l'intérieur. En parodiant les formes d'autorité de l'image par une pratique rappelant le « documenteur » (*mockumentary*, dont le cinéma et la télévision comptent de nombreux exemples), Fontcuberta forge ainsi des dispositifs plurimédiatiques que l'on qualifiera de « mythomanies documentaires ».

Au fondement du travail de Joan Fontcuberta, un seul et même constat s'impose : le documentaire est avant tout un genre, au même titre qu'un genre littéraire. Il dispose à cet égard de codes esthétiques et narratifs dont la rigidité formelle garantit une illusion d'objectivité et de rigueur, tout en offrant à l'auteur un matériau idéal pour le pastiche et la parodie. Chez Fontcuberta, les mythomanies documentaires répètent un inlassable scénario : elles font état d'une découverte scientifique ou médiatique majeure, étouffée par différentes « autorités » compétentes en raison de leur caractère éminemment polémique et révolutionnaire. L'une

des premières mythomanies de Fontcuberta, *Fauna* (1987), présente ainsi les recherches du D^r Ameisenhaufen, éminent zoologue ayant collecté et étudié au début du xx^e siècle des animaux chimériques. Sur les photographies en noir et blanc, délibérément et savamment tachées par Fontcuberta afin de renforcer l'effet d'archive, le D^r Ameisenhaufen examine une série d'animaux hybrides et merveilleux tels que le *Centaurus neanderthalensis*, un petit babouin monté sur un corps de chèvre, ou encore le *Cercopithecus icarocornu*, sorte de singe nocturne doté d'ailes de hibou. Plus récemment, l'exposition *Hydropithèques* (2012) revient sur les travaux du père Fontana, dont la découverte de squelettes de sirènes dans la vallée du Bès, en France, pourrait résoudre l'énigme du chaînon manquant dans l'histoire de l'humanité... Mais puisque ces scénarios seraient moins vraisemblables – et moins intéressants – sans quelques péripéties et conspirations d'usage, ces découvreurs doivent rester incompris ou persécutés par leurs contemporains: le D^r Ameisenhaufen est ainsi mis au ban de la communauté savante et renvoyé de l'université, tandis que le Vatican fait pression sur le père Fontana, contraint d'abandonner ses recherches. Il est alors temps pour Fontcuberta et ses doubles journalistes ou scientifiques d'intervenir et de réhabiliter ces visionnaires par l'exposition de leurs archives et de leurs travaux.

Afin de brouiller un peu plus les pistes, ces expositions principalement composées de photographies, mais aussi de cartes, de maquettes, d'ossements ou même d'animaux naturalisés, sont présentées dans des espaces muséaux sans aucun lien notoire avec les arts. En 1989, *Fauna* fut ainsi installée au Musée de zoologie de Barcelone et, aujourd'hui encore, on retrouve une partie du dispositif d'*Hydropithèques*

en pleine nature, dans la réserve géologique de Haute-Provence à Digne. Si le dispositif muséal sert de cadre initial à chacun des travaux de Joan Fontcuberta, ceux-ci se déploient par la suite en version éditée, l'objet livre constituant évidemment un nouveau facteur de légitimation, au même titre que le musée ou la réserve naturelle. Le travail de manipulation excède le trucage de la photo pour toucher à la sculpture, à l'écriture, au cinéma, à la muséographie et même à l'édition. Dans la tradition du livre d'artiste, ces ouvrages engagent un travail collaboratif et intermédial complexe qui repose sur l'imaginaire ontologique du fait photographique, mais aussi sur les frontières apparentes de l'objet livre. Les mythomanies documentaires permettent ainsi de comprendre les fondements d'une « résistance » de la forme papier face au développement de l'édition numérique : le dispositif éditorial n'est pas que le support de la fiction (ou de la pensée théorique), il produit du sens et détermine notre lecture. C'est notamment le cas de l'ouvrage doublement intitulé *The Nature of Photography & The Photography of Nature* (2013) : deux titres pour deux lectures, deux « sens » du livre – au sens figuré comme au sens propre –, qui présente aussi deux couvertures. D'un côté, *The Nature of Photography* rassemble de courts essais théoriques consacrés à l'œuvre de Joan Fontcuberta. De l'autre, lorsque le lecteur retourne le livre, *The Photography of Nature* compile six mythomanies documentaires de l'artiste, des fictions scientifiques aux accents darwiniens, depuis ses premiers grands succès – *Herbarium* (1984), *Fauna* – jusqu'à ses explorations plus récentes des potentialités de l'outil numérique – *Orogénésis* (2006). Deux sens du livre pour amener le lecteur à penser l'influence de l'objet qu'il tient

en main – un bel objet dont la couverture en velours laisse supposer la préciosité, rappelant à certains égards l'aspect de l'herbier ou du traité d'horticulture. En dérogeant à la linéarité de l'objet livre, Fontcuberta travaille doublement le sens de la lecture, tandis que l'ouvrage devient le support privilégié et déterminant de la rhétorique documentaire, dont il réalise un pastiche de toutes les formes, y compris éditoriales et livresques.

À l'ère numérique, alors que de nombreux dispositifs d'autorité sont en crise, comment se manifeste et se comprend la désindexation du photographique ? C'est la question posée par *Deconstructing Osama* (2007), l'une des plus récentes mythomanies du plasticien, qui explore ce phénomène désormais qualifié de « postvérité » mais dont Fontcuberta montre qu'elle n'est pas tout à fait inédite. Présenté comme le résultat d'une longue enquête menée par les photojournalistes Omar Ben Salaad et Ben Kalish Ezab, de l'agence de presse indépendante Al-Zour, *Deconstructing Osama* révèle que, tout comme Ben Laden, le terrible Fasqiyta Ul-Junat (l'un des chefs présumés d'Al-Qaïda) est en réalité une pure invention de l'Occident, incarné par l'acteur de série B d'origine maghrébine Manbaa Mokfhi, notamment connu pour son rôle dans les publicités Mecca Cola et le téléfilm *Le sourire de Shéhérazade*. Comme l'ensemble des mythomanies documentaires, *Deconstructing Osama* ne cherche pas tant à faire mentir l'image que le genre documentaire et sa rhétorique de la vérité. Car le « vrai » s'énonce en fonction de codes stricts, régulant aussi bien les tonalités discursives, les formes photographiques que les dispositifs médiatiques. Et de la rhétorique de la vérité à la *poétique* de la vérité, la frontière est en effet plutôt mince.

Pour les besoins de *Deconstructing Osama*, Joan Fontcuberta fonde ainsi l'agence de presse fictive Al-Zour :

L'agence de presse Al-Zour établie au Qatar jouit de respect dans le monde professionnel et d'une grande popularité dans les pays arabes. Elle a été fondée en novembre 1996 par le poète et journaliste Ahmed Allouni qui lui a imprimé une philosophie de tendance *new age*: «Créer des ponts, rechercher la vérité, changer le monde». Établie au départ grâce à des fonds publics, elle est aujourd'hui financièrement indépendante, et n'a plus de compte à rendre qu'à son fidèle public. De fait, son propos est de transmettre l'actualité à partir d'une vision «arabe» dans un monde globalisé où quelques agences occidentales dominent le marché de l'information et forgent donc ainsi l'opinion mondiale. (Fontcuberta, 2007, non-paginé)

Les premières lignes de *Deconstructing Osama* nous présentent sous un jour idyllique l'agence Al-Zour: à la reconnaissance de ses pairs répond un grand succès auprès du lectorat, qu'elle a su fidéliser au point d'y gagner son indépendance financière, sa liberté éditoriale. Al-Zour s'affirme ainsi comme un organisme de presse des plus rigoureux, respectueux de la déontologie, défendant une voix indépendante, mais aussi dissidente, tandis qu'il s'érige comme une option de remplacement des médias de masse – ces derniers, d'ailleurs, s'investissant davantage dans le maintien d'une position dominante au sein du «*marché* de l'information» que dans leurs enquêtes. L'agence profite ainsi du soupçon pesant sur la sphère médiatique institutionnelle pour alimenter une stratégie auto-promotionnelle somme toute assez naïve. Car tout en prônant une forme d'engagement subversif (lequel n'est pas sans rappeler le parti pris des

nouveaux journaux indépendants), l'encadrement diégétique répète une rhétorique un peu trop consensuelle, dépositaire de cette mythologie romanesque attachée au reporter. Figure de proue de cet imaginaire, le fondateur d'Al-Zour, Ahmed Allouni, journaliste et poète, mûrit, avec son appel à « créer des ponts, rechercher la vérité, changer le monde » (et rien de moins), un projet doucement utopique et maladroitement poétique que ses reporters, notamment Mohammed ben Kalish Ezab et Omar ben Salaad, reprennent en devise :

Aujourd'hui nous savons que cette fausse biographie a servi de couverture à une obscure imposture. Nous avons cette chance que la ténacité et volonté de *créer des passerelles, de chercher la vérité et de changer le monde* de journalistes tels que Mohammed ben Kalish Ezab et Omar ben Salaad soient arrivées à éclairer une aussi trouble affaire. (Fontcuberta, 2007, non paginé)

Tandis que, sous le patronage du poète Ahmed Allouni, la fonction du reporter se voit expressément couplée à celle de l'écrivain, le (photo)journalisme est ainsi invité à retrouver son âme dans la littérature, comme au temps d'Hemingway, de Kessel ou de Cendrars.

Là où le dispositif de *Deconstructing Osama* sait se faire plus subtil et plus complexe, c'est dans son scepticisme à l'égard du scepticisme, puisque c'est bien la dénonciation de l'esthétique documentaire (et notamment *lo-fi*) qui fait l'objet d'un détournement parodique :

Quand les premières photographies et vidéos de Ben Laden commencèrent à se répandre, les experts s'étonnèrent : comment une organisation terroriste, qui par ailleurs démontrait qu'elle possédait de magnifiques moyens technologiques, pouvait-elle présenter des messages graphiques et audiovisuels

d'un tel amateurisme. Ce ne pouvait être en aucun cas le fruit de l'inexpérience ou du manque de soin; c'était nécessairement un effet rhétorique délibéré. De plus, l'analyse de ce matériel graphique démontra que les premières prises (de fin 2001 jusqu'au printemps 2003) n'avaient pas été réalisées dans les montagnes de Tora-Bora, comme on voulait nous le faire croire, mais bien dans les grottes de Makkram-Suyaz dans le Sinaï, ce qui ne laisse pas de nous rappeler les plateaux de cinéma situés dans une zone désertique de l'État du Nevada où certains pensent que furent tournés les fameuses missions simulées du programme Apollo. (*Deconstructing Osama*, 2007, non paginé)

Les photos de Fasqiyta Ul-Junat seraient-elles trop laides pour être vraies? Loin de résoudre la confusion entre les valeurs esthétiques et ontologiques de l'image, Fontcuberta souligne combien l'entrée en jeu de l'outil numérique et la banalisation des opérations de manipulation ont achevé d'aiguiser le soupçon à l'égard du fait photographique. Le discours dénonçant la « retouche », le « trucage », est à son tour devenu un lieu commun. Il n'est guère surprenant que les fictions documentaires de Fontcuberta puisent leur légitimité dans un scénario jamais bien éloigné de la théorie du complot: menaces de censure, pressions politiques et religieuses... les reporters fontcubertiens font toujours preuve d'héroïsme pour mener leurs enquêtes et les publier. Et pour cause: toute « vérité » ne semble-t-elle pas plus authentique lorsqu'elle nous apparaît enfin révélée, après avoir été si bien dissimulée? Fontcuberta renvoie ainsi dos à dos les différents régimes de croyance et d'autorité dont la rencontre, au sommet de l'absurde, fait ressortir leurs apories communes.

Pendant ce temps, les mythomanies déplacent peu à peu la question de la pureté ontologique des documents en

amont de leurs modes de production et de diffusion : l'archivage, le reportage ou le catalogage ne sont rien que des opérations de représentation du réel, imprégnées d'un imaginaire formel et narratif de l'objectivité. À cet égard, elles s'inscrivent dans un ensemble de traditions esthétiques qui leur confère un caractère métaphotographique et métalittéraire essentiel. Parodiques, les mythomanies documentaires font preuve d'une indéniable qualité plastique et heuristique. Elles sont truffées de références à la culture populaire ou savante, littéraire ou visuelle, qui invitent le lecteur à se prêter à un jeu intertextuel et métatextuel plutôt exigeant. Dans *Deconstructing Osama*, les noms de Mohammed ben Kalish Ezab et Omar ben Salaad semblent à la fois vaguement familiers et étrangement suspects : c'est que les deux personnages appartiennent d'abord à l'univers fictionnel de *Tintin*, sans doute le plus célèbre des reporters fictifs (dans un ouvrage qui, justement, parodie la forme du reportage). Clin d'œil supplémentaire, dans *Le Crabe aux pinces d'or*, le personnage de ben Salaad se signale déjà par sa duplicité en affectant une attitude pieuse et honnête tandis qu'il dirige un vaste trafic d'opium.

Pour mieux se jouer de nos représentations préconçues, *Deconstructing Osama* se rend partiellement illisible. L'ouvrage se décompose en effet en deux parties : le récit-cadre qui installe le scénario documentaire – sorte de (faux) reportage sur le (faux) reportage – est rédigé en quatre langues : catalan, espagnol, français et anglais. Il est composé d'un premier texte signé Fontcuberta, où sont présentés l'agence Al-Zour et ses reporters, et d'un second texte qui retranscrit un entretien avec Mohammed ben Kalish Ezab et Omar ben Salaad, venus expliquer leur démarche d'investi-

gation. En revanche, le (faux) reportage lui-même, qui court sur des dizaines de pages, est entièrement livré en arabe. Le lecteur non arabophone se retrouve aux prises avec un texte indéchiffrable, cependant illustré de nombreux clichés, devenus par défaut les seuls éléments intelligibles du dispositif. Ce gommage du contenu informatif textuel qui pourrait guider et infléchir notre lecture de l'image photographique (en particulier dans un tel cadre documentaire, aussi fictif soit-il) invite à redéterminer le principe d'imagéité alors même que le rapport lisible-dicible se redessine. Car c'est bien le système graphique de l'arabe qui désormais *fait image* tandis que la photographie soutient à elle seule le reportage des deux journalistes.

Cela dit, la traduction du texte arabe n'apporterait rien de plus au lecteur : le fameux reportage, fidèle à l'impératif mythomane, se contente en effet de citer des extraits des *Mille et une nuits*. Ce nouvel emprunt à l'univers fictionnel vient confirmer que toute opération de recyclage, littéraire ou photographique, produit inévitablement un objet inédit, à la valeur ajoutée parfois trompeuse. Rappelons en effet que *Les mille et une nuits*, composé au XVIII^e siècle par le philologue et orientaliste français Antoine Galland, constitue déjà une compilation de différents récits empruntés à la culture orale persane, traduits et adaptés en fonction du goût d'un lectorat européen. Pour assurer la cohérence de l'ensemble et captiver son public, Galland invente son propre récit-cadre, dont l'héroïne Shéhérazade, restée plus célèbre que tout autre héros présent dans les contes originaux, est directement inspirée des dames de la cour de France. Shéhérazade, héroïne occidentale, échappera d'ailleurs à la folie meurtrière de son mari en le prenant au

piège de ses fabuleuses histoires... Fontcuberta convoque et détourne ainsi deux facettes de l'imaginaire oriental tel qu'il peut susciter l'intérêt du lecteur occidental contemporain : une esthétique d'inspiration orientaliste d'un côté, une imagerie sensationnaliste du terrorisme directement issue des événements du 11 septembre de l'autre. En favorisant cette rencontre loufoque entre Shéhérazade et Oussama ben Laden, dépositaires de deux imaginaires inconciliables, Fontcuberta montre le caractère performatif de la photographie et encourage à déplacer la question du statut ontologique de l'image vers une réflexion sur l'ontologie du réel.

Exceptionnelle par sa poésie et par la virtuosité de son dispositif, l'œuvre de Joan Fontcuberta compte parmi les premières à militer en faveur d'une désindexation du photographique à l'aide d'une stratégie ludique caractéristique des stratégies appropriationnistes en partie héritée d'un mouvement esthétique qui, depuis les années 1960 au moins, met en question les rapports entre art et information, et plus précisément le concept d'information tel qu'il a été construit à partir des années 1950 par les sciences de l'information et de la communication (voir notamment Cook, 2016). Car le fait numérique aura à tout le moins fait émerger un nouveau rapport à l'image : sceptiques même à l'égard de la posture du sceptique – celle que favorisent notamment les discours complotistes qui pullulent à l'ère de la postvérité – les artistes et les écrivains explorent les potentialités d'un fait photographique qui ne peut avoir, par nature, de statut ontologique pur. Travaillant l'objectivité comme un effet rhétorique, ils déploient des mécanismes de détournement dont la valeur heuristique est essentielle : mythomanie n'est

pas mensonge. Certes, la notion de vérité est en crise (bien plus que l'image), mais toute exigence heuristique n'a pas disparu, bien au contraire: si «réel» il y a, c'est bien celui que l'on a construit par nos récits et nos images. C'est ainsi que l'on se détourne d'un régime de la représentation pour s'orienter vers un régime métaréflexif dans lequel il s'agit de faire sens avec nos différents référents culturels – qu'ils soient photographiques, littéraires ou picturaux.

Le métaphotographique

En retravaillant les formes du passé, les procédures de remédiation et de rétromédiation nous encouragent finalement à changer de perspective: ce qui fait image, c'est aussi, voire surtout ce qui est autour de l'image. La mise en concurrence du paradigme représentatif a déplacé l'attention vers le média lui-même, désormais conçu comme signifiant (et plus seulement comme un «enregistreur»). Ce déplacement a permis d'ajouter une couche d'opacité à la fausse transparence de nos clichés, donnant lieu à des stratégies métaphotographiques. Car les pratiques appropriationnistes ne font pas que s'amuser avec des effets esthétiques: elles revisitent des concepts qui avaient été photographiquement déterminés au temps de l'argentique et que notre culture et nos pratiques numériques tendent à restructurer.

C'est notamment le cas du concept d'identité, que la photographie a largement contribué à édifier puis à mettre en question depuis le XIX^e siècle, avec des pratiques telles que l'autoportrait, la photo de famille ou encore, évidemment, la photo d'identité. L'écart qui se dresse entre nous et notre image est devenu un thème récurrent, pour ne

pas dire un *topos* de la mythologie du fait photographique. À l'heure où nous devons apprendre à maîtriser – pour autant que cela soit possible – nos identités numériques, cette problématique demeure plus que jamais pertinente. Les métamorphoses contemporaines de l'autoreprésentation impliquent, par-delà des conséquences esthétiques, de nouvelles manières de concevoir le sujet – ou, plus précisément, de concevoir les différents enjeux historiques et culturels de la connaissance de soi. Pensons-y : si nous souhaitons nous prendre en photo à l'aide d'un téléphone intelligent ou de la webcam intégrée à notre ordinateur, il est impossible de se regarder et de se voir en même temps. Soit nous choisissons de fixer l'œil de la caméra, soit nous choisissons de vérifier l'inclinaison de notre profil, les yeux baissés vers l'écran. Dans les deux cas, il nous est impossible de croiser notre regard. Ce syndrome schizophrénique, typiquement autoportraitiste, trouve un écho particulier dans la forme d'autoreprésentation la plus contemporaine : le profil « virtuel » créé sur les réseaux sociaux. Dans le sillage des travaux consacrés à ces profils d'usager et aux mutations du concept d'identité à l'ère numérique (voir notamment Merzeau, 2015 ; Cardon, 2015 ; Morrisson, 2013 ; Vitali-Rosati, 2015), nous avons montré ailleurs combien ces nouvelles formes d'écriture *profilaire* pouvaient jouer avec les codes picturaux, photographiques et littéraires de l'autoportrait. Les photomontages sont ainsi légion sur les profils d'artistes ou d'écrivains en ligne, où ils détournent généralement la contrainte mimétique pour se faire métonymie de l'œuvre, ou encore d'un projet esthétique ou politique. Sur Facebook, Twitter, Tumblr ou tout simplement sur des blogues, ces réappropriations à tendance ludique et

poétique des dispositifs numériques formatés, notamment conçus pour tracer les usagers, permet ainsi de reprendre le contrôle de nos traces numériques et de se protéger contre le risque « d'expropriation identitaire » (Merzeau, 2009) induit par le web. S'imposant progressivement comme une instance indépendante, le profil d'utilisateur ouvre alors la voie à une nouvelle forme de production identitaire à part entière, capable de répondre aux enjeux posés par la récolte de nos données numériques.

Mais ces formes photonumériques contemporaines nées sur le web (même si elles s'inscrivent dans une tradition visuelle beaucoup plus ancienne) ne sont pas les seules à relayer les nouveaux enjeux identitaires. Les pratiques *lo-fi*, que l'on pourrait pourtant considérer comme des stratégies conservatrices habitées d'un sentiment nostalgique à l'égard du vieux média, s'en font également l'écho. C'est d'ailleurs tout l'intérêt du concept de rétro-médiation qui, rappelons-le, n'est pas un phénomène de résistance à la remédiation : il n'est pas question de pratiquer la photographie « comme avant », mais bien de réévaluer le fait photographique dans son ensemble après la transition numérique. Cette inscription du média dans une histoire qui lui est propre et dont les usagers, dans leur ensemble, ont de plus en plus conscience permet justement de faire œuvre, puisque les « vieilles » technologies parviennent à construire de nouveaux réseaux de significations. À cet égard, les pratiques *lo-fi* sont un lieu où se manifeste fortement cette préoccupation métaphotographique.

Considérons par exemple l'ouvrage d'Atiq Rahimi, *Le retour imaginaire* (2005). D'origine afghane, Rahimi s'est exilé en France en 1984, et y est devenu écrivain et cinéaste.

En 2002, après la chute des talibans, il se rend à Kaboul pour la première fois depuis près de vingt ans et constate combien son pays a été ravagé par des années de guerre. *Le retour imaginaire* livre le récit de ce retour d'exil douloureux par la mise en scène de deux personnages, incarnant chacun les deux identités irréconciliables du sujet diasporique (celle qui est partie et celle qui est restée abandonnée sur place) : Atiq, le photographe de retour au pays après vingt ans d'exil, et son alter ego, lui aussi prénommé Atiq, l'écrivain public réduit au silence par la répression talibane. Récit à deux voix, à deux médias (l'écriture, la photographie – le texte, l'image), *Le retour imaginaire* relate leurs retrouvailles à Kaboul tout en soulignant les limites de ce retour, puisque le sujet diasporique est irrémédiablement clivé.

Chez Atiq Rahimi, la quête identitaire prend une dimension particulière en s'incarnant dans l'acte et l'appareil photographiques. Arrivé en Afghanistan avec son matériel moderne, le personnage d'Atiq va vite se heurter aux limites de son appareil, qui ne produit que des images aseptisées, muettes, insignifiantes.

— Avant toi de grands photographes sont venus ici et ont tiré de superbes photos de ces blessures...

— Mais moi ce n'est pas la beauté que je cherche. Je cherche à *faire revivre le sentiment que l'homme éprouve en regardant une cicatrice*. Chaque fois que nous voyons une cicatrice nous ne pouvons nous empêcher d'en repenser la douleur.

— S'il s'agit de ta propre cicatrice.

— Justement ce sont mes cicatrices que je cherche à retrouver.

— Si tu veux que tes photos renouent avec ton passé, laisse tomber tes appareils. Ce qu'il te faut, c'est un appareil qui sache voir. (Rahimi, 2005, p. 22)

À la recherche d'un « appareil qui sache voir », Atiq se tourne vers un procédé photographique primitif : le sténopé, une simple *camera obscura* tapissée d'une feuille de papier photosensible. Plus précisément, Atiq choisit un *kamra-e-faoree*, machine « deux-en-un » qui combine appareil photo et chambre noire, sorte de photomaton propre à la culture afghane, principalement utilisé par des photographes de rue pour la pratique exclusive du portrait, en l'occurrence de la photo d'identité – le détail a bien sûr toute son importance.

Nous partons en quête de Maqsoud le photographe. Nous prenons place devant son appareil. Devant l'appareil, il faut rester immobile, retenir son souffle. La mort en exercice.

Un instant plus tard, Maqsoud tire notre photo de la grosse boîte en bois. Le cliché est encore humide. Sur la photo, on dirait des personnages du siècle dernier.

— Tu sais, depuis plus d'un siècle, ces appareils donnent une identité aux visages des habitants de cette ville. C'est dans de telles images que le passé se mêle au présent...

— Le réel à l'imaginaire.

— L'absence à la présence.

— Les ombres au corps.

— Le mouvement à l'immobilité.

— Le néant à l'être.

— La nostalgie à l'espoir.

— Le visible à l'invisible.

— L'image à l'imagination !

— La photographie devient un avènement. (Rahimi, 2005, p. 25)

La démarche adoptée par le personnage d'Atiq, et à travers lui par Atiq Rahimi, s'inscrit donc pleinement dans une stratégie *lo-fi* adepte des vieux appareils au bruit apparent : les images en noir et blanc réalisées par le *kamra-e-faoree*

sont floues, avec un vignettage très marqué, et laissent voir le grain épais du papier. Mais cet effet esthétique, dont la poésie est indéniable, ne doit pas occulter la richesse sémiotique de cette démarche d'abord métaphotographique. Car l'appareil fait ici autant sens que l'image, et on ne peut comprendre le sens du *Retour imaginaire* sans en connaître le fonctionnement, l'histoire et les usages culturels.

Le *kamra-e-faoree* s'apparente à un studio miniature spécialement consacré à la photo d'identité : c'est une sorte de photomaton en plein air, où le sujet, bien calé sur une petite chaise pour limiter ses mouvements, prend la pose devant un drap noir. L'appareil, une grande boîte en bois lourde et encombrante, est difficile à manier : un système de mise au point rudimentaire est placé à l'intérieur de l'appareil, et le photographe ne peut vérifier la netteté de l'image avant la captation. Le temps de pose, quelques petites secondes, paraît démesuré en comparaison des technologies d'enregistrement contemporaines. Le dispositif requiert une grande dextérité, puisqu'il faut compenser manuellement les carences techniques de l'appareil, en déplaçant par exemple soi-même le cache de la lentille, étant donné l'absence d'obturateur. Le photographe doit par ailleurs être capable de développer rapidement l'image dans l'espace étroit de la boîte, surveillant ses gestes à travers un mince interstice situé sur le toit de l'appareil. Ce travail minutieux est aujourd'hui en voie de disparition, comme l'indiquent Lukas Birk et Sean Foley, partis en 2010 à la rencontre des derniers photographes de rue encore en activité afin d'inventorier leur pratique (le résultat de cette enquête est notamment visible en ligne, sur le site *Afghan Box Project*)).

Atiq n'a que faire de ces contraintes techniques du sténopé afghan : au contraire, il va les utiliser à son avantage. Détournant l'usage traditionnel de l'appareil, il le déplace partout dans les rues de Kaboul, photographie de près, de loin, des natures mortes ou des sujets animés, comme s'il avait encore en mains son matériel numérique. Plusieurs fois, il s'essaie aussi à l'exercice autoportraitiste. Tant mieux si l'image est indistincte, cela ne convient que davantage à son projet. Le lecteur est mis en présence de clichés anachroniques aux bords déchirés, dont l'effet plastique le plonge au XIX^e siècle cependant qu'ils traduisent un comportement photographique résolument contemporain.

Maqsood nous écoute bouche bée. Nous lui demandons d'aller photographier le graveur affairé à sa tâche. Maqsood éclate de rire. Il rit de notre enthousiasme, de notre délire.

— Non, ce genre d'appareil n'est pas fait pour photographier des situations : tout va être flou, les personnages comme les objets

— Qu'importe ! Ce sont ces photos-là qui mettent les situations en mouvement. (Rahimi, 2007, p. 29)

Ces défauts de l'image, parfois floue jusqu'à l'abstraction, procèdent d'une stratégie métaphotographique qui est le cadre d'une réflexion sur l'autoportrait et l'identité photographique. Dans le cliché intitulé *Autoportrait dans l'école de l'indépendance*, par exemple, le lecteur peut observer la figure indistincte et presque fantomatique du photographe se détachant du paysage à l'arrière-plan, quant à lui tout à fait net. Cette mise en scène (l'appareil ne permet pas de concentrer l'effet de flou sur un seul élément de l'image) traduit le mouvement délibéré du sujet au moment de la pose. Un usage tout à fait averti des limites techniques de

l'appareil, un « raté » volontaire par lequel Atiq se dérobe à l'autoportrait.

De fait, si la stratégie formelle rappelle évidemment le mouvement *lo-fi*, la matérialité du média est peut-être moins essentielle que ses enjeux historiques, culturels et politiques. Traditionnellement destiné à forger des images pour agrémenter les papiers d'identité des Afghans – en particulier le *tazkira*, un document obligatoire pour les citoyens – le *kamra-e-faoree* est en effet essentiellement associé à l'attribution de la nationalité afghane. Une nationalité qu'Atiq l'exilé a perdue lorsqu'il a demandé l'asile en France. L'usage du sténopé procède d'un parti pris autant esthétique que politique : en s'appropriant l'appareil pour le détourner de ses usages traditionnels, quitte à le pousser dans ses retranchements techniques, Rahimi entend déconstruire l'identité de ce regard national afin de plonger son regard dans l'identité afghane. S'il est en effet difficile d'établir avec précision l'acte de naissance du *kamra-e-faoree* (selon Birk et Foley [2012], les plus anciennes mentions de l'appareil remontent aux années 1950), on sait en revanche que le média photographique a été introduit en Afghanistan dès le XIX^e siècle par les Anglais venus défendre leurs intérêts indiens contre la puissance russe. L'Afghanistan est ainsi photographié pour la première fois par un photographe de l'armée, l'Irlandais John Burke, qui utilisait lui-même une technique assez similaire au *kamra-e-faoree*. La photographie, technologie étrangère importée par le colonisateur, fait donc écho à la condition diasporique d'Atiq, revenu à Kaboul avec un passeport français en quête de son identité afghane. Enfin, puisque l'appareil avait peu à peu disparu des rues de Kaboul sous le régime iconophobe taliban qui

en avait d'abord interdit, puis limité l'usage, ce détournement témoigne d'un engagement politique en faveur du fait photographique. En transgressant l'usage exclusif du portrait pour réaliser des natures mortes, des paysages, Rahimi prend acte de la levée récente, encore fragile, d'une censure de l'image. Il confère au média photographique une valeur éthique dans laquelle la recherche *identitaire* se substitue à la fonction d'*identification* policière du régime répressif taliban.

Traduisant une conscience aiguë des connotations associées au fait et au média photographiques, le dispositif adopté dans *Le retour imaginaire* est typique d'une préoccupation métaphotographique désormais répandue bien au-delà des stratégies ludiques ou parodiques – comme chez Joan Fontcuberta, par exemple. Une telle généralisation n'a rien de surprenant : en cette période de transition, où l'avenir du média semble parfois si incertain, le besoin se fait sentir de comprendre les fondements mêmes du fait photographique. La période métaphotographique se traduit ainsi par une exploration et une revalorisation de la mythologie du média, quitte à la récrire par endroits. C'est le sens même du concept de rétromédiation : une stratégie en apparence « conservatrice » comme celle de Rahimi, qui renonce aux techniques modernes pour choisir un appareil local et ancestral, est en vérité imprégnée d'une culture de l'image éminemment occidentale et relève d'un comportement photographique résolument moderne. Pour l'exprimer de façon plus radicale, on pourrait presque dire qu'il s'agit là d'une tentative de faire de la photo numérique avec un appareil argentique – et non plus l'inverse.

* * *

À la question devenue si brûlante en cette période de remédiation, « le numérique va-t-il tuer l'argentique ? », Joan Fontcuberta botte en touche et préfère s'interroger : à qui profite donc le crime ? Avec l'humour qui le caractérise, l'artiste pointe du doigt le « lobby gallinacé » dont les œufs restèrent, tout au long du règne argentique, indispensables à la confection de la gélatine des films photographiques. À l'instar de Fontcuberta, nous pouvons ainsi prendre acte des mutations effectives du fait photographique tout en relativisant la menace postphotographique dans son acception la plus pessimiste :

Dans ce saut des sels d'argent à la silice et du grain photographique au pixel, la texture du support, son caractère de mosaïque composée d'unités graphiques qui peuvent être mises en œuvre individuellement, nous renvoie au statut de la peinture ou de l'écriture. Quand nous peignons ou nous dessinons, nous nous trouvons face à une page blanche ; nous décidons de tracer un trait d'une longueur et d'une couleur déterminées, ensuite un autre, et ainsi de suite. La création iconique se pose structurellement comme une succession de décisions qui affectent les unités graphiques de l'image. Il en est de même quand nous écrivons : nous calligraphions une lettre, ensuite une autre, jusqu'à parachever le texte. [...] L'image numérique récupère ce type de situation : de nouveau nous pouvons agir sur l'image dans ses composantes les plus fondamentales. (Fontcuberta, 1996, p. 213)

Dans sa transition de l'argentique au numérique, le fait photographique aura donc surtout subi un phénomène de désindexation. Longtemps considérée, exclusivement ou presque, comme une empreinte de la lumière, l'image se

laisse davantage appréhender comme une construction, dont les mécanismes sont révélés, démontés et réinvestis dans des entreprises métaphotographiques. Glissant de la trace vers le tracé, l'image se revendique comme écriture, au même titre que la littérature. Mais entre cette désindexation désormais assumée et le triomphe de l'approche métaphotographique, qu'advient-il du statut ontologique de l'image ? La photographie a-t-elle définitivement renoncé à toute exigence heuristique de révélation ? Les travaux de Fontcuberta et d'Atiq Rahimi montrent le contraire : les questions soulevées dans ces œuvres traduisent une préoccupation ontologique très forte. Face à la montée en puissance du paradigme performatif, encore en conflit cependant avec le paradigme représentatif, une nouvelle façon d'envisager le rapport entre photographie et réel – et d'envisager le réel tout court – est en train d'émerger. Pour comprendre ce nouveau rapport, il nous faut à présent nous intéresser aux mutations de notre regard contemporain en cette période de remédiation, de rétromédiation. Il faut poser les bases d'une nouvelle ontologie du fait photographique, inspirée d'une structure visuelle de loin antérieure à la photographie : l'anamorphose.

CHAPITRE 3

Le regard anamorphique

Insatiable pourfendeur de la pseudo-transparence de la photographie, Joan Fontcuberta n'a cessé d'explorer les limites des différents systèmes de la représentation. Dans la série intitulée *Sémiopolis* (1999), il s'est intéressé au cas de l'écriture braille, par laquelle les non-voyants accèdent à une activité de lecture longtemps réservée aux voyants. *Sémiopolis* met en scène les traductions tactiles de quelques textes majeurs de la culture occidentale : « L'aleph » (1949) de Borges, *L'origine des espèces* (1859) de Darwin... Les prises de vue en plan serré avec une légère contre-plongée, sous une lumière rasante, déforment la page jusqu'à ce que le braille devienne illisible, à peine identifiable. L'œuvre cultive les paradoxes : si le voyant ne peut déchiffrer ni même reconnaître le langage adapté au non-voyant (tant la photographie efface la forme originale), l'aveugle est à son tour privé de la représentation tactile du texte, remise à plat par la photographie. Voyants et non-voyants sont aveuglés. Mais ce torpillage du système du signe vient pourtant reconstruire une nouvelle image qui le contient et le dépasse à la fois : des paysages de science-fiction, le survol d'une station spatiale et, parfois, l'ombre de ses créatures fantastiques – dans la photo *Origin of Species*, par exemple, un insecte venu se poser sur la page, au bord du cadre, et dont la silhouette évoque la forme d'un vaisseau. Ces images,

nées de la rencontre entre deux formes de représentation (qui se retrouvent comme « stratifiées »), s'apparentent à des anamorphoses dont les deux facettes, manifeste et latente, n'auraient pas été correctement dissociées. Des anamorphoses que même un miroir ne pourrait plus résoudre.

Si le numérique n'a probablement pas fondamentalement changé la nature des images, il apporte en revanche un éclairage inédit sur le fait photographique : comme le fait valoir Fontcuberta, « le nouveau scénario épistémologique rend à l'image la linéarité de l'écriture ou de la peinture. La photographie se libère de la mémoire, l'objet s'absente, l'index s'évanouit. Le thème de la représentation de la réalité fait place à la construction du sens » (Fontcuberta, 1996, p. 215). En d'autres termes, toute image est un *tracé* que nous pouvons considérer comme écriture plutôt qu'enregistrement. Longtemps considéré comme un principe fondamental de la photographie, l'enregistrement relève en vérité de ce que Fontcuberta appelle très justement le *thème* de la représentation. La série *Sémiopolis* en constitue une parfaite illustration. Chaque cliché participe à l'effacement d'une chaîne de référents – l'écriture braille, transposition tactile d'une première forme d'écriture visuelle, elle-même inscription d'un récit. Le principe de référentialité attaché au photographique est torpillé par une construction informe qui n'en fait pas moins image. On parlera, en ce sens, d'une *structure anamorphique* érigée sur le modèle de cette anamorphose « insoluble » à l'œuvre dans *Sémiopolis*. Cette structure – c'est l'hypothèse de ce chapitre – offre un modèle efficace pour comprendre nos images contemporaines qui, de plus en plus, semblent obéir à une logique du chevauchement : entre le code et sa traduction visuelle (qui n'est pas

sans rappeler la relation unissant l'image latente au négatif), entre l'image et les discours sur l'image ou sur le média, mais aussi entre ce qui relèverait du « réel » et de ses « représentations ». *Voir* n'a plus tout à fait la même signification qu'avant, et notre manière de concevoir le réel s'en trouve à son tour affectée. Cette structure anamorphique est en particulier soulignée par l'apparition de nouveaux appareils de vision caractéristiques de ce que l'on a appelé la réalité augmentée (les logiciels de cartographie comme Google Street View ou Maps, les Google Glass, etc.), qui ajoutent à notre perception du réel une couche d'information supplémentaire (des commentaires, des évaluations, etc.). Elle se manifeste par ailleurs dans les nouvelles matérialités de l'image, désormais pensée en termes de pixels, de formats, de code informatique... L'image s'écrit, se rature, se récrit.

Si la relation qui unit depuis toujours *voir* et *savoir* avait déjà subi une transformation lors de l'invention de la photographie (Wicky, 2015), les mutations du regard à l'ère numérique ont à leur tour de lourdes conséquences épistémologiques et ontologiques. Que signifient *voir* et *concevoir* à l'ère numérique ? Face à la multiplication des dispositifs plurimédiatiques où le réel s'expose et se surexpose jusqu'à se brouiller, face aussi à l'apparition d'un tout nouveau vocabulaire de l'image (pixels, fichiers RAW, formats JPEG ou PNG...), que regarde-t-on aujourd'hui « à travers » une photographie ? Et que nous font voir les images ? Les dispositifs numériques sont-ils en train de restructurer notre regard (d'un point de vue tant physique que conceptuel) ? Enfin, n'est-ce pas la frontière même entre le réel et le non-réel qui se redessine à présent ? Du fantasme panoptique réinvesti par les logiciels cartographiques à la folie du détail

désormais pensé au pixel près, en passant par les logiciels spécialisés dans la manipulation des images, explorons les formes notre regard contemporain.

Le modèle anamorphique

Le concept d'anamorphose incarne un modèle efficace pour comprendre les mutations de la problématique ontologique à l'ère du numérique. Après avoir mis l'accent, dans les années 1990, sur la distinction entre réel et virtuel, les études consacrées au fait numérique ont plutôt cherché ces dernières années à mettre en évidence la fusion, ou l'hybridation, des espaces numériques et non numériques (Florida, 2014; Vitali-Rosati, 2016). Ce que récuse ces travaux, ce sont en particulier les connotations et les valeurs associées à cette distinction ontologique, qui semblent porter à croire que tout ce qui se manifeste à l'écran est moins réel, moins vrai que ce qui existe en dehors de nos écrans. La structure anamorphique que nous proposons refuse elle aussi ce préjugé, à ceci près que le chevauchement qu'elle met en évidence n'est pas tout à fait une *fusion* – laquelle donnerait lieu à un résultat homogène et consensuel – mais plutôt la démonstration d'une dimension multiple, hétérogène (soit, parfois, contradictoire et conflictuelle) des choses. Cette dimension multiple ne se laisserait saisir qu'au prix d'un démontage, d'une prise de vue aberrante, comme un tableau cubiste pourrait par exemple le proposer. L'anamorphose, en ce sens, n'essaie nullement de réconcilier ou de résoudre la problématique ontologique traditionnelle; elle propose tout simplement un modèle conceptuel où cette problématique n'a plus lieu d'être.

Pour bien saisir la portée de ce modèle anamorphique, revenons-en aux origines du concept, qui a joué un rôle décisif dans l'histoire de la critique de la représentation. Car si l'on connaît surtout l'anamorphose – littéralement, une « forme qui revient », c'est-à-dire une déformation réversible (souvent, par la médiation d'un miroir) – grâce aux maîtres de la Renaissance comme Dürer, les structures ou même les *logiques* anamorphiques sont bien plus anciennes. Dès l'antiquité, on savait que l'harmonie des ensembles architecturaux dépendait d'une déformation des lignes naturellement corrigée par l'œil humain. Ces perspectives courbes, ou « dépravées », selon l'expression de Jurgis Baltrušaitis (1984) qui leur a consacré des travaux approfondis, n'ont donné naissance au terme « anamorphose » qu'au xvii^e siècle. Elles qualifient alors plus précisément des images dissimulées dans d'autres images : bien qu'antérieur à l'apparition du terme, *Les ambassadeurs* (1533) de Holbein constitue un exemple canonique de ce genre. En d'autres termes, ces anamorphoses classiques usent d'un certain principe de révélation en faisant une première entorse à la perspective linéaire de la Renaissance, qui prône un point de vue unique et idéal. Au xx^e siècle, les anamorphoses seront remises au goût du jour par les surréalistes – celles de Dalí sont notamment restées célèbres. Dès lors, elles n'ont plus rien de commun avec cette construction géométrique qui s'appuie sur les règles perspectives (dont elles contournent l'aspect prescriptif), préférant célébrer une expérience déformante inscrite dans une poétique de l'informe, du désordre. Un passage s'opère de la perspective anamorphique (où le point de vue détermine la révélation d'une image cachée) à un *tracé* anamorphique, qui s'intéresse à « la puissance déformatrice

et non restauratrice des formes déformées» (Baltrušaitis, 1984, p. 195). Désormais, toute distorsion se donne à lire comme première, pleinement signifiante. Dans le modèle contemporain, l'anamorphose serait donc en quelque sorte « sans retour » : une forme qui se manifeste dans l'informe.

L'invention puis l'essor rapide de la photographie ont certainement joué un rôle essentiel dans cette réactualisation radicale du modèle. Dès le *xix^e* siècle, on s'essaie au tirage par anamorphose. Des objectifs « anamorphotes » seront même commercialisés. Aussi, bien qu'il faille encore attendre la première moitié du *xx^e* siècle pour que l'anamorphose soit exploitée à des fins artistiques par les mouvements d'avant-garde, il est intéressant de noter que les premières anamorphoses photographiques sont issues des pratiques amateurs – en particulier de la photographie « récréative » (Chéroux, 2015) – qui explorent les potentialités optiques et ludiques d'un média photographique déjà en bonne voie de démocratisation, loin des préoccupations mimétiques prêtées au média. Les premières photos anamorphiques sont de fait rarement signées et, lorsqu'elles le sont, leurs auteurs n'ont guère marqué l'histoire. C'est pourquoi ces images ont sans doute été largement écartées par les historiens de la photo – et l'on ne peut que rendre hommage, à cet égard, au travail de Clément Chéroux. Il faudra encore attendre quelques années pour que de grands photographes (André Kerész, Claude Cahun, Wanda Wulz, Man Ray ou même Henri Cartier-Bresson) s'emparent de cette esthétique anamorphique dans le cadre des mouvements avant-gardistes comme Dada ou le surréalisme. Ce caractère précurseur des pratiques populaires (même si l'on peut y déceler la marque d'amateurs éclairés), caractéristique d'une prise en main

du média par le public « d'avant l'avant-garde » (Chéroux, 2015), rappelle ce qui se produit aujourd'hui avec les technologies numériques. Dans les deux cas, des pratiques ludiques (qui ne sont pas nécessairement le fait des « artistes » en premier lieu) fonctionnent comme des stratégies d'appropriation des nouveaux médias qui offrent l'occasion de voir le réel autrement. Ces expériences « limites », jouant d'une déformation qui confine à l'abstraction la plus totale, presque à la cécité, nous engageant à ne pas essentialiser le sens de la vue, souvent conçu comme une réalité simplement organique. *Voir* est aussi le résultat d'une médiation, notamment culturelle. Le média exerce et révèle les sens, il participe pleinement à leur construction.

À cet égard, on ne saurait trop rappeler combien l'anamorphose est étroitement reliée à l'histoire de la perspective, et en particulier de la perspective linéaire telle qu'elle fut modélisée à la Renaissance. L'anamorphose assume une position critique forte en venant déjouer un modèle esthétique où l'œil et la vue occupent une place hégémonique. Or c'est justement cette hégémonie qui, selon l'historien de la photographie André Rouillé, serait sur le point de disparaître complètement avec la photo numérique, après avoir été bousculée une première fois par l'argentine :

Ce démantèlement de l'ordre esthétique qui a prévalu dans les pratiques argentiques est encore accru par cette caractéristique majeure des smartphones d'être dépourvus de viseurs, en rupture totale avec la façon dont les reporters (en particulier) ont longtemps photographié. [...] Cette esthétique placée sous la souveraineté de l'œil, de la géométrie et du nombre d'or qui a ordonné la représentation occidentale depuis la Renaissance, est en train de s'effondrer sous le coup de la photo

numérique mobile, des réseaux et des mutations du monde. Quant à l'œil, ses prérogatives ont largement été transférées à tout le corps. Pour une image sans regard et l'avènement d'autres esthétiques. (Rouillé, 2014)

Selon Rouillé, l'avènement de la photographie numérique donne lieu à une dissolution du regard sous l'effet d'une déconstruction des règles géométriques, et notamment de la perspective, qui régissaient jusque-là l'idée du voir et le travail du photographe. Il est vrai que la concurrence entre l'œil et le reste du corps – et en particulier la main, que Walter Benjamin avait autrefois évincée du processus photographique – est devenue particulièrement frappante avec l'usage du téléphone intelligent. Désormais, la mise au point s'effectue avec l'écran tactile, sans en appeler aux compétences techniques traditionnelles du photographe : plutôt que de plonger son regard dans le viseur, celui-ci prend même du recul afin de mieux *modeler* l'image à l'écran... Mais doit-on pour autant parler d'images sans regard ? N'est-ce pas plutôt le concept même de regard et le sens de la vue – de plus en plus optique-tactile plutôt qu'optique – qui est en train d'évoluer ?

Au fond, les difficultés résident surtout dans cette association entre une manière de voir (soit de construire l'œuvre, puis de placer le spectateur face à l'œuvre) et une conception philosophique du monde et de l'homme. Dans *La perspective comme forme symbolique* (1975), Panofsky a montré que l'invention de la perspective à la Renaissance procède d'une rationalisation du regard qui, faisant complètement abstraction des conditions réelles de l'expérience perceptive, remplace l'espace psychophysiologique de la perception en un espace mathématique, régulé par les règles de la géomé-

trie. À l'origine de l'invention de cette perspective linéaire se trouve une volonté d'effacer le support de la représentation, de sorte que le tableau ne propose plus une image du monde, mais se fasse *fenêtre* sur le monde. Cette perspective linéaire « transparente » gagne la réputation d'être la plus à même de proposer une représentation fidèle du réel. Parvenue à faire oublier qu'elle n'est qu'un instrument mimétique conventionnel supplémentaire (qui plus est, davantage régulateur que les précédents), la perspective linéaire deviendra même un critère d'objectivation du monde, parvenant à convaincre le spectateur qu'il existe des images plus belles, plus justes, mais aussi plus naturelles que d'autres. Non seulement cette perspective fait abstraction de la complexité de la réalité perceptive, mais, en la rationalisant, elle vient du même coup imposer au spectateur un point de vue. Le regard est alors construit comme un « œil » unique et immobile – à vrai dire, une certaine conception idéalisée des facultés perceptives de l'œil. On comprend mieux dès lors le sens des anamorphoses classiques : en imposant un second point de vue dans le tableau, elles rompent avec les règles strictes de la perspective et leur caractère illusoire, pour inviter le spectateur à opérer un premier déplacement dans l'image et, même, autour de l'image.

Avec l'anamorphose se dessine la nécessité de développer une pensée spatiale de l'image photographique, et plus seulement une pensée temporelle. Plutôt qu'un fragment de temps, l'image occupe et construit l'espace. Cette spatialisation permet de rompre avec la fausse transparence du média et donc, en partie au moins, avec le thème de la représentation. À propos des *Ambassadeurs*, Jean-François Lyotard note ainsi :

La simple rotation à 90 degrés de l'axe de vision suffit à dissiper la représentation. La vérité de celle-ci est la mort. Accomplir cette rotation est donc un acte ontologique qui inverse le rapport du visible et de l'invisible, du signifiant et du représenté. Or cette inversion correspond au renversement de notre relation avec l'écran : quand nous regardons le tableau en face, notre désir d'aller habiter la scène nous fait méconnaître l'écran puisque nous le franchissons comme s'il était une vitre perméable à travers laquelle s'offre cette scène à rejoindre, ce calme, cette force. Si au contraire nous regardons l'œuvre latéralement, nous rendons au support sa consistance de support matériel, la scène se dissipe, et le sigle inentendu de la première vue (qui était une vision) se met à parler. La toile peinte ne s'évanouit plus dans la représentation, c'est la représentation qui explose, qui se résout en tracés énigmatiques, insensés, zébrant la toile. (Lyotard, 1985, p. 377)

L'anamorphose bouscule la condition du spectateur (celui qui devait se contenter d'observer) dont le corps est désormais convoqué dans le dispositif de vision, afin de performer l'image par un « acte ontologique » : la médiation se conçoit ainsi comme un geste.

Aussi, l'anamorphose entretient un rapport analogique avec la notion même de fait photographique tel qu'on le conçoit depuis le début de cet ouvrage : elle souligne une relation entre deux images, deux visions, deux conceptions dépendantes l'une de l'autre mais dont la cohabitation a quelque chose de profondément conflictuel. Elle offre un modèle pour penser la superposition entre différents aspects de l'image qui se sont toujours influencés, mais que l'on a tendance à distinguer radicalement, voire à tronquer : la chose représentée et le média par lequel passe cette représentation. L'anamorphose renvoie en effet à cette conception du

média dans laquelle les aspects techniques et les aspects discursifs s'influencent réciproquement : elle se définit comme un mode de relation stigmergique, soit « une dynamique d'aller-retour persévérante entre le géniteur et son produit : la ruche, née de l'abeille, la transforme en retour et l'oblige à lui donner naissance » (Dyens, 2015, p. 20). C'est cette même stigmergie que l'on trouve à l'œuvre dans l'anamorphose contemporaine (celle des avant-gardes) qui a radicalisé l'esthétique de la distorsion et de l'aberration pour célébrer une « puissance de démonstration de l'irréalité du réel et de la réalité de l'irréel » (Baltrušaitis, 1994, p. 200).

Ainsi conçue comme une figure de pensée (et non plus seulement un dispositif visuel), l'anamorphose apparaît comme un procédé poétique essentiel des récits contemporains qui s'intéressent aux machines et aux dispositifs de vision de l'ère numérique. Nous verrons que cette poétique de l'anamorphose est au centre de la nouvelle mythologie de la photographie qui s'attache à mettre en récit les réalités de l'image contemporaine – le pixel, les formats numériques, les logiciels de manipulation et de partage, les dispositifs de visualisation du territoire tels que Google Earth... Ces formes et outils numériques nous encouragent en effet à réévaluer une série de concepts tels que l'espace et le temps, qui occupent depuis toujours la problématique de la représentation et auxquels la photographie argentique avait pu apporter dès le XIX^e siècle des éléments de réponse et de définition. C'est aussi à ce titre que la littérature joue son rôle d'observatoire et de laboratoire des mutations de la photographie.

Le panoptisme à l'ère de Google Earth

À compter du XVIII^e siècle, des dispositifs de vision de plus en plus spectaculaires voient le jour, en même temps qu'émerge un nouveau paradigme du regard : les panoramas (Daguerre lui-même fut décorateur avant de se lancer dans une carrière de photographe), les dioramas ou les géoramas investissent l'utopie moderne du *tout voir*, dont la photographie va profiter dès sa naissance (voir chapitre 1). Ces dispositifs ont la particularité de susciter un effet de réel sans précédent, en faisant vivre à leur spectateur une expérience de l'ordre de la simulation et de l'immersion : l'illusion ne touche plus seulement l'œil, elle engage le corps. Mais le divertissement n'est pas leur seule fonction : comme le note Philippe Hamon, ces machines traduisent une « obsession panoptique et démocratique de transparence, d'étalage, d'ouverture, de mise en lumière et en circulation (tout le monde peut voir tout le monde) » (Hamon, 1989, p. 72). Alors que « depuis la Renaissance, la géographie est devenue un élément important dans la définition des cultures visuelles modernes, européennes » (Besse, 2004, p. 36), ces panoramas, dioramas et géoramas incarnent aussi l'évolution du concept d'espace. C'est pourquoi nous ne pouvons que nous montrer attentifs aux nouvelles applications numériques telles que Google Earth ou Street View qui, en s'appuyant plus que jamais sur la photographie, semblent perpétuer la « folie du voir » tout en la déplaçant vers un « panoptisme de l'interface » (Buci-Glucksman, 2002, p. 237).

Les mutations contemporaines de la cartographie comptent probablement parmi les manifestations les plus spectaculaires de la transition numérique. Les outils de

géolocalisation (sur lesquels reposent désormais la majorité de nos applications) et de visualisation de l'espace et du territoire (impossible ou presque aujourd'hui d'imaginer une carte sans photographie) ont intégré notre quotidien. Cette double exigence de géolocalisation et de visualisation est au cœur des dispositifs de vision contemporains que l'on pourrait considérer comme des versions actualisées des grandes attractions du siècle panoptique : Google Street View, sorte de panorama à 360° recomposé numériquement à partir d'une série d'images captées instantanément par un appareil accroché au toit des voitures Google, et Google Earth, géorama virtuel entièrement composé de photos satellites. Avec ces outils pris d'assaut par le grand public, la possibilité nous serait donnée de « voyager à travers le monde sans quitter [n]otre fauteuil », comme le promet le logiciel Street View sur la page d'accueil des Street View Trek. À coup sûr, ces logiciels combinés à l'image photographique reconfigurent notre « conscience géographique » (Besse, 2003, p. 8), c'est-à-dire notre *savoir* de l'espace, notre façon *d'être* et de *se penser* dans l'espace. Des travaux, toujours plus nombreux, s'intéressent à ces mutations qui concernent un nouveau *spatial turn* potentiel à l'ère numérique (voir notamment Lévy, 2015 ; Ryan, Foote et Azaryahou, 2016). Quel sens donner désormais au terme *voyage* alors que le monde ne compte plus d'espace tout à fait inconnu où se perdre, et que l'on peut visiter un pays sans plus passer aucune frontière ? Que peut-on apprendre de nos navigations computationnelles dans une version entièrement numérisée du globe terrestre ? Le potentiel technique de la photographie numérique (assemblage panoramique, géolocalisation, etc.) permet-il de franchir un nouveau cap dans la

représentation mimétique de l'espace ? Ou n'est-il pas plutôt en train de remodeler l'espace avec ses propres singularités médiatiques ?

En dépit de leur fonction proprement pratique et cartographique, on ne saurait sous-estimer l'influence de ces nouveaux logiciels dans la réinvention du paysage contemporain : tout comme il y a eu un paysage pictural puis photographique, le numérique est en train de façonner le sien. C'est ce que montre Joan Fontcuberta dans son projet *Orogénésis* (2006), conçu à partir du logiciel générateur de paysages Terragen. Initialement exploité par l'armée, les scientifiques et les concepteurs de jeux vidéo, Terragen permet de modéliser des paysages tridimensionnels à partir d'un ensemble de données, généralement des images bidimensionnelles (comme des cartes ou des photographies). Sauf qu'ici, Fontcuberta soumet au logiciel un catalogue d'œuvres picturales et photographiques signées Alfred Stieglitz, John Constable, William Turner ou encore Eugène Atget... Par cette remédiation, Fontcuberta façonne un ensemble d'utopies, de non-lieux dans lesquels le paysage, déjà reconnu depuis longtemps comme une invention esthétique, se mêle au principe de photoréalisme pour s'ériger en *topos*, en lieu commun de la représentation. Fontcuberta souligne enfin la continuité entre les « anciennes » formes de construction du paysage et les formes numériques, en dépit d'une exigence réaliste ou « mimétique » affichée par l'industrie. C'est donc sur cette construction qu'il est devenu urgent de porter un regard critique : comment lire, interpréter et utiliser les images issues de ces nouveaux dispositifs de visualisation du territoire ? Que penser du rôle joué par les multinationales du web, en particulier par Google, qui a

fourni des efforts considérables ces dernières années pour acquérir et développer ces outils ?

Ces questions ont conduit de nombreux artistes et écrivains contemporains à s'approprier les nouveaux logiciels cartographiques, selon cette stratégie ludique qui encourage le détournement des outils numériques (comme nous l'avons vu aux chapitres 1 et 2). La fonction pratique et référentielle de ces logiciels tend ainsi à s'effacer devant leur potentiel récréatif et esthétique. Une nouvelle forme de flânerie voit le jour, en particulier sur Google Earth ou Google Street View, à l'origine de nombreux projets en arts visuels – les différentes séries sur Street View de Michael Wolf, *9 Eyes* (en cours) de Jon Rafman, *Postcards from Google Earth* (depuis 2010) de Clément Valla, *Dutch Landscapes* (2011) de Mishka Henner – dont la plupart cherchent à dresser l'inventaire des bizarreries, des ratés ou des excentricités des logiciels. Il est vrai que ces travellings optiques – ces mouvements de « zoom » avant ou arrière vers un point de l'image – doublés de travellings réels – qui font défiler les images pour faire avancer le spectateur dans l'espace virtuel de la carte – génèrent des effets visuels et perceptifs tantôt inquiétants, tantôt loufoques. Paradoxalement, la supervision que Google Earth propose au nom d'un impératif mimétique semble susciter l'étourdissement, au point de développer des effets de distorsion monstrueux de l'espace. Dans ses *Postcards From Google Earth*, Valla a dénoncé l'illusion mimétique de ces logiciels en collectant les aberrations issues de la concurrence entre deux modes de visualisation, la photographie satellite en 2D et le modèle tridimensionnel, où deux perspectives s'affrontent et se superposent au point de créer des anamorphoses insolubles.

Ces tendances anamorphiques, qui procéderaient en quelque sorte d'une surstimulation des facultés perceptives, montrent que le potentiel poétique de ces dispositifs de vision repose d'abord sur un principe d'égarement plutôt que de rationalisation de l'espace. En passant par cette déformation, il ne s'agit pourtant pas seulement de « déréaliser » l'image à l'écran – on est loin de la dichotomie virtuel-réel classique –, mais bien de faire émerger un supplément de sens à partir de ces ratés des logiciels. En d'autres termes, les flâneries sur Google Earth et Google Street View favorisent une forme de sérendipité. C'est d'ailleurs à ce titre qu'elles investissent aujourd'hui les récits littéraires. Car les écrivains aussi réfléchissent à la façon dont les outils numériques façonnent le monde et aux conséquences d'une telle influence. Beaucoup ont investi Google Maps, Earth et Street View pour en faire des embrayeurs fictionnels ou mémoriels, tandis que ces logiciels ont en retour influencé leur travail formel d'écriture. C'est ce que l'on pourra qualifier de manière très générique de « poétique Google Earth ». Sans nulle prétention d'exhaustivité, citons par exemple *Traques traces* (une fiction dont les personnages sont d'abord géolocalisés sur Google Map) et *Étant donnée* (un récit hypermédiatique dont l'interface est calquée sur celle de Street View) de Cécile Portier (respectivement 2011 et 2015); *Une traversée de Buffalo* (2011) de François Bon (inspiré du survol de la ville de Buffalo sur Google Earth); *Laisse venir* (2015) de Pierre Ménard et Anne Savelli (récit de voyage moderne illustré des captures d'écran de Street view); enfin *Programme sensible* (2013) d'Anne-Marie Garat et *Un mage en été* (2010) d'Olivier Cadiot qui, sans même faire appel à aucune illustration, sont parvenus à transposer les effets

visuels de ces logiciels dans la structure narrative et les effets stylistiques du texte. On s'attardera d'ailleurs ici sur ces deux derniers récits, qui montrent bien comment les logiciels cartographiques désormais familiers ont peu à peu investi notre imaginaire et métamorphosé notre conception de l'espace.

Dans *Un mage en été*, l'application de Google n'est jamais explicitement citée : une absence qui ne laisse pourtant pas de place au doute, tant Google Earth a contaminé l'écriture qui accueille, jusque dans le rythme de la phrase, les effets de zoom et de dézoom propres au logiciel. Car la poésie Google Earth est d'abord une poésie du vertige. *Un mage en été* – où Cadiot met en scène son personnage fétiche Robinson – propose une série de variations autour de la *carte*, devenue un motif essentiel, récurrent et structurant de la narration. Le récit dessine en creux l'influence des nouvelles représentations numériques, puisqu'il peut se comprendre comme une longue *ekphrasis* d'un travail de recherche en ligne : Robinson, fasciné par la photographie *Sharon in the River* de Nan Goldin entrevue dans les pages d'un journal, cherche à recontextualiser l'image et à retrouver le lieu exact où elle a été captée. Cadiot en profite pour composer une forme de prose poétique hypertextuelle clairement inspirée des navigations en ligne, et en particulier sur Google Earth :

Hop, ça devient net, comme les cartes par satellite qui font le point au fur à mesure qu'on s'élève et qu'on redescend.

Recherche lieu-dit.

Zzzzz la terre se reforme, quelle joie, les forêts se plissent, les routes se creusent, la végétation s'incruste. Il y a une limite,

focale de l'objectif de la caméra qui tourne dans l'espace ? Images bridées par les services secrets ? Pas grave, si on s'approche au maximum du point autorisé, on bascule tout à coup dans l'abstrait. Censure ? La rivière devient un serpent flou bleu dans du vert sombre amazonien. (Cadiot, 2010, p. 32)

Comme en photographie, la fonction référentielle tant invoquée par le logiciel cartographique fait inévitablement courir le risque de la trahison, de la désinformation, voire de l'abstraction : plus on s'approche, moins on y voit clair. Soupçon de censure... À l'heure où l'on nous promet de *vraiment* tout voir, la moindre lacune laisse place à la suspicion : ne chercherait-on pas à dissimuler quelque chose derrière les « ratés » supposés du logiciel ? Peu importe, c'est de toute manière dans la voie de l'abstraction que s'engage Robinson. La narration suit les oscillations de sa pensée, ses associations d'idées et ses digressions, suivant le cours d'une navigation hypertextuelle autour de la photographie de Goldin.

Cette résistance poétique à la fonction documentaire des logiciels géographiques est le propre des nouveaux flâneurs (artistes, écrivains ou amateurs) qui cherchent à retrouver sur les images fournies par Google les indices d'une activité originale, insolite ou étrange : des anamorphoses façonnées par la photo, par-dessus ou par-dessous la carte. Ces écarts photographiques à l'abstraction géométrique du plan (qui cherche littéralement à « mettre à plat ») contiennent en germe une multitude de récits. Les logiciels cartographiques se trouvent ainsi contaminés par le faux certificat d'authenticité de l'image photographique qui, au lieu de dupliquer l'espace, accroît son imaginaire. Le vertige propre à la poétique Google Earth n'est alors plus seulement spatial, mais aussi temporel :

Les thermes sont là au-dessous du terrain de foot abandonné. Double champ de ruines avec sa petite tribune de ciment crevasé et deux cages rouillées sans filet. On a le plan.

S'il fallait jouer sur ces lignes-là, ça changerait. Les joueurs devraient faire des chorégraphies avant de marquer un but.

Corner à six bandes. Home run en toge, enterrer le ballon, envoyer un fox à sa recherche pour combiner chasse et foot, le tenir d'une main et de l'autre filer des coups de rasoir en courant.

Péplum rollerball.

Le moindre terrain de tennis abandonné ressemble à un site inconnu.

N'importe quoi a l'air antique si on le regarde de près.

Comme ça.

Je n'ai aucun mal à tout vivre en même temps.

Je plisse les yeux pour ne voir des joueurs que la forme et un halo noir et blanc. (Cadiot, 2010, p. 33)

Sur le modèle des navigations dans Google Earth, Olivier Cadiot propose une représentation vertigineuse du temps : ce travelling que le logiciel opère entre deux échelles géographiques est donc appliqué à la chronologie des lieux. Effet loufoque garanti, dans une partie de « péplum rollerball » où le présent entre en collision avec l'antiquité romaine. L'anachronisme met en lumière les apories de ce voyage entre les échelles spatiales, qui réinvestit le fantasme panoptique et notamment cette ancienne tension entre deux exigences : celle d'entourer le monde d'une vision englobante d'une part, celle d'en saisir les moindres détails avec précision d'autre part. Le résultat de cette double exigence impossible à satisfaire réside pourtant dans ces images

anachroniques, atopiques, en un mot anamorphiques, dont le potentiel poétique mais aussi heuristique fait tout l'intérêt des détournements plastiques et littéraires.

C'est notamment le cas dans *Programme sensible* d'Anne-Marie Garat, où les logiciels Google Earth et Street View fonctionnent comme des embrayeurs de la mémoire. *Programme sensible* livre une enquête sur le passé trouble et tragique d'une famille presque entièrement massacrée dans des circonstances mystérieuses. Le protagoniste du roman, Jason, passe des heures à errer sur ces cartes numériques, tentant de parcourir en sens inverse le trajet de l'exil effectué lorsqu'il était encore enfant avec sa tante Dee depuis l'Estonie. Tous deux sont les seuls rescapés du massacre de leur famille et les derniers représentants de leur lignée : « Tapons plutôt Fären sur Google, du diable s'il ne s'en trouve pas un de ce nom-là. Nada. Parmi la foulditude des sujets indexés par le web, aucune occurrence » (Garat, 2013, p. 16). Puisque le patronyme est introuvable – même sur Google – Jason va se lancer à la recherche d'un souvenir, d'une image bien précise : celle d'une petite maison dans les bois. Il est vite fasciné par ces applications qui, en ayant recours à la photographie, encouragent une lecture temporelle de l'espace :

J'ai du mal à repérer certains endroits sur Google Earth sans vertige. Ils m'attirent, virtuellement parlant. Ils m'effraient réellement. Ces photos aériennes sont plus vieilles que la soirée où nous rompîmes [il est ici question de Cathy, l'ex-femme de Jason]. Le soir ne tombe pas encore, nous ne sommes pas encore rendus au Poliziano, la table est vide. Nous avons du retard, rien n'a encore eu lieu. Cet endroit n'existe pas.

Je me demande à quelle fréquence les photos de Google Earth actualisent mon histoire. (*Ibid.*, p. 40-41)

Le vertige spatio-temporel est complexe chez Garat, l'image numérique devant négocier avec le même phénomène d'écrasement temporel que Barthes reconnaissait à la photographie dans *La Chambre claire* (1980, p. 150-151). Ainsi, Jason a tendance à attribuer une valeur prophétique aux images du passé par une lecture rétroactive qui tend à déréaliser l'image à l'écran. Comme le Poliziano, ce restaurant où sa femme l'a quitté, un lieu n'existe que parce qu'il a été traversé par une histoire.

De fait, en naviguant sur Google Earth, Jason ne voyage pas dans « le monde », mais dans sa propre mémoire. Son enquête se transforme vite en quête identitaire, soutenue par de longues errances sur Google Earth dont les lacunes et les bogues seront bientôt plus révélateurs que ce que permet l'application dans son fonctionnement « normal ». La mythologie du logiciel forge ainsi ses propres figures de style et de pensée. Google Earth, en particulier, produit une allégorie de la mémoire traumatisée de Jason, filant une métaphore informatique de l'anamnèse :

Cet endroit n'existe pas, ou bien pas encore. Son téléchargement est pénible, bas débit du flux de mémoire. J'ignore le nombre de conducteurs qui sérialisent la transmission, comme la fréquence bidirectionnelle ou non qui donne de l'information par à-coups, peine à agréger les bits en image haute définition, j'ai du mal à voir ce que je veux dire. Malgré ce que prétend Alix, impulsion et exécution ne sont pas synchrones. Ou bien ma lecture est trop lente, trop lent mon cerveau à occuper les zones allouées, les zones vierges où stocker cette séquence ; elle est si reculée dans le temps qu'elle le semble dans l'espace. Je cherche à la géolocaliser quand c'est dans le passé qu'elle se loge, dans des strates fossiles où je suis mort d'enfance. [...] L'image s'exécute, illisible en l'état, antinarrative

hors traduction, aucune carte n'en donne le tracé, nul récit. Les photos aériennes de Google Earth ignorent ces régions que les satellites survolent sans qu'aucun capteur enregistre leur existence, sauf le moutonnement égal d'un agrégat lunaire zoné par plaques insensibles, floutées par les nuages ou les loupes atmosphériques. (Garat, 2013, p. 206-207)

Les engourdissements de la mémoire, ses « blancs », s'apparentent alors aux bogues de téléchargement des images, qui peinent à se matérialiser à l'écran, de même que Jason s'embarque dans son processus de remémoration. Tout comme il existe des espaces auxquels même la technologie satellite n'a pas accès, certaines zones du passé sont trop sinistrées pour être clairement conservées par la mémoire officielle, qui prend soin de camoufler les traumatismes. « Pas de camionnette ou de motoneige Google pour numériser l'espace à 360° » (Garat, 2013, p. 164) dans les régions reculées d'Estonie: seulement des pages blanches là où devrait se trouver la petite maison Fären, coincée dans un éternel hiver, où la neige a recouvert les traces du massacre de la famille.

Si ces nouvelles machines de vision affectent bel et bien notre regard, quel type de spectateur sommes-nous en train de devenir? Évidemment, la mythologie du logiciel cartographique réinvestit les problématiques éthiques et politiques liées à la tradition panoptique. Il faut dire que cette réflexion est alimentée par les débats sur les potentielles dérives de la géolocalisation, soupçonnée de menacer nos libertés individuelles. Sophie Limare (2015) a déjà montré comment les artistes, en particulier les vidéastes, avaient exploré cette question ces dernières années. Mais la littérature n'est pas en reste. « Bienvenue chez Big Brother », ironise Alix, la fille de

Jason, lorsqu'elle installe sur l'ordinateur de son père l'application Google Earth (Garat, 2013, p. 41). Dans *Programme sensible*, la problématique photonumérique du tout voir réinvestit le fantasme de télésurveillance en examinant le rôle et les motivations de l'utilisateur :

[U]n Big Brother, en chaque internaute, sommeille. L'esprit flicaille le tenaille, il aime énormément voir de près, net et cru, si possible soulever les toits, investiguer, fouiller, forcer les serrures, s'immiscer brutal, sans permis ni mandat. Il se trouve justement que le truc d'Alix s'agrément d'un Pegman qu'il suffit de sélectionner, de transporter délicatement n'importe où, par exemple au coin de ma rue : d'un clic, l'icône de Street View fait subitement apparaître une image au sol de l'environnement immédiat, parfaitement conforme à l'illusionnisme perspectif classique, à sa vraisemblance optimale. J'y zoome tous azimuts, je visite à la ronde, j'avance en travelling optique, que vois-je ? (*Ibid.*, p. 41)

Ces logiciels nous feraient-ils céder à la tentation panoptique ? Sommes-nous vraiment devenus omniscients et, si tel est le cas, que faisons-nous de ce pouvoir ? Les choses ne sont pas si simples, car si le profil de l'internaute-voyeur conserve bien quelque pertinence, le paradigme panoptique demeure une utopie. Voir n'est pas sans contrepartie, tant la plupart de ces dispositifs constituent à la fois les observatoires et des marqueurs, des traceurs même, de la présence autant virtuelle que réelle de leurs usagers. Ces mêmes logiciels qui proposent de parcourir le monde dans ses moindres recoins reposent d'abord sur un principe de géolocalisation. Dès lors, le modèle panoptique initial conçu comme *regard invisible* ne semble pas pouvoir tenir face à la réalité des dispositifs de vision numériques. Selon un principe de réciprocité, voir signifie *accepter d'être vu*, du

moins en partie. Un nouveau paradoxe viendrait ainsi à émerger, celui du *surveillant surveillé* – ce que l'artiste John Rafman a bien compris en saisissant, à travers l'objectif de Street View, des policiers en pleine arrestation (ou comment jouer au petit jeu de l'arroseur arrosé).

C'est peut-être sur un tout autre plan – moins dystopique d'ailleurs – que ces dispositifs ont modifié la structure de notre regard. Comme on l'a dit plus tôt, les « ratés » du logiciel génèrent, par un effet de sérendipité, des révélations. C'est ainsi que Jason, le personnage principal de *Programme sensible*, parviendra à finalement boucler son enquête et à découvrir l'horrible vérité sur le massacre de sa famille. Après avoir rapidement abandonné tout espoir de retrouver la trace de sa maison d'enfance sur Google Earth, Jason se laisse peu à peu entraîner dans la contemplation des abstractions du logiciel, attiré sous la surface de son écran dans une rêverie qui se meut en anamnèse :

Ce n'est pas la première fois que je perds de vue la surface. Je pressens là-dessous des mutations lentes, passage de jours et de nuits, semaines, années précipitant en accéléré les épisodes liquides, à l'envers du temps condensant mon histoire dans la gelée filmique de mouvements et de lumières, ellipses, correspondances, fragments d'images papillonnant, clignotant aux murs de la mémoire, je les vois transparaître, s'engloutir entre deux eaux, persistantes, évanouies, redessinées d'un trait aérien dans la luminosité électronique, semblables aux tags de la bicoque disparue, aux filaments d'algue que peignent les remous subaquatiques visqueux, convulsifs, suscitant soudain des spectres. (*Ibid.*, p. 43)

Au gré de ces errances face à l'écran, les spectres de son passé viennent lui rendre visite et réveiller sa mémoire. Jusqu'à la

révélation finale, le dernier face à face entre Jason et sa tante Dee, qui se révèle être la véritable meurtrière :

Je n'ai eu nul besoin de visiocasque stéréoscopique pour obtenir cette apparition. Ni des nouvelles lentilles de contact qu'on teste sur les lapins. Avec ce matériel expérimental en film de silicium à circuits intégrés et diodes électroluminescents, l'œil encapsulé dans la lentille polymère biocompatible et branchée wifi, on en fait voir de toutes les couleurs à ces pauvres bêtes. Dire qu'on nous promet ces implants futuristes comme terminal oculaire. J'ai meilleure cornée que les lapins prothésés. Mon œil naturel synthétise ma tante Dee en 3D, l'intègre à l'environnement réaliste de la chambre, dans laquelle je suis résolument assis aux commandes, mon fessier bien calé dans le siège de skaï, qui a fini de couiner, de crisser, grincer. (*Ibid.*, p. 223)

Sans plus avoir besoin de la médiation de l'écran, Jason a développé sa propre vision augmentée grâce à laquelle il convoque le passé dans le présent, jouant entre les différentes strates de réalité à la manière du programme – lequel aura su éduquer au regard anamorphique. Dee en 3D(ee) : toutes les Dee, de la jeune fille souriante à la vieille femme triste, désormais superposées dans une sorte de vision stéréoscopique décomposée :

Nul doute, en ce temps-là elle était gaie, douée pour les facéties et la photographie ; aujourd'hui il n'y a pas plus triste que tante Dee. Mais la voilà rajeunie par pur enchantement, lifting cervico-facial, ses traits s'égalisent, ses cheveux fourmillent de vers luisants, pas de doute, entre deux pans, elle me regarde. Je soutiens sans faillir ce regard sorti des ombres. Je suis petit, mais nous sommes à la même hauteur, nos visages sont en vis-à-vis, yeux dans les yeux je lui déclare : tu les as assassinés. Question subsidiaire : pourquoi pas moi ? (*Ibid.*, p. 223-224)

Avec ce même vertige temporel emprunté au logiciel, le visage ridé de Dee s'anamorphose et laisse réapparaître la beauté des traits de la jeune fille d'autrefois. Comme un écho du passé, Jason enfant vient prêter sa voix à l'adulte qu'il est devenu pour poser la question fatale : pourquoi, après avoir assassiné leur famille entière, l'avoir épargné lui ? Grâce à ce léger déplacement, Jason brise l'illusion du roman familial officiel de Dee : sa mémoire pétrifiée se ranime enfin, redevient mémoire vive.

S'il passe donc pour le dispositif par excellence du tout-voir numérique, le logiciel cartographique ne révèle pas forcément ce que l'on attend de lui, bien au contraire. Parce qu'il a hérité de l'effet de réel trompeur propre à la photographie, il fait preuve d'une inquiétante étrangeté, tandis que ses fausses qualités mimétiques fonctionnent comme des passerelles vers l'imagination et la fiction – et ainsi, par extension, vers la révélation. Le logiciel cartographique génère chez les écrivains et les artistes une poétique du vertige, qui en appelle à des problématiques traditionnellement photographiques : le temps, la mémoire, les spectres, etc. Comme si la question spatiale ne pouvait prendre tout son sens que dans sa relation à d'autres facteurs que l'on a souvent souhaité lui opposer. La recomposition anamorphique du regard confronte temps et espace et fait se télescoper le passé dans le présent : le panoptisme apparaît dans toute sa monstruosité. Changeons à présent radicalement d'échelle pour nous intéresser à un élément essentiel de la photographie numérique : le pixel, cette unité minimale de l'image qui est elle aussi en train de forger sa mythologie.

L'esthétique du pixel

Qui achète un appareil photo numérique aujourd'hui s'entendra d'abord vanter ses mérites en termes de *résolution* de l'image. C'est en effet cet aspect qui détermine désormais la qualité d'une photographie, supposant une association implicite entre la bonne qualité de l'image et son degré de conformité au réel – son mimétisme, sa référentialité. La perfection se pense au pixel près... Contre cet effacement complet du média et de sa matérialité, le mouvement *lo-fi* et ses dérivés ont tenté de faire barrage en remettant au goût du jour les appareils argentiques (voir chapitre 2), au nom d'une certaine idée du photographique conçu comme « bruit » du média (soit la manifestation de sa matérialité : vignettage marqué, saturation des couleurs, défauts visibles de la pellicule, etc.) plutôt qu'enregistrement direct du réel (postulant d'ailleurs la transparence de celui-ci...). Mais le numérique n'a-t-il vraiment pas de « bruit » ? Sans les logiciels de vieillissement de l'image, n'est-il destiné qu'à produire des clichés d'une perfection lisse et sans relief ?

En vérité, le « bruit » s'est simplement déplacé à l'échelle du pixel. Un manque de luminosité créera ce que l'on appelle, dans le jargon technique, un bruit de chrominance (pixels aux couleurs aléatoires) ou un bruit de luminance (pixels à la luminosité aléatoire). Un matériel trop obsolète ou encore un défaut d'échantillonnage favorisera quant à lui l'apparition du crénelage, cette forme « en escalier » que l'on obtient parfois en agrandissant un peu trop un cliché. En règle générale, nous supprimons ces images jugées « ratées » – c'est du moins ce que la logique mimétique nous enjoint de faire. Car sans surprise, les amateurs comme les artistes

se sont empressés d'exercer un usage esthétique du bruit numérique, transformant le pixel en véritable langage esthétique, au-delà de sa réalité matérielle et technique. Le crénelage, en particulier, a fait l'objet d'une appropriation très populaire (Beyaert-Geslin, 2004), au point d'œuvrer comme une connotation des technologies numériques dont il rend hommage aux « origines » : on pensera au court-métrage *Pixels* (2010) de Patrick Jean – réadapté en *blockbuster* en 2015 avec moins de poésie et de succès critique – dans lequel les personnages des jeux vidéo des années 1980 (Pac-Man, Donkey-Kong...) envahissent New York dans une réalisation spectaculaire.

Inspiré de ce bruit numérique, une nouvelle forme de flou s'est développée tant sur le plan esthétique que sémiotique. Virginie Otth en offre un bel exemple dans la série *Petites définitions* (2009), réalisée à l'aide de téléphones portables obsolètes. Réinvestissant des formes canoniques de la représentation – notamment les portraits en buste, ou encore les natures mortes – cette série s'inscrit clairement dans une tradition picturale qui rappelle le travail des pictorialistes, et engage une réflexion épistémologique sur les technologies numériques :

La précision du médium se veut technique, je préfère l'apprécier d'un point de vue sémiologique. Ce travail des « petites définitions » utilise « la qualité moindre » des téléphones portables des premières générations en relation à la tradition du portrait en peinture. [...] La perturbation du signal, le bruit de l'image (mauvais jpeg) diminue la lisibilité du sujet et renvoie au médium, c'est ce qui m'intéresse particulièrement. Cette technologie à destinée populaire nous donne une vision peu réaliste du monde par la dégradation due à la technologie

rudimentaire de l'objet et paradoxalement, elle nous renvoie à une image du monde beaucoup plus abstraite que prévu. [...] J'utilise son esthétique pictorialiste et le peu de précision des images pour sublimer mes sujets et combler le manque de définition par l'imagination et les références à l'histoire de la représentation. (Otth, 2009)

Comme il existe une tendance *lo-fi* marquée par l'argentine, le travail de Virginie Otth montre que nous avons d'ores et déjà créé un *lo-fi numérique*, signe d'une conscience de l'historicité des nouvelles technologies, dont le développement fulgurant a généré une obsolescence tout aussi rapide. À cet égard, le pixel est peu à peu devenu une métonymie, ou plus précisément une synecdoque de la photo numérique, dont il souligne la matérialité – celle des formats (RAW, JPEG, etc.) – ainsi que le caractère *discret*.

Ce qui distingue en effet le numérique de l'analogique, c'est notamment la nature discrète du premier (l'image numérique est échantillonnée, elle est constituée d'un assemblage de pixels, soit d'unités séparées entre elles, même si cette séparation est invisible à l'œil nu) par rapport à celle du second, qui est continue. Aussi, il subsiste une certaine incompréhension à l'égard du numérique, largement entretenue par l'industrie: l'image numérique n'est pas plus conforme au réel qu'une photo argentique, car elle repose justement sur un principe d'échantillonnage qui, aussi précis soit-il, demeure une *modélisation* du réel, comme la perspective classique en son temps. C'est bien cette modélisation que les artistes évoquent dans leur appropriation esthétique du pixel, qu'ils font dialoguer avec des traditions esthétiques plus anciennes. La pixellisation, conçue comme une forme de flou, relève en effet

tantôt du pictorialisme, tantôt du pointillisme, ou même encore de la mosaïque... Bien évidemment, le terme « pixelisation » désigne ici une technique artistique au même titre que le pointillisme, par exemple : les artistes jouent avec l'*image du pixel*, à ne pas confondre avec la réalité technique de l'élément numérique. Si l'on observe à l'écran ces œuvres, un seul « pixel esthétique » sera lui-même composé de multiples pixels numériques. Ce que l'on qualifie ici de pixelisation, c'est ce jeu avec l'esthétique du pixel, qui s'inscrit donc dans une tradition artistique ancienne à laquelle sont associés de nombreux concepts – le détail et le *punctum*, par exemple. Ce qui signifie, comme l'a souligné Beyaert-Geslin (2004), que ces manipulations de la forme du pixel traduisent une « activité métadiscursive » signalant les transformations contemporaines de l'image. Aussi, en dépit d'une tendance qui consiste à calquer, techniquement et symboliquement, l'opposition net-flou sur le dualisme informatique-chimique, la notion de flou n'a rien perdu de sa teneur problématique. Mieux, elle s'appuie sur le pixel, ce gage d'authenticité donné par l'industrie, pour s'émanciper de l'injonction « nettiste » ou objectiviste. Cette tendance n'est pas propre aux arts visuels : elle a simultanément commencé à imprégner la mythologie de la photographie en créant de nouvelles métaphores pour remédier des concepts majeurs de la représentation, étroitement liés à l'histoire de l'argentique.

Ainsi, l'esthétique du pixel nous encourage à réévaluer un concept essentiel aux théories de la perception : le *détail*, qui a jadis cristallisé l'association entre la qualité de l'image, sa netteté, et sa valeur ontologique. Dans ses travaux consacrés à la question, Erika Wicky souligne combien

le détail est très vite apparu comme l'élément central autour duquel s'articulait toute comparaison avec l'image photographique. La notion générique de détail, présente dès les textes annonçant l'invention du daguerréotype, semblait permettre de décrire le plus adéquatement la singularité des images photographiques. Le détail s'est donc imposé comme un vecteur privilégié pour penser et décrire la photographie. (Wicky, 2015, p. 43)

Véritable paradigme de la perception visuelle au XIX^e siècle, le détail conditionnera doublement le pouvoir de révélation de la photographie. D'un point de vue mimétique d'abord, il est ce par quoi l'image photographique surpasse le regard humain, isolant des fragments temporels qui permettront *a posteriori* de révéler les détails du réel invisibles à l'œil nu – évidemment, les capacités et l'objectivité de l'image sont largement fantasmées: on a pu le constater dans le récit de Jules Verne, *Les frères Kip* (1902), où le meurtre du Capitaine Gibson est résolu (et les frères Kip innocentés) grâce à la photographie du cadavre, dans l'œil duquel le reflet de l'assassin véritable apparaît. Le dessin d'illustration de Georges Roux qui accompagne ce passage dans la première édition de Hetzel est tout à fait révélateur: trois hommes observent, loupe en main, le cliché dans lequel repose la vérité, la preuve de l'innocence des frères Kip... La photo est si riche de détails qu'elle ne peut révéler tous ses secrets à l'œil nu: les enquêteurs ont recours à la médiation d'une loupe. Gage d'objectivité, le détail s'inscrit alors dans un paradigme mimétique qui remporte encore aujourd'hui un franc succès avec le numérique – on connaît bien cette scène, indispensable à tout scénario policier, de la photographie agrandie à l'aide d'un logiciel superpuissant pour révéler un indice capital...

Inversement, c'est aussi le détail qui vient révéler une photographie, comme le souligne Roland Barthes lorsqu'il formule le concept fondamental de *punctum*:

Dans cet espace très habituellement unaire [qu'est la photographie], parfois (mais, hélas, rarement) un « détail » m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce « détail » est le *punctum* (ce qui me point). (Barthes, 1980, p. 71)

Aussi, le détail est révélé par l'image autant que l'image est révélée par un « détail » – ce dernier ne renvoyant plus tout à fait, comme l'indique chez Barthes l'usage des guillemets, à un impératif de précision ou de netteté, mais plutôt à une certaine idée de *supplément*, d'originalité propre à l'image. Et l'on a bien vu justement combien ce *punctum* s'était récemment éloigné radicalement du paradigme mimétique pour s'exporter du côté de la matérialité du média: le grain de l'image, les aspérités du papier, les défauts du film et, désormais, la pixellisation. Ce transfert depuis le référent vers le média signale le passage vers une logique de la perception de plus en plus anamorphique, où la matérialité des supports et des formats vient se surimprimer à l'image.

Que ce soit dans sa dimension technique ou encore dans ses manifestations esthétiques et métaphoriques, le pixel aura d'abord modifié l'échelle de la photographie, déplaçant au passage les frontières du concept de visible. Dans ses *Agendas* (2002-présent), l'écrivain et plasticien Éric Rondepierre rejoue l'un des plus grands paradoxes du détail: cette tension entre la partie et le tout. Deux formes de regard irréconciliables: au plus près de la chose, mais au risque de

laisser tout ce qui nous entoure échapper à notre attention ; à distance, mais au risque de n'effleurer que la surface. Les *Agendas* sont des fresques photographiques spectaculaires, composées de centaines de photos prises chaque jour tout au long d'une année (entre 400 et 700 clichés), auxquelles se surimprime un journal,

écrit incrusté dans l'image comme un parasite sur la peau des figures retenues et qui gêne leur reconnaissance. Réciproquement, les images réparties aléatoirement en mosaïque rendent la lecture du texte difficile. Il est tout à fait nécessaire que l'écriture d'un an et les 600 ou 700 photos prises en cours d'année soient fondus l'un dans l'autre, se brouillant mutuellement. (Rondepierre, site de l'artiste)

Sur la forme, les *Agendas* déploient l'esthétique du pixel en écho à la mosaïque : chaque photographie joue le rôle d'un « pixel », d'un élément de la fresque, finalement destinée à se brouiller complètement – *trop de bruit*. D'ailleurs, tous les dix ans, une métafresque est constituée, mettant en abyme les précédentes :

Le projet est plus vaste : faire une seule photo de dix ans qui comprendrait tous les agendas précédents. C'est là que j'atteindrais la matière qui me convient, la non-commune mesure entre texte et image atteignant son comble et formant ce bloc de temps illisible et invisible que tout être humain dépose quelque part avant de s'en aller. (Rondepierre, 2010)

Ces *Agendas* ne font pas que rejouer le paradoxe du détail : ils examinent aussi l'opposition quantitatif-qualitatif propre à nos amas de données, au *big data*. Ces gisements textuels et visuels sont-ils d'ailleurs irrévocablement illisibles, ou bien n'a-t-on simplement pas encore appris à les lire ? Peut-être

sommes-nous encore analphabètes, comme le fait valoir Cécile Portier (2014), pour prendre pleinement la mesure de nos nouvelles écritures numériques.

Le flou numérique est doté d'une fonction heuristique fondamentale. Il joue sur la perception du spectateur, afin d'exercer son regard aux nouvelles technologies – mais aussi à travers ces nouvelles technologies. Joan Fontcuberta met en pratique cet exercice dans son ouvrage *Datascapes* (2007), entièrement consacré à l'image numérique. La couverture de *Datascapes* est illustrée d'une vue de détail du projet *Orogénèse* – cette série, évoquée plus tôt, pour laquelle l'artiste a soumis des œuvres picturales ou photographiques au logiciel de génération de paysages Terragen, qui conçoit des représentations hyperréalistes du territoire. Sur la couverture de l'ouvrage figure un extrait – une vue de « détail », justement – de la transformation de *L'étoile noire* (1957), une œuvre d'expression abstraite du peintre québécois Paul-Émile Borduas. La transformation obtenue est d'autant plus surprenante que le logiciel vient en quelque sorte (re)référencier ou (re)rationaliser une image abstraite. En d'autres termes, Terragen traduit le tableau afin qu'il corresponde à l'exigence mimétique du logiciel qui, pour le coup, rappellerait presque le réalisme pictural du XIX^e siècle. Mais Fontcuberta ne s'arrête pas là dans ses manipulations : cette vue de détail de l'orogénèse est retravaillée par ordinateur pour paraître pixellisée. Elle renoue ainsi finalement avec une tendance picturale impressionniste, tout en soulignant le travail de modélisation de l'image qui a permis sa fabrication. Par ce télescopage des références picturales, Fontcuberta rejoue l'un des plus importants débats de l'histoire de l'art : celui qui oppose le régime représentatif de

l'art – défendant le principe de vraisemblance, de mimésis (sans toujours reconnaître que ces principes sont fondés sur une modélisation préalable du réel) – à un régime esthétique de l'art (Rancière, 2003) qui privilégie au contraire l'expérience sensible (la réalité, c'est d'abord ce que l'on perçoit). Avec ces manipulations de l'image, Fontcuberta prend évidemment parti pour cette seconde conception. Mais il n'adhère pas complètement non plus à l'approche phénoménologique, car il montre que notre perception ne saurait être complètement « naturelle » : nos sens sont eux aussi le produit d'une modélisation, à laquelle les médias ont largement pris part.

Et en effet, cette couverture présente une dernière particularité : elle est, dira-t-on, rugueuse au toucher. Lorsqu'on regarde l'ouvrage de plus près en l'inclinant légèrement sous la lumière, on s'aperçoit que la couverture est recouverte d'un très léger gaufrage reprenant le code binaire informatique : une suite de 1 et de 0. Avec cette troisième image, Fontcuberta rejoue ainsi une vieille opposition apparente entre textuel et visuel – une opposition à l'origine de nombreuses problématiques esthétiques depuis l'antiquité et l'*ut pictura poesis* horatien –, auquel l'artiste ajoute une seconde dynamique tensive, opposant l'optique au tactile. Au croisement du textuel et du visuel, le gaufrage de la couverture de *Datascape*s évoque le principal bouleversement introduit par la technologie numérique : désormais, l'image est d'abord *encodage*, un assemblage de bits (un pixel contenant plusieurs bits) couramment représentés sous la forme de 1 et de 0 (une « image latente numérique »), qui sera visuellement traduit dans un second temps. Joan Fontcuberta rappelle ainsi que l'informatique, à l'origine, n'a pas été pensé

pour être visuel, mais qu'il est bel et bien écriture: c'est le sens du terme *digital*, utilisé en langue anglaise.

À contre-courant de l'idée de dématérialisation, Fontcuberta propose une lecture optique-tactile de l'image numérique, dont le « bruit » devient doublement manifeste sur la couverture de *Datascares*. D'une part, la pixellisation esthétique procède d'une décomposition de l'image, dont les détails apparaissent à leur tour comme autant de micro-images, réinvestissant cette esthétique en mosaïque qui oblige le spectateur à se placer en retrait pour compenser l'effet de flou. D'autre part, et simultanément, le gaufrage quasi inapparent de la couverture amène le spectateur à s'en rapprocher pour observer de plus près l'écriture, le code: les bits représentés sous la forme de 0 et de 1. Fontcuberta crée ainsi une expérience associant étroitement l'œil et la main, mais aussi les qualités haptiques de l'œil, et joue d'une possible polysémie du terme anglais *digital* (perdue dans la traduction française) dont l'étymologie rappelle aussi la main, les doigts. Il n'est sans doute pas inutile de rappeler, à cet égard, que le code informatique formalisé par une suite de 0 et de 1 est un système binaire, au même titre que le braille, dont la logique fondamentale repose sur la présence ou l'absence de points et pour lequel on a déjà noté la fascination de Fontcuberta. Comme dans *Sémiopolis*, où le photographe parvenait, par un torpillage du système du signe, à en faire émerger l'imagéité, la couverture de *Datascares* souligne le caractère arbitraire des unités numériques, bits et pixels, qu'elle utilise comme image autonome et auto-suffisante (et non seulement comme le code de l'image). Enfin, *Datascares* constitue une autre forme d'anamorphose sans retour: une image certes décomposée par une super-

position de pixels (techniques et esthétiques) et d'encodage informatique, mais dont la décomposition fait sens, fait œuvre.

L'esthétique du pixel joue d'un principe de remédiation qui en appelle aussi bien aux formes plastiques qu'aux formes poétiques. Réinvestissant l'imaginaire argentique, Anne-Marie Garat joue elle aussi avec ces « gros sels de pixels », comme elle les a rebaptisés, pour filer une métaphore de la mémoire – un sujet que l'on sait capital dans *Programme sensible*:

Sur le chemin qui mène à la maison Fären, je suis direct rendu, sans passer par la case Google Earth. Sans avoir à lâcher du lest, j'atterris sous la vastitude sombre des arbres. Pas besoin de Pegman pour marcher sur ce chemin forestier glacé de grand froid, blanc de page à écrire, je ne sais en quelle langue cela se présente. En laquelle s'articulent les unes aux autres les séquences, si elles sont des pensées, des visions, des souvenirs, des agrégats de grains, de pixels de brume ou de neige. Si elles m'appartiennent en propre ou sont un corps étranger à ma langue. Si la voix de Dee, glissant son venin à mon oreille, contamine mon cerveau ou celui de mon ordinateur. Incrédule, je contemple la densité physique et sonore de cet endroit saturé d'informations illisibles. (Garat, 2013, p. 42-46)

Il faut bien le reconnaître: on se serait attendu à lire une critique sévère de l'image numérique chez Garat, auteure d'une œuvre photolittéraire profondément imprégnée de la pensée de Barthes et de l'imaginaire de la révélation (auquel elle a d'ailleurs apporté une importante contribution, avec *Chambre noire* [1990] ou *István arrive par le train du soir* [1999]). Or si le héros de *Programme sensible* exprime parfois sa perplexité face aux nouvelles technologies, celles-ci n'en sont pas moins dotées d'un fort pouvoir heuristique,

on l'a vu plus tôt. Garat propose ainsi une lecture fine et complexe de cette reconfiguration du regard contemporain, parvenant à intégrer à l'énonciation ce principe de modélisation qui caractérise l'image numérique. Une fois passée la fascination initiale pour les dispositifs spectaculaires, Jason en apprendra beaucoup quand il parviendra à décoder – presque au sens propre – « cette langue des bits à deux valeurs, zéro et un où l'horreur est enfin résolue, aseptisée, irréfutable dans sa pureté » (*ibid.*, p. 100). Il déconstruit alors le roman familial forgé par sa tante Dee pour cacher son crime : le portrait d'une famille heureuse dans sa petite maison dans la forêt, massacrée par des bandits sanguinaires. À la manière de Néo dans *La matrice* (1999), Jason remonte jusqu'à la modélisation de ses souvenirs : il gagne accès au code de sa propre mémoire, pour y découvrir tel un virus « la mémoire détraquée de tante Dee [qui pollue la sienne] d'avatars douteux » (*ibid.*, p. 100). Et tandis que se dessine le lien entre modélisation du souvenir et modélisation de l'image sur fond d'une métaphore de la mémoire désormais pensée en termes informatiques, la quête de Jason se transforme en entreprise de débogage.

Véritable métonymie de la photographie numérique, dont il met en évidence des caractéristiques techniques et ontologiques essentielles, le pixel fait l'objet de multiples appropriations à la fois plastiques, symboliques et métaphoriques. Compris comme une unité élémentaire de l'image, mais surtout comme une forme plastique, le pixel reconfigure le paradigme du détail autrefois déterminé par la photographie, et avec lui les frontières séparant les notions de netteté et de flou. Parce qu'elle réinvestit des formes plastiques et picturales qui excèdent le fait photogra-

phique – mosaïque, pointillisme et autres techniques picturales impressionnistes –, cette esthétique participe autant d'un effet de remédiation que de rétromédiation. Mais elle nous aide aussi à comprendre un peu plus la notion d'anamorphose : ces appropriations ont en effet toutes en commun de jouer avec les effets de matière et de perspective et engagent le spectateur à se déplacer pour construire l'image qui se décline alors à plusieurs échelles – non sans quelques paradoxes. À contre-courant de l'injonction de haute définition notamment défendue dans le discours industriel, le travail du pixel dénote un refus de rationalisation du regard contemporain (comme la perspective classique avait pu le faire en son temps) afin de s'attaquer, rien de moins, aux nouvelles modélisations du réel.

De la retouche au *hack* : l'imaginaire du code

Dans son ouvrage *Uncreative Writing* (2011), le poète américain Kenneth Goldsmith se livre à un ardent éloge du plagiat : la création serait désormais moins affaire d'innovation que de réappropriation. Les photographes de la seconde révolution numérique l'ont d'ailleurs bien compris (voir chapitre 1) : à quoi bon continuer d'ajouter des contenus à la masse déjà illisible des textes et des données disponibles sur le web ? *Uncreative Writing* se présente comme un « manuel » du bon plagiaire, c'est-à-dire du plagiaire créatif. Parmi les petits exercices proposés, le *hack* des images numériques : prenez un fichier JPEG, convertissez-le en TXT ; dans ce fichier texte, écrivez quelque chose (mieux : copiez-y un poème célèbre, un extrait de roman populaire) puis convertissez à nouveau votre fichier en JPEG, afin d'observer les

déformations obtenues. Leçon de l'exercice : l'image numérique est avant tout écriture. Écriture que l'on peut effacer et par-dessus laquelle on peut réécrire, à la manière d'un palimpseste. Les conséquences sont potentiellement considérables pour la photographie : ce que l'on voit, quand on regarde une image, n'est en effet qu'une « traduction » visuelle du code – indéchiffrable en tant que tel, mais aisément corruptible. Cette condition inédite de la photographie, qui n'est plus fondamentalement image, alimente tous les fantasmes. Car là où l'on a tendance à anthropomorphiser les éléments issus de l'informatique, le code, lui, « résiste » en quelque sorte et se présente à notre imaginaire comme un système de signes qui serait neutre. Or, comme le soutient Mark Marino qui plaide pour l'instauration de « *critical code studies* » (2006 ; 2016), le code est d'abord un texte dont il nous appartient de repérer les connotations. Dans le cas présent, on se demandera surtout quelle valeur accorder à cette anamorphose texte-image qui semble avoir repoussé les frontières de l'art de la retouche ? Ce *hack* du code photographique n'est-il pas une tentative de pirater le réel ? À quoi mesure-t-on désormais un bon photographe ?

La question du code constitue le point de départ de nombreux débats consacrés à la photo numérique. Elle a notamment donné lieu à une mythologie foisonnante qui puise en partie son inspiration dans les théories posthumanistes et à laquelle la critique elle-même semble devenue poreuse. Partisan des premières théories postphotographiques, Fred Ritchin s'appuie sur la différence entre code (modélisation du réel) et empreinte photochimique (trace du réel) pour établir un clivage ontologique radical entre les techniques numériques et argentiques, avec une métaphore d'autant

plus frappante qu'elle évoque un motif lié à la nature des choses, l'ADN :

[P]hotography in the digital environment involves the reconfiguration of the image into a mosaic of millions of interchangeable pixels, not a continuous tone imprint of visible reality. Rather than a quote from appearances, it serves as an initial recording, a preliminary script, which may precede a quick and easy reshuffling. The digital photographer—and all who come after her—potentially plays a postmodern visual disc jockey.

At the next frontier, code triumphs over appearance. Phenotype, the stuff of photography, once trumped genotype (in the image of "God"). In the information age it is the DNA that has been crowned humanity's essential arbiter. [...] One day soon we will ask of the image: "From where do those blue eyes come?" expecting that the answer will be conveyed in code (Ritchin, 2009, p. 19).

Soulignant l'analogie entre le code informatique d'une photographie et le code génétique des êtres vivants, Ritchin affirme que le photographe agirait sur l'image tel un généticien manipulant le génome en laboratoire. La distinction entre argentique et numérique se pose alors en ces termes : tandis que le médium de Niepce et de Daguerre serait du côté du phénotype, soit de l'apparence des choses (pour montrer ou représenter des yeux bleus, par exemple), le numérique se situerait quant à lui du côté du génotype, soit de l'information (ces mêmes yeux bleus étant définis par un code, par un ensemble de données). Ironie de la métaphore, le photographe est finalement reconduit dans son laboratoire, qu'il partage cette fois-ci non plus avec le chimiste, mais avec le généticien et l'informaticien. Ce qui ne manquera pas, au passage, de raviver de vieux débats sur la valeur esthétique du média photographique.

En recourant à la métaphore génétique, Ritchin entendait certainement trouver un point de comparaison rationnel, indiscutable, pour percer la nature de la photographie numérique, artefact toujours davantage soumis à des logiciels de manipulation et capable de se propager dans l'ensemble du réseau en quelques minutes... Sans tout à fait se rendre compte, semble-t-il, du fait que cette métaphore renvoie elle-même à un imaginaire du gène en partie construit par la littérature depuis le XIX^e siècle (Chassay, 2013) et tiraillé entre des connotations technophiles (incarnées dans l'idée d'évolution) ou au contraire technophobes (le risque de dégénérescence, de rupture avec la « Nature »). Ritchin n'y échappe pas lui-même lorsqu'il défend le paradigme de la « révolution » photonumérique au nom d'une double problématique qui, d'ailleurs, a traversé l'histoire de la photographie : d'une part la question de l'authenticité, issue des opérations de manipulation des images (trucage, retouche, photomontage, etc.), d'autre part la question de l'aura, posée par les procédures de reproduction ou de réduplication de l'objet photographique. En d'autres termes, si la métaphore génétique de Ritchin est loin d'être absurde, d'autant plus qu'elle s'appuie sur des faits – l'image est écriture, code – elle n'en demeure pas moins biaisée et chargée de multiples connotations, dont certaines renvoient à des motifs et à des figures déjà anciennes : chimères, clones, virus, mythe de Pygmalion... Or, puisque la génétique est aussi affaire de généalogie, rien ne nous empêche de reprendre à notre compte cette métaphore – qui semble déjà faire autorité – pour la mettre au service d'une pensée de la continuité plutôt que de la rupture.

En comparant l'image numérique à l'ADN, Ritchin a raison de mettre l'accent sur le déplacement des procédures de

traitement et de manipulation, désormais installées en amont de l'image. De plus en plus de photographes travaillent aujourd'hui à partir du fichier RAW (qui réinvestit le fantasme de pureté de l'image), alors même que la phase de « postproduction » a pris une place prépondérante. Les conséquences ontologiques de cette mutation pourraient s'avérer, selon Ritchin, particulièrement radicales :

While those in media have been modifying the eye or skin color in photographs, changing textures or modifying body types, geneticists have been experimenting with strategies to change the actual physical person. Whether aware of it or not, those manipulating photographs are preparing the way for fundamental personal and societal changes. (2009, p. 25)

Jadis observateur du réel, le photographe pencherait désormais du côté du savant fou : parce que l'image numérique se range du côté du génotype (de l'information) plus que du phénotype (de l'apparence), toute opération de manipulation toucherait directement le référent. La manipulation ou la retouche photographique ne viendrait plus « corriger » le réel, mais le « hacker », le pirater purement et simplement. Ainsi, de même qu'il existe des espèces augmentées, des espèces génétiquement modifiées, l'image numérique relèverait de la chimère. Cette création *ex nihilo* tout droit sortie du code informatique serait capable de modifier le réel avec d'autant plus d'efficacité qu'elle est *virale*. C'est ici que la métaphore génétique – qui n'est finalement qu'une nouvelle déclinaison du motif de l'« empreinte » – permet de réactualiser la problématique de la reproductibilité des images à l'aune du *clonage*. La notion d'« originalité » ne serait en effet plus valide en contexte numérique puisqu'à partir du code,

du «génomé» informatique, une image peut être indéfiniment recréée (et non plus seulement reproduite).

Quand bien même elle est en partie fantasmée, la métaphore génétique de Ritchin incarne une tendance essentielle de la mythologie photonumérique, qui s'est saisie de la question du code à l'aide du motif pour le moins épineux et névralgique de la retouche. Bien que pratiquée depuis l'invention de Niepce et de Daguerre, la retouche est restée taboue ou dénoncée de manière proprement irrationnelle: encore aujourd'hui, on ne cesse d'être surpris, par exemple, par le caractère totalement arbitraire des opérations de manipulation autorisées par le World Press Photo chaque année... Dans une entrevue avec Claire Guillot, Véronique de Viguerie, photoreporter et membre du jury du World Press, témoigne du malaise encore persistant des professionnels face à la retouche, au nom d'une transparence et d'une essentialisation du réel:

Le jury a eu des discussions assez longues et assez chaudes sur jusqu'où on peut aller sur la manipulation des images, sur la façon dont on peut jouer avec Photoshop pour les améliorer. [...] On m'a appris qu'il était admis de faire avec Photoshop ce qu'il est possible de faire en chambre noire. Mais ça dépend si on est doué ou pas dans le laboratoire! En fait, pour moi, quand l'amélioration va à l'encontre de la réalité, quand elle aboutit à cacher une partie du contexte de l'image, on peut dire que la limite est franchie. Il faut bien voir qu'un fichier RAW doit forcément être travaillé pour donner une image publiable. La question c'est dans quelle mesure. C'est comme l'alcool, ça doit être fait avec modération! Car les images parlent souvent d'elles-mêmes, sans qu'il soit besoin de trop en rajouter. De façon générale, nous avons été sévères [...] avec l'idée que le World Press fixe des normes. Donc nous avons

préférée être trop stricts, sinon c'est la porte ouverte à toutes les manipulations. (Propos rapportés par Guillot, 2013)

Bien qu'il ne l'ait guère inventée, le numérique a cristallisé la polémique autour de la retouche photographique, ravivant le soupçon qui pèse systématiquement sur l'image et le photographe.

Si la littérature a souvent eu recours au photomontage (chez les surréalistes, par exemple), elle s'est encore assez peu frottée aux manipulations numériques, comme s'il y avait une réticence à transformer la photographie, et encore plus à assumer cette transformation, la plupart des écrivains restant très attachés à son imaginaire indiciel. Sans aller jusqu'à prétendre qu'il s'agit d'un sujet tabou – car ce n'est pas vraiment le cas –, on ne peut affirmer que le photomontage n'est que peu abordé, ou alors en des termes peu flatteurs. C'est pourquoi l'écrivain américain Lance Olsen se démarque avec son récit autofictionnel *Girl Imagined by Chance* (2002). Sorte de variation autour du mythe de Pygmalion, ce roman examine les conséquences de la manipulation numérique dans un récit de filiation qui fait écho à la métaphore de Ritchin. *Girl Imagined by Chance* raconte l'histoire d'un couple qui, pour répondre à la pression familiale et sociale le poussant à avoir un enfant, s'invente une petite fille et la fait vivre pendant plusieurs années, preuves photographiques à l'appui. Si le roman, publié en 2002, est déjà ancien au regard de la croissance rapide des technologies numériques, il traduit les craintes des dérives de la manipulation photographique à un moment où celle-ci fait l'objet d'une démocratisation et d'une simplification croissante, entraînant un processus de remédiation radical

de l'argentique, qui gagne en authenticité au regard de cette nouvelle technologie jugée trompeuse. Dans *Girl Imagined by Chance*, « you » (le récit est narré à la deuxième personne) prélève et numérise les vieilles photos de famille de sa femme Andi afin d'y puiser la « matière » de leur propre fille, qu'il crée et assemble à l'aide du célèbre logiciel Photoshop. Cette remédiation soulève évidemment des interrogations quant au principe de filiation, aux plans tant biologique que médiatique : l'enfant doit ressembler à sa mère, mais les photos de l'enfant doivent elles aussi ressembler à celles de sa mère – autrement dit, la photo numérique doit être la réplique de la photo argentique. L'enfant sera d'ailleurs prénommée Genia, « with a G that sounds like a J [...] as in photogenic » (2002, p. 127). Car c'est bien à sa beauté que Genia, créature photographique et donc photogénique, doit sa sincérité à défaut de sa réalité : « The unreal is exactly like the real, only more sincere » (*ibid.*, p. 95). Régulièrement, des photos de Genia sont envoyées à la famille et aux amis d'Andy et de *you* restés vivre au New Jersey (le couple, lui, a déménagé en Idaho, où il espère que personne n'aura jamais l'idée de lui rendre visite). Le livre en comprend douze – allusion aux vieilles pellicules argentiques de douze poses –, stratégiquement placées au début de chaque chapitre.

Dans *Girl Imagined by Chance*, la figure de Pygmalion ressurgit de toute évidence dans celle du narrataire, dont la fille imaginaire Genia, Galatée photoshoppée, va peu à peu transfigurer son corps de pixels. Genia s'incarne tout d'abord dans la chair de son créateur. Soucieux de façonner un mensonge crédible, celui-ci se spécialise dans les questions liées à la maternité, et finit par en ressentir lui-même les symptômes :

Next day you experience psychosomatic morning sickness. The sensation is both exhilarating and disconcerting. If you think hard enough about it, your breasts hurt. You want to use the word boobs to refer to them. My boobs are humongous, you want to say. Humongous and achy. (Ibid., p. 89)

Le couple pousse le souci du détail jusqu'à simuler l'accouchement: « *it's showtime* » (*ibid.*, p. 95), déclare Andi lorsqu'elle réveille son mari en pleine nuit pour se rendre jusqu'à la porte de l'hôpital. Mais ce qui reste de l'ordre du spectacle pour Andi s'avère bien plus ambigu pour le narrateur, notamment après la « naissance » de Genia, quand le travail de photomontage consistera à dessiner un visage à l'enfant, à lui donner une identité, une personnalité au fil des images. Plus *you* fournit d'efforts pour rendre Genia vraisemblable, plus il la rend réelle :

Before long, you are watching your daughter again. She is one and a half, rocking forward in her highchair at the dinner table, meeting your eyes with purpose and concentration, her face reddening as she unselfconsciously takes a dump in her diapers. At some point realities have slid past one another and you find yourself beginning to love her. (Ibid., p. 242)

Comme dans le mythe originel de Pygmalion, le narrateur développe des sentiments pour sa créature : c'est bien cet amour du père envers sa fille qui lui donne un supplément d'existence.

Mais alors que dans le mythe grec Galatée finissait « vraiment » par prendre vie, changeait de statut ontologique en passant du monde inanimé des objets au monde des vivants, chez Olsen ce sont deux réalités qui interfèrent entre elles au point de se superposer – une anamorphose entre le monde « réel » du narrateur et son imaginaire, venus empiéter l'un

sur l'autre par la médiation de l'image numérique. Tant et si bien que le mensonge devient ingérable quand des amis du couple annoncent leur arrivée en Idaho pour une visite. Bientôt, *you* et Andi n'ont plus d'autre choix que d'y mettre un terme : leur Galatée photogénique doit mourir. Dans un dernier récit, le narrateur raconte comment Genia échappe à sa surveillance alors qu'elle joue dans le jardin, traverse la route et se fait renverser par une voiture. Une cérémonie est organisée pour lui rendre un dernier hommage. Car il ne s'agit pas seulement de sauver les apparences : *you* a besoin d'inventer et de raconter la mort de Genia pour qu'elle cesse enfin d'exister à ses yeux, pour en faire le deuil.

Tragique, le récit d'Olsen est ambigu au sujet de l'image numérique. Si tout semble finalement rentrer dans l'ordre, c'est au prix de la mort de la créature qui va bouleverser son inventeur. Publié en 2002, *Girl Imagined by Chance* est imprégné de la pensée de Baudrillard : l'image photographique y apparaît encore comme un simulacre, un matériau de l'hyper-réalité dont le narrateur parvient à s'émanciper en tuant Genia. Mais cette liberté n'a rien d'une victoire. À la mort de leur fille, Andi et *you* optent pour un mode de vie où la technologie sera bannie : après avoir successivement jeté leurs téléphones cellulaires puis résilié leur abonnement internet, les deux décident à la toute fin du roman de couper leur ligne de téléphone fixe. Olsen construit donc un anti-Pygmalion, un temps soumis à la tentation d'un « simulacre numérique », mais qui choisit finalement de rompre avec le monde moderne et ses technologies. Un revirement surprenant au regard du récit qui a précédé et qui illustre d'une part la méfiance persistante à l'égard de la culture émergente, d'autre part la difficulté à sortir d'un système ontolo-

gique où, quoi qu'on en dise, il existe une réalité plus *juste* que d'autres... Au fond, la question ontologique n'a jamais cessé, en photographie, d'être rattrapée par des considérations morales ou éthiques. Peu importe son code informatique, le fait photographique demeure soumis à des codes culturels qui ont la vie dure.

Ces derniers temps, une nouvelle tendance consiste d'ailleurs à diffuser des images étiquetées « sans retouche », ce qui montre que le débat sur la manipulation n'a pas perdu de son actualité. Le hashtag *#nofilter* connaît un grand succès sur Twitter, tout comme l'application *Normalize*, permettant de supprimer les différents filtres qu'on a pris l'habitude d'appliquer à nos clichés avec des applications comme *Instagram*. Plusieurs icônes de la mode ont vu leur portrait « au naturel » diffusé sur les médias sociaux (sans qu'il soit clairement établi s'il s'agissait d'images volées ou bien, plus vraisemblablement, d'une opération de communication bien orchestrée), s'attirant les louanges d'un public ravi de l'honnêteté des mannequins, des actrices et des chanteuses concernées (car c'est bien le corps féminin qui cristallise le débat sur les images retouchées) dans le seul milieu photographique où la retouche est historiquement admise. Ne nous y trompons pas, cet engouement pour l'image « au naturel » n'est qu'un nouveau modèle de construction de l'image affectant l'authenticité. Le naturel est bien sûr savamment travaillé pour accentuer les effets sans-retouche... Et malgré les critiques qu'il suscite encore (lesquelles, d'ailleurs, se gardent bien de dénoncer la construction photographique du corps féminin pour se concentrer sur la manipulation des images), le photomontage et ses opérations de trucage, de collage et compagnie sont devenus des modes de production

banalisés de l'image et largement admis comme tels, y compris par le public. À l'ère numérique, il reste difficile de se débarrasser du « poids du tabou [qui] a empêché les professionnels de reconnaître publiquement le caractère banal de la correction des images, y compris dans la photographie d'information [et qui a maintenu] le grand public dans l'illusion de l'intangibilité du document photographique » (Gunthert, 2008).

En nous permettant d'intervenir à la racine de l'image photographique, dans son code, la photo numérique voit sa mythologie contaminée par les théories posthumanistes. Ironiquement, l'argentique y gagne en authenticité. L'imaginaire numérique forge la rumeur d'une image mutante, conçue par un photographe-démiurge bientôt dépassé par sa créature et ses clones se propageant tel le virus dans un réseau. André Gunthert n'a donc pas tort quand il dit que

l'argument de la retouche est la dernière étape d'une longue histoire : celle de l'invention de la photographie comme catégorie culturelle, morale et philosophique, dans sa fonction de garant de l'objectivité et de la transparence du réel. Ce qui est photographique exclut la retouche. Ce qui est retouché exclut le photographique. C'est l'application de ce syllogisme qui permet aux théoriciens de rejeter *a priori* les images numériques hors de l'univers de la photographie. (Gunthert, 2008)

En dépit de toutes les preuves accumulées pour montrer que non seulement le numérique n'a pas inventé l'art du photomontage, mais que ce dernier est consubstantiel à la photographie, l'« illusion de l'intangibilité » demeure. Une réalité dont sont bien conscients les praticiens de l'image, mais qui peine à s'imposer dans l'imaginaire collectif ou dans certains discours théoriques.

C'est pourquoi la pratique assidue du recyclage lancée par la nouvelle génération d'artistes postphotographiques pourrait bien changer la donne. On note en effet un infléchissement du discours sur le numérique : des termes encore pensés de façon largement péjorative il y a vingt ans (plagiat, *hack*, piratage) gagnent ou regagnent leurs lettres de noblesse dans ce qui s'apparente à une culture du *hack* (Coleman, 2013 et 2014; Bardini et Proulx 2002). Dans son éloge du plagiat cité plus tôt, Kenneth Goldsmith a d'ailleurs souligné que les compétences fondamentales de l'auteur étaient en train de se déplacer : « *How I make my way through this thicket of information – how I manage it, how I parse it, how I organize and distribute it – is what distinguishes my writing from yours* » (2011, p. XX). Pour qualifier cette nouvelle forme d'écriture-lecture, la critique francophone a forgé le concept d'éditorialisation, avec lequel notre pensée de l'anamorphose a beaucoup en commun.

Éditorialisation et anamorphose

Si l'on en croit la métaphore de Fred Ritchin sur l'ADN, le code informatique a mené la reproductibilité technique à une perfection que les premiers processus de mécanisation n'auraient pu espérer ni même soupçonner. « Reproductibilité » est-il d'ailleurs encore le bon terme, alors que la photo semble entrée dans l'ère du clonage ? N'allons peut-être pas si vite en besogne. Il est en effet impératif de désessentialiser le code à l'heure où l'image évolue d'abord dans un environnement numérique, le web. Car si ce milieu lui permet de se reproduire, il agit sur elle en retour. En 2014, l'artiste de rue Mark Samsonovich s'est amusé à pister sur le

web la photographie de l'une de ses fresques, *Water the Flowers* (2014). De Twitter à Instagram en passant par Tumblr, l'image a subi une succession de recadrages, de compressions, de changements de formats, d'ajouts de filtres ou de citations... Virale, la photo avait muté tout en gardant une trace de chaque nouvel utilisateur ayant participé à sa réécriture. En d'autres termes, la photographie s'était anamorphosée à la faveur d'un processus d'éditorialisation qui est encore inachevé aujourd'hui, puisque l'image circule toujours en ligne.

Le concept d'éditorialisation invoqué ici est un néologisme récent, forgé à partir de 2004 pour désigner de nouvelles pratiques éditoriales issues des technologies numériques. Comme mentionné sur le site web du séminaire «Écritures numériques et éditorialisation», qui se tient chaque année depuis 2008 (sous la direction, notamment, de Marcello Vitali-Rosati, de Nicolas Sauret et de Louise Merzeau):

L'éditorialisation est un processus complexe résultant des interactions entre des contenus (ou des ressources), un environnement technique (le réseau, les serveurs, les plateformes, les CMS, les algorithmes des moteurs de recherche), des structures et formats (l'hypertexte, le multimédia, les métadonnées), et des pratiques (l'annotation, les commentaires, les recommandations via réseaux sociaux). Ce processus d'organisation et d'agencement des contenus numériques est par essence ouvert et dynamique. (2017)

Si le terme éditorialisation fait l'objet d'un intérêt grandissant de la part des communautés de chercheurs et des institutions, sa définition n'est pas encore tout à fait arrêtée (Vitali-Rosati, 2016). Il témoigne cependant de la volonté et

de la nécessité de faire dialoguer les praticiens (ceux qui construisent des outils, des plateformes d'édition et de gestion des contenus) et les théoriciens (ceux qui réfléchissent aux conséquences culturelles, ontologiques de ces nouveaux outils) afin de bâtir et de partager au mieux notre espace numérique.

L'éditorialisation désigne en effet « l'ensemble des dynamiques qui produisent et structurent l'espace numérique. Ces dynamiques sont les interactions des actions individuelles et collectives avec un environnement numérique particulier » (Vitali-Rosati, 2016). Ce dernier point, en particulier, est capital : parce qu'elle produit l'espace numérique (« numérique » étant compris dans une acception culturelle et plus seulement technique), l'éditorialisation participe en effet à la production du réel. Pour bien saisir la portée du concept d'éditorialisation, il faut en effet tenir compte de « la distinction entre différents environnements numériques – comme le web ou d'autres environnements connectés – et l'espace numérique, qui est le résultat de l'hybridation de ces environnements avec la totalité de notre monde » (*ibid.*). À cet égard, le concept d'éditorialisation peut apporter beaucoup à notre réflexion ontologique :

[L]e fait de penser le geste de production des contenus numériques comme un geste de production de l'espace nous permet justement d'aller au-delà de l'opposition imaginaire/réel. Les pratiques, les discours et les technologies impliquées dans un geste d'éditorialisation ont comme résultat l'agencement d'un espace tout à fait réel, à savoir l'espace dans lequel nous vivons. (Monjour, Wormser et Vitali-Rosati, 2016)

L'espace est bien évidemment l'élément clé qui relie l'éditorialisation au concept d'anamorphose – et l'on soulignera

au passage combien la réflexion théorique sur le numérique en est à son *spatial turn*. Mais là où le principe d'hybridation de l'espace, à force de tout mettre sur le même plan, finit par dissoudre la portée du concept d'éditorialisation au risque de lui donner une portée totalisante, l'anamorphose aime cultiver les tensions. Elle permet de s'extraire de la logique oppositionnelle qui caractérise le discours ontologique (imaginaire, virtuel ou représentation *vs* réel), pour lui substituer une logique cumulative. Éditorialiser, en ce sens, signifie produire des anamorphoses en contribuant à l'agencement d'une réalité multiple.

Mais quel rapport l'éditorialisation entretient-elle avec la problématique de la reconfiguration du regard contemporain ? Disons qu'elle nous permet de mieux comprendre les enjeux du « voir » dans un contexte où le paradigme de la représentation fait place au paradigme performatif : voir, c'est désormais aussi agir sur l'image. Voir est devenu concevoir, au sens littéral du terme. Bien sûr, la critique s'intéresse depuis longtemps déjà aux nouveaux modes de lecture numériques fondés sur un principe de navigation, qui doivent beaucoup d'ailleurs à la tradition du photomontage. George Landow ou encore George L. Dillon, pionniers des *digital studies*, soulignent ainsi depuis longtemps le lien entre les photomontages Dada et les hypertextes du web 1.0 :

The hypertext page has words and images linking to other words and images; Dada photomontage is made up of bits of photos and other images along with words and phrases from the media, not "things" but signifiers. These signifiers are recomposed into a new whole but point always to another "page" from which they were snipped. So the Dada photomontage is like a sitemap – an image of one way all the fragments go together. (Dillon, 2000)

Les artistes de tous horizons (photographes, écrivains, vidéastes... ou un peu tout cela à la fois) ont ainsi investi le web pour créer des montages numériques qui s'inscrivent dans l'héritage des avant-gardes. *Désordre* (2001), de Philippe De Jonckheere, compte parmi les exemples les plus réussis. Sur son site, l'auteur accumule les textes, les images, les sons, comme s'il tentait de capter et de transcrire le réel dans son ensemble ou, à tout le moins, de composer sa mémoire sur le web. À n'en pas douter, le projet a des accents pérecquiens. Sur *Désordre* sont aujourd'hui archivés des milliers de documents qui, comme le titre du site l'indique, ont échappé il y a bien longtemps à tout classement. De fait, *Désordre* est organisé (ou désorganisé) de manière à créer à chaque visite différentes expériences de lecture dont aucune ne peut véritablement prétendre à l'exhaustivité :

Le labyrinthe, qui doit se tisser au fur et à mesure de votre navigation, est en fait tri-dimensionnel, c'est-à-dire que non seulement les liens peuvent vous catapulter d'un coin à l'autre du site, mais souvent aussi ils ouvrent de nouvelles fenêtres de navigation comme autant de nouveaux dédales. Ces nouvelles fenêtres sont généralement amputées de leur barre d'outils, ce qui vous prive a priori des boutons de rafraîchissement de la page, et de retour en arrière, ceci est généralement intentionnel. [...]

Des scripts aléatoires peuvent parfois vous aiguiller de façon hasardeuse. Cliquer sur le bouton de retour arrière, de rafraîchissement de la page (ou en utilisant les touches de fonction alt et flèche gauche et f5) ne vous aidera pas, puisque cela régénérera le script aléatoire. Le recours à de telles manigances est raisonné et concourt à la dimension de labyrinthe du site. (De Jonckheere, 2001)

Dans *Désordre*, l'expérience de lecture est le fruit d'un processus d'éditorialisation constant et partagé: outre la structure labyrinthique dessinée par l'auteur, des scripts aléatoires ajoutent une part de hasard évidemment incontrôlable que le lecteur est invité à performer par ses actions en ligne. Fondé sur un refus ostensible de rationalisation, *Désordre* entend ainsi coller au plus près de la forme de nos existences, ces «labyrinthes dont certains méandres sont communs à d'autres dédales empruntés par d'autres (pas toujours contemporains d'ailleurs). Ces réseaux sont amenés à s'intercroiser à l'envi, pourvu qu'on ait l'intelligence de s'y perdre» (*ibid.*).

Dans sa longue *ekphrasis* d'une navigation en ligne, *Un mage en été*, Olivier Cadiot témoigne de cette expérience de lecture qui est en fait propre au web – un web dont les frontières n'ont d'ailleurs cessé de se brouiller ces dernières années. Après avoir été saisi par la photographie de Nan Goldin, *Sharon in the River*, entrevue dans les pages de son journal, Robinson cherche à en découvrir l'origine sur le Web:

Réfléchissons.

X in the River.

Quelle rivière ?

Où ?

Voyons voir.

À Eagles Mere, Pa.

[...] Il y a des milliers d'images.

Comme une galerie de peinture en cercle sur 27 km.

On met le spectateur au centre.

Envoyez l'histoire.

Ça défile. Les morceaux de noms se cliquent les uns aux autres, comme avec ce jeu d'enfant où l'on assemble de petites briques à la vitesse de la lumière. (Cadiot, 2010, p. 45-46)

Première étape, visualiser cette rivière où « Sharon » se baigne à partir de la légende indiquant « Eagles Mere, Pa » : des milliers d'images apparaissent à l'écran, formant une histoire animée des lieux. Opérons désormais l'expérience à notre tour, selon les mêmes termes de la recherche, en passant par Google Images. Aussitôt apparaissent des centaines de clichés, dont certains sont d'ailleurs insérés dans *Un mage en été*, comme une ancienne carte de la ville datée de 1920, mais aussi, un peu plus loin, la fameuse photo de Nan Goldin *Sharon in the River* à l'origine du récit.

Eagles Mere (Pennsylvanie) se matérialise à l'écran sous la forme de cette mosaïque caractéristique de Google Images que Bertrand Gervais a qualifiée de « dictionnaire visuel » (2011). Le terme est bien choisi puisque ces images façonnent une carte d'identité du lieu. Cette identité est labile, dynamique, elle évolue en fonction des ajouts incessants de contenus sur le web, mais aussi des critères d'indexation des moteurs de recherche et de nos propres navigations. La même expérience, réalisée un peu plus tard, redessinera la ville autrement. Poursuivons à présent notre navigation en consultant les pages dont sont extraits les clichés de cette mosaïque. La vieille carte de la ville, datée de 1920, nous renvoie par exemple vers une base de données des cartes des États-Unis. De façon plus surprenante, le cliché de Goldin nous redirige désormais vers un compte-rendu de lecture... d'*Un mage en été* de Cadiot. En d'autres termes, *Un mage en été* participe désormais de l'identité d'Eagles Mere et se trouve mis en abyme dans cette expérience de navigation qu'il avait lui-même racontée : « [R]envoyez l'histoire » (Cadiot, 2010, p. 46).

En anamorphosant la photographie de Goldin dans son roman, Cadiot aura donc participé à l'éditorialisation de la ville (sans même avoir, d'ailleurs, publié son texte sur le web). Ce qui signifie, en d'autres termes, qu'il aura contribué à sa construction. Si Eagles Mere est en effet cette petite ville de Pennsylvanie d'une centaine d'habitants, avec ses routes, ses commerces, ses habitations et sa fameuse rivière, elle est aussi, justement, la somme des récits, des images, des discours et des cartes de la ville, qui sont consacrés à tous ces éléments. À l'heure où se télescopent le réel et l'imaginaire, voir est bel et bien devenu synonyme de concevoir.

* * *

Dans son ouvrage *Virus, parasite et ordinateur*, Ollivier Dyens prédit l'émergence d'un troisième hémisphère du cerveau humain : l'ordinateur. On n'a en effet cessé de montrer, tout au long de ce chapitre, combien la machine engage une nouvelle façon de voir et de percevoir le monde, révélant des aspects du réel encore inexplorés :

Les technologies informatiques agissent aujourd'hui non seulement comme des sens nouveaux, nous permettant de voir et de toucher des dimensions extraordinaires du microcosme et du macrocosme, dimensions auxquelles notre physiologie ne peut avoir accès, mais aussi comme filtres, interprètes et modules analytiques de ces dimensions. Les ordinateurs sont des yeux, des voix, des neurones, ils regardent le réel différemment, plus largement et plus finement que nous le faisons, et ils y appliquent une syntaxe non organique et non humaine. Les machines de l'information déposent sur le réel une pellicule qui leur est propre et que nous ne pouvons plus retirer. L'intelligence machine filtrera bientôt toute représen-

tation, compréhension et modélisation du monde. (Dyens, 2015, p. 12)

Si nos sens sont en effet en partie déterminés et construits par nos médias, doit-on vraiment considérer « l'intelligence machine » comme le résultat de la reconfiguration de notre regard à l'ère numérique ? Une telle conclusion ne manquera pas de susciter de nombreux débats.

En attendant, une chose est certaine : de la spectaculaire architecture de Google Earth jusqu'au microscopique pixel, en passant par les moteurs de recherche spécialement conçus pour les images, les dispositifs de vision numériques auront favorisé l'émergence d'une structure anamorphique de notre regard. Nous semblons de plus en plus apprécier ces paradoxes qui convoquent le passé dans le présent, le tout dans le détail, l'image dans le texte (à moins que ce ne soit l'inverse...). Ce regard anamorphique nous permet de dépasser, lentement, l'ancien dualisme imaginaire-réel qui a parasité le fait photographique depuis sa naissance, en l'envisageant selon un principe stigmergique, cette « dynamique d'aller-retour persévérante entre le géniteur et son produit » (*ibid.*, p. 20) décrite par Ollivier Dyens. Tandis qu'elle annule l'opposition entre des objets réputés « réels » et des objets traditionnellement conçus comme des représentations de l'ordre de l'imaginaire, l'anamorphose est amenée à devenir une forme structurante de la réalité. Ainsi reconfiguré par les dispositifs de vision numérique, notre regard pourrait peut-être, enfin, parvenir à voir et à concevoir un nouvel ordre ontologique.

CONCLUSION

Pour une écologie des images

À l'heure où l'électronique a pris le pas sur la chimie, où les capteurs se sont substitués au film et les pixels au grain d'argent, sommes-nous enfin entrés dans une ère post-photographique? Tout dépend bien sûr du sens que l'on accorde à l'expression qui, dans un contexte de transition technologique et culturelle majeure, a servi des discours théoriques et critiques très distincts, pour ne pas dire contradictoires. Sans nous soumettre à l'obsession de l'apocalypse ni pour autant céder à la tentation téléologique, nous avons tout à gagner à faire de l'idée même de postphotographie le terreau d'une nouvelle écologie des images. Dictée par les pratiques artistiques de recyclage, de pastiche et de réappropriation propres à la culture numérique (cette « culture du plagiat » revendiquée par Kenneth Goldsmith et pensée, dans le champ de la photographie, par des théoriciens tels que Clément Chéroux ou Joan Fontcuberta), cette écologie procède aussi d'une réévaluation du média désormais conçu comme une réalité à la fois technique et discursive. Or dans un contexte de transition de l'analogique vers le numérique, la tension entre ces deux aspects est plus forte que jamais. C'est pourquoi il est urgent, pour comprendre les enjeux du fait photographique contemporain, de déconstruire et

d'analyser les mythes associés à l'image argentique comme à l'image numérique.

Révélation

Notre enquête s'est ouverte sur le récit d'une disparition : celle des chambres noires qui, aux yeux de certains, sonnerait aussi le glas de la photographie dans sa forme la plus authentique. Or ce que nous montre le travail d'inventaire méthodiquement mené par des artistes, des historiens ou encore des critiques de la photographie, c'est que cette disparition (et à plus forte raison son récit) n'a fait que galvaniser l'imaginaire de la chambre noire et son mythe fondateur de la révélation. Parce qu'il occupe une place stratégique dans les discussions sur la valeur ontologique de l'image, ce mythe de la révélation illustre parfaitement l'effet de stigmergie entre discours et technique qui concourt à la construction des médias. Le moins que l'on puisse dire, c'est que ce mythe n'est ni homogène ni consensuel : de nombreux récits littéraires ont en effet façonné, transformé et transmis cet imaginaire de la révélation, discutant chaque fois des pouvoirs effectifs de l'image. Les grands récits de la révélation se démarquent ainsi par la réflexion ontologique qu'ils engagent, contestant certes le statut de l'image, mais plus certainement encore la réalité (ou l'irréalité) du réel. À partir de la photographie, la littérature aura donc construit une heuristique de la révélation absolument essentielle.

Or, en cette période postphotographique caractérisée par la marginalisation évidente des technologies argentiques, cette heuristique de la révélation n'est-elle pas menacée ? C'est ce que supposent les premières théories de la transi-

tion numérique formulées par Mitchell, Barboza, Rouillé et plus récemment Ritchin. Probablement influencés par le contexte théorique des années 1990, ceux-ci ont eu tendance à installer le concept de postphotographie dans un paradigme de la fin ou de la perte. Maintenant que la culture numérique est bien installée, force est de constater que la photographie y a trouvé sa place, et non la moindre : bien loin de cette « image virtuelle » prophétisée par certains, nous avons plutôt vu proliférer une image ludique, conversationnelle, sociale... À vrai dire, ce n'est nullement la « Photographie » qui a disparu, mais bien son paradigme indiciel, qui avait joué, dans les années 1970 et 1980, un rôle essentiel dans la reconnaissance et la légitimation du média. Aussi, notre période contemporaine est d'abord post-indicielle avant d'être postphotographique, le paradigme représentatif ayant cédé la place à un paradigme performatif. L'imaginaire de la chambre noire n'a fait quant à lui qu'affirmer son autonomie au point de se passer des procédures laborantines pour jouer un rôle de premier plan dans la construction de la mythologie photonumérique, entraînant au passage un processus de remédiation particulièrement problématique.

Remédiation et rétromédiation

Le succès indéniable des appareils numériques s'est paradoxalement traduit par la redécouverte et par des usages renouvelés des procédés de développement. Entre l'engouement pour les techniques *lo-fi*, les photos *vintage* ou les logiciels de manipulation, les dispositifs numériques n'ont de cesse d'emprunter les formes, les images, les termes et

même les sons de l'argentique. À première vue, la multiplication de ces effets argentiques semble répondre du phénomène de remédiation défini par Bolter et Grusin (1999) dans leur ouvrage du même nom: il est en effet évident qu'une stratégie d'intégration du nouveau média est ici à l'œuvre. Par ailleurs, certains irréductibles de l'argentique revendiquent une posture «résistante» qui laisse penser que nous assistons aux soubresauts d'un média livrant sa dernière bataille. Simple processus de remédiation, donc? Pas si simple. Car au cours de cette remédiation paradoxale qui, loin d'entériner sa disparition, le ravive comme jamais, l'argentique est en fait en train de se réinventer. La remédiation, comme on l'a dit, se fait synonyme de pastiche: il ne s'agit plus d'une imitation ornementale, mais d'une véritable négociation qui s'opère entre les médias (et, à cet égard, pas seulement entre photographie argentique et numérique, puisque la peinture, le dessin et la vidéo sont aussi de la partie).

La photographie argentique ne fait pas que transmettre au numérique certaines de ses singularités: elle se révèle au contact d'une nouvelle culture qui lui apporte un supplément de sens. Pour penser cette relation anachronique entre les médias, cette forme de remédiation «à rebours» qui prend en compte leur dimension discursive et plus seulement formelle, nous avons proposé le concept de rétroremédiation. Tandis que la remédiation vient souligner la présence d'un vieux média dans un nouveau, la rétroremédiation désigne le transfert qui s'établit dans l'autre sens, du nouveau média vers l'ancien, du numérique vers l'argentique. Ainsi, le numérique aura *aussi* engendré en partie, et rétroactivement, la photographie argentique. On

a constaté ainsi combien l'usage même de certaines technologies argentiques fortement marquées par un contexte sociohistorique pouvait livrer un message plus fort que les images elles-mêmes. Cette dimension métaphotographique se traduit de fait par un déplacement de l'autorité de la photographie, dont on a montré qu'elle puisait d'abord dans la mythologie de l'image, qui a longtemps prôné une « autorité naturelle » de la photographie fondée sur sa nature indicielle. Ce jeu avec les métarécits de la photographie aboutit à des pratiques résolument ludiques, qui peuvent donner du grain à moudre à la réflexion sur la crise de l'autorité propre à notre époque (laquelle aura donné lieu récemment au néologisme « postvérité »), mais surtout nous aider à penser les conditions d'une nouvelle ontologie de l'image.

Anamorphose

S'il est vrai qu'il existe un rapport analogique historique entre *voir* et *savoir*, il faut aussi souligner combien l'idée du voir est elle-même le résultat d'une construction médiatique : les différents médias n'ont en effet cessé d'exercer et de révéler nos sens. Or que voit-on désormais derrière l'image photographique ? L'examen des différents dispositifs de vision numérique (Google Earth, Street View, le pixel, les formats de l'image et leur encodage) révèle d'abord un effet de continuité avec les formes esthétiques et conceptuelles du passé. L'histoire de la photographie se réécrit, en quelque sorte, venant ainsi confirmer le principe de remédiation et son corollaire, la rétromédiation. Panoptisme, supravision, manipulation du réel... les fantasmes de l'argentique – et avant cela, ceux de la peinture – se réincarnent dans les

technologies les plus récentes. Un même fond mythologique se transmet au fil des siècles, passant d'un média à l'autre. Cette continuité, finalement, est aussi celle d'un questionnement ontologique qui a traversé les âges, expliquant en partie notre besoin de bâtir ces mythes : où placer la frontière entre le réel et l'imaginaire ?

Notre proposition consiste à penser la question ontologique à travers le prisme de l'anamorphose. Plus qu'une illusion d'optique ou qu'un tour de passe-passe visuel, l'anamorphose s'est imposée depuis bien longtemps comme un modèle conceptuel essentiel à la critique du paradigme représentatif. Figure de déconstruction par excellence, elle permet de nommer ce chevauchement entre les catégories du réel et de l'imaginaire qui, à l'ère numérique, sont devenues floues, poreuses, labiles. Créatrice de paradoxes, l'anamorphose se livre à la démonstration d'une dimension multiple, hétérogène et donc parfois conflictuelle du réel. À cet égard, ce qui « révolutionne » vraiment la photographie aujourd'hui n'est pas tant l'ensemble de ces dispositifs de vision numérique, aussi spectaculaires soient-ils, mais bien l'avènement de nouvelles conditions épistémologiques pour penser l'ontologie de l'image. Les travaux récents autour du concept d'éditorialisation en offrent un exemple des plus prometteurs.

Cette proposition, bien sûr, ouvre la porte à bien d'autres questions : comment envisager, notamment, cette multiplicité du réel que suppose la structure anamorphique telle que nous la concevons ? Comment s'approprier et maîtriser le nouvel espace qu'elle suppose ? Quel rôle les outils d'aujourd'hui et de demain (on pensera, ici, aux expériences menées dans le domaine des médias tangibles) seront-ils

amenés à jouer dans la construction de cet espace ? Et enfin, puisque l'on vient de mentionner l'émergence de nouvelles conditions épistémologiques : où et comment mener de tels travaux – et à plus forte raison, où et comment les enseigner ? C'est finalement cette question institutionnelle qui pourrait s'avérer la plus épineuse dans l'immédiat. La réflexion qui s'achève ici ne saurait relever en effet d'une discipline précise et s'inscrit au croisement de plusieurs champs de recherche : photolittérature, intermédialité, archéologie des médias et humanités numériques. Défendre une telle approche tient parfois de l'exercice d'équilibriste... Or il apparaît plus que jamais essentiel de créer des espaces de dialogue et d'échange interdisciplinaire afin de garantir la construction et la maîtrise de notre culture numérique par le plus grand nombre. Quoi de mieux en effet, pour lutter contre les prophéties dystopiques, que de créer ensemble nos propres utopies ?

Table des matières

	Introduction	7
1	L'imaginaire de la révélation photographique	15
2	La photographie à l'ère du numérique	53
3	Le regard anamorphique	97
	Conclusion	
	Pour une écologie des images	157

Autres titres de la collection
« Parcours numériques »

1. Sous la direction de Michaël E. SINATRA et Marcello VITALI-ROSATI, *Pratiques de l'édition numérique*
2. Maurizio FERRARIS, *Âme et iPad*
3. Matteo TRELEANI, *Mémoires audiovisuelles. Les archives en ligne ont-elles un sens ?*
4. Ollivier DYENS, *Virus, parasites et ordinateurs : le troisième hémisphère du cerveau*
5. Sophie LIMARE, *Surveiller et sourire. Les artistes et le regard numérique*
6. Pablo ACHARD, *Les MOOCs. Cours en ligne et transformations des universités*
7. Jocelyn LACHANCE, *Adophobie. Le piège des images*
8. Sophie LIMARE, Annick GIRARD et Anaïs GUILLET, *Tous artistes ! Les pratiques (ré)créatives du Web*
9. Sous la direction de Étienne CAVALIÉ, Frédéric CLAVERT, Olivier LEGENDRE et Dana MARTIN, *Expérimenter les humanités numériques. Des outils individuels aux projets collectifs*

