

Université de Montréal

La littérature à l'ère photographique
Mutations, novations, enjeux. De l'argentique au numérique

par Servanne Monjour

Thèse réalisée en cotutelle
Au Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal
Et
À l'école doctorale 506 - ALL
Université Rennes 2

Thèse présentée à la faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de PhD
en littérature
option études littéraires et intermédiales

et à l'école doctorale 506 - ALL
en vue de l'obtention du grade de docteur ès lettres

Octobre 2015

© Servanne Monjour, 2015

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée :

La littérature à l'ère photographique
Mutations, novations, enjeux. De l'argentique au numérique

Présentée par :
Servanne Monjour

a été évaluée par un jury composé de :

Jean-Pierre Montier (Professeur, Université Rennes 2, directeur)
Catherine Mavrikakis (Professeur, Université de Montréal, directrice)
Véronique Montémont (MCF HDR, ATILF, Université de Nancy, membre du jury)
Marcello Vitali-Rosati (Professeur, Université de Montréal, président du jury)
Yves Chevrel (Professeur émérite, Paris IV-Sorbonne, membre du jury)
David Martens (Professeur, KU Leuven, membre du jury)
Michel Pierssens (Professeur, Université de Montréal) représentant du Doyen

Résumé

Désormais, nous sommes tous photographes. Nos téléphones intelligents nous permettent de capter, de modifier et de partager nos clichés sur les réseaux en moins d'une minute, tant et si bien que l'image photographique est devenue une nouvelle forme de langage. Réciproquement, serions-nous également tous écrivains ? Il existe en effet une véritable légitimité historique à penser que la notion d'écrivain, comme celle de photographe, s'étend le long d'un paradigme allant de la « simple » possession d'une aptitude technique jusqu'à la gloire des plus fortes figures de la vie culturelle collective. Cette thèse vise à déterminer comment se constitue une nouvelle mythologie de l'image photographique à l'ère du numérique, comprenant aussi bien la réévaluation du médium argentique vieillissant que l'intégration d'un imaginaire propre à ces technologies dont nous n'avons pas encore achevé de mesurer l'impact culturel sur nos sociétés. À cet égard, la perspective littéraire est riche d'enseignements en termes culturels, esthétiques ou même ontologiques, puisque la littérature, en sa qualité de relais du fait photographique depuis près de deux siècles, a pleinement participé à son invention : c'est là du moins l'hypothèse de la photolittérature. En cette période de transition technologique majeure, il nous revient de cerner les nouvelles inventions littéraires de la photographie, pour comprendre aussi bien les enjeux contemporains du fait photographique que ceux de la littérature.

Mots-clés : Littérature ; Photographie ; Histoire du livre ; Humanités numériques ; Photolittérature ; Théorie littéraire et des médias ; Histoire de la photographie ; Médiologie ; Communication ; Théorie de la création et de la réception.

Abstract

Nowadays, we are all photographers. Our smart phones allow us to take, edit and share our snapshots on social media in less than a minute, to the extent that the photographic image has become a new form of language. Reciprocally, have we all become writers as well? There truly is historical legitimacy in seeing the notion of the writer, like that of the photographer, as spanning a paradigmatic spectrum, running from “simple” possession of technical aptitude, to the glory of the loftiest figures in our collective cultural life. This thesis aims to determine how the new mythology around the photographic image takes shape in the digital age, while also re-evaluating the aging medium of film, as well as integrating a newly imagined sphere of ideas surrounding these new technologies, for which we have yet to measure the cultural impact on our societies. In this respect, a literary perspective is rich in cultural and even ontological lessons, since literature has interacted with photography for nearly two centuries, and thus contributed to its invention: this is at least the central hypothesis of photoliterature. In this period of major technological transition, we must therefore identify photography’s new literary inventions, so that we can better understand the contemporary issues surrounding both the worlds of photography and literature.

Keywords: Literature ; Photography ; History of books ; Photoliterature ; Digital humanities ; History of photography ; Mediologie ; Communication ; Reception theory.

*« Je ne sais rien des révélations,
j'y collabore, j'y travaille dans l'obscurité de l'écriture. »*

(Anne-Marie Garat, Photos de famille)

Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à Catherine Mavrikakis et Jean-Pierre Montier. Tous deux m'ont accordé un soutien sans faille et une incroyable liberté, sans laquelle ce travail n'aurait jamais pu voir le jour. Si leurs conseils ont toujours été précieux, leur bienveillance et leur générosité à mon égard restent inestimables.

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à Claire Legendre, Marcello Vitali-Rosati, Gérard Wormser, Andréa Oberhuber, Érika Wicky, Ji-Yoon Han, Joan Fontcuberta, Véronique Montémont mais aussi Hélène Gestern qui m'ont, chacun à leur manière, aidée à enrichir ma pensée.

Je remercie aussi l'Institut des Amériques, Rennes Métropole, l'université de Rennes 2, la FESP et le département de littérature comparée de l'Université de Montréal, sans lesquels ce travail n'aurait pas pu être réalisé.

Merci à ma famille, y compris ma famille de cœur (Michelle, Michel, Fred, Jérôme et Nico), et tout particulièrement à Paul, pour ses conseils et ses corrections. Merci à tous mes amis grâce auxquels j'ai (parfois) réussi à sortir de mes livres et à éteindre mon ordinateur. Dans l'équipe française : Morgane, Marion, Laura, Margaux, Philippine, pour leur amitié indéfectible ; Mélanie et Magalie, ainsi que toute la dream team du Manoir de Limoëlou. Dans l'équipe québécoise : Isabelle, Mélanie, Jasmin, Alain, Nadège, Hélène, mes compagnes triplètes, Erwan pour l'appui technique.

Je remercie Lydia Flem, Olivier Cadiot, Velibor Božović, Joan Fontcuberta, Marie NDiaye, Anne-Marie Garat et Corinne Vionnet d'avoir accepté que leurs images soient reproduites dans la version en ligne de cette thèse.

Je dédie ce travail à Romain.

Table des matières

Introduction	10
I. Inventaire de la chambre noire. De la chimie à l'informatique, un imaginaire de la révélation photographique en transition	37
Prologue : Archéologie de la chambre noire.....	38
Introduction. De l'alchimie à l'algorithme, penser la révélation photographique	42
I.1. L'invention de l'idée de révélation photographique	46
I.1.A. Aux origines d'une métaphore de la révélation	47
I.1.B. De la révélation argentique à la révélation numérique	50
I.2. Révélation photographiques, révélation du réel : esquisse d'une impasse ontologique	56
I.2.A. Fichage photographique : l'identification à l'épreuve de l'identité.....	58
I.2.B. Le photojournalisme en crise : débats autour de la « preuve par l'image ».....	63
I.2.C. Le devenir-art de la photographie : penser l'image hors de la représentation	69
I.3. Le Suaire de Turin, « révélé » par la photographie : le mysticisme de l'image	74
I.3.A. L'invention photographique du Suaire de Turin	75
I.3.B. Révélation photographique et mysticisme	80
I.4. La photographie numérique est-elle encore photographique ?	85
I.4.A. Photographie et virtuel : un nouveau paradigme pour le fait photographique	86
I.4.B. La menace post-photographique.....	91
I.4.C. L'écologie des images : les artistes et la culture numérique.....	95
I.5. Les virtualités de l'image photographique : vers de nouveaux enjeux de la révélation	105
I.5.A. Vers une ontologie « plate ».....	106
I.5.B. La supplémentarité du photographique.....	109
I.5.C. Quelques virtualités de l'image photographique.....	114
I.6. Les récits photolittéraires de la révélation : les topoï de la chambre noire	122
I.6.A. Révélation et présentification : les usages mémoriels de la photographie.....	124
I.6.B. Le réel révélé par la photographie : une vision augmentée (Tablot, Verne, Garat).....	130
Conclusion L'idée de révélation photochimique réinventée par le fait numérique	137
II – Les rémanences de la chambre noire : autour de quelques usages de la photographie à l'ère du numérique	141
Prologue : dans la chambre noire numérique... ..	142
Introduction La remédiation du fait photographique	145

II.1. L'effet argentique : une problématique de la remédiation du fait photographique	148
.....	
II.1.A. Lo-fi et Lomographie : outils de résistance ou symptômes de la culture numérique ?	150
II.1.B. L'effet argentique, un casus belli.....	153
II.1.C. De la remédiation à la rémanence : l'argentique révélé par les usages numériques.	157
II.2. Autoportrait. Profil(s) du sujet photographique contemporain	161
II.2.A. L'autoportrait, une forme photolittéraire en mutation.....	162
II.2.B. Lo-fi, recyclage et photomontage : l'autoportrait impossible et ses stratégies alternatives.....	169
II.2.C. L'alter ego : un autoportrait (malgré tout) par la bande	186
II.3. Album de famille. Le roman familial réécrit par la remédiation du fait photographique.....	203
II.3.A. La « disparition » de la photo de famille : une problématique sociologique	204
II.3.B. <i>Un air de famille</i> . Déjouer la photogénie argentique de l'album.....	208
II.3.C. <i>À la racine</i> . La quête (anti)généalogique.....	218
II.4. Archive. De l'argentique au numérique, les <i>mémoires vives</i> de l'image	232
II.4.A. Du recyclage à la métafiction : le devenir-œuvre de l'archive	233
II.4.B. Mémoire argentique : les inventions littéraires de l'archive	238
II.4.C. Mémoires numériques : une mémoire des possibles ?	247
II.5. Dispositifs documentaires. La désindexation du photographique	256
II.5.A. Les mythomanies documentaires : le livre au service d'une rhétorique de la vérité	257
II.5.B. Le méta-photolittéraire : parodie de la révélation et révélation de la parodie	268
Conclusion Les rémanences de la chambre noire : une « victoire du lobby gallinacée »	278
.....	
III – La poétique de l'anamorphose photolittéraire : reconfiguration du regard photographique à l'ère du numérique	283
Prologue : L'aveugle en chambre noire	284
Introduction La reconfiguration du regard à l'ère numérique	287
III.1. L'anamorphose sans retour : réflexion autour de quelques « Alephs »	291
III.1.A. L'Aleph : le problème métaphysique de la représentation	293
III.1.B. Le dicible : l'Aleph et la littérature.....	296
III.1.C. Le visible : L'aleph et la photographie.....	298
III.1.D. Le tactile : imagéités de l'Aleph.....	302
III.1.E. Tracés anamorphiques	306
III.2 « Tout voir » : actualités du panoptisme	314
III.2.A. Google Earth : une poétique du vertige	317

III.2.B Voir et être vu : du <i>panoptikon</i> aux Anonymous, mutations du fantasme de surveillance.....	327
III.3. « Voir double » : pour une diplopie de l'écart	341
III.3.A. Le syndrome diplopie et le même Internet	343
III.3.B. Face au miroir : Narcisse, Écho, Méduse	347
III.3.C. De l'autre côté du miroir : le monde mis en abyme.....	355
III.3.D. En miroir : le mot, l'image et la chose	364
III.4. « Voir flou » : nouvelles abstractions de l'image photographique	372
III.4.A. Émergence d'un flou numérique : l'esthétique du pixel.....	374
III.4.B. Déplacements du détail photographique : vers un nouveau punctum ?.....	379
III.4.C. Actualités du flou argentique : le temps en mouvement(s).....	387
III.5. « Revoir, réviser » l'image : manipulations et reproductibilité à l'ère du numérique	400
III.5.A. Chimère, clone, virus et ADN de l'image : fantasmes et réalités des manipulations photonumériques	401
III.5.B. L'effet photomontage : une structure du regard	407
III.5.C. L'image comme espace d'expérience : les Pygmalion numériques	417
Conclusion « La situation n'est peut-être pas aussi noire qu'il n'y paraît » (La poétique photolittéraire de l'anamorphose).....	428
Conclusion	432
Bibliographie	444

Introduction

Désormais, *nous sommes tous photographes*. Nos téléphones intelligents nous permettent de capter, de modifier et de partager nos clichés sur les réseaux en moins d'une minute. Tant et si bien que la photographie, omniprésente sur nos écrans, est devenue une nouvelle forme de langage – une image conversationnelle, pour reprendre l'expression proposée par André Gunther¹. Serions-nous également *tous écrivains* ? Si l'on peut en effet prétendre au titre de photographe dès lors que l'on utilise correctement un appareil pour capter et diffuser des images, alors quiconque possède la capacité technique élémentaire de former des phrases compréhensibles et cohérentes dans un système de communication répond à la définition fondamentale de l'écrivain – celui dont le métier est d'écrire, généralement pour autrui, toute considération de notoriété mise à part. Dans le roman d'Atiq Rahimi *Le Retour imaginaire*², les photographes et les écrivains publics se partagent ainsi depuis des années les rues bordant la préfecture de Kaboul, afin d'accompagner les habitants dans leurs démarches administratives, depuis la constitution des photos d'identité jusqu'à la rédaction de requêtes officielles. De quoi souligner le rapport de contiguïté entre écriture et photographie indépendamment de toute prétention artistique, et affirmer par la même occasion la légitimité historique à penser que la notion d'écrivain, tout comme celle de photographe, s'étend le long d'un paradigme allant de la « simple » possession d'une aptitude technique jusqu'à la reconnaissance, la renommée ou la gloire des plus fortes figures de la vie culturelle collective.

Ma thèse, intitulée « La littérature à l'ère photographique : mutations, novations, enjeux – de l'argentique au numérique », a pour impératif de déterminer comment se

¹ André Gunthert, « L'image conversationnelle », *Études photographiques*, Printemps 2014, [URL : <http://etudes-photographiques.revues.org/3387>] (consulté le 02/09/2015).

² Atiq Rahimi, *Le Retour imaginaire*, Paris, POL, 2005. On trouve aussi un personnage d'écrivain public dans le roman autobiographique de Yasmina Khadra, *L'Écrivain*, Paris, Julliard, 2011.

constitue une nouvelle mythologie de l'image photographique à l'ère du numérique, comprenant aussi bien la réévaluation du médium argentique vieillissant, que l'intégration d'un imaginaire propre à ces technologies récentes dont nous n'avons pas encore achevé de mesurer l'impact culturel sur nos sociétés. Ce travail porte donc sur l'image, mais plus particulièrement *les discours et les œuvres littéraires consacrés à l'image*, alors même que la littérature constitue autant un *observatoire* qu'un *laboratoire* de cette transition technologique en marche. Si en effet le passage de l'argentique au numérique concerne aussi bien les *visual studies* que l'histoire de l'art (ou de la photographie), en passant par les sciences de l'information et de la communication, la perspective littéraire est riche d'enseignements en termes culturels, esthétiques ou même ontologiques, puisque *la littérature, en sa qualité de relais du fait photographique depuis près de deux siècles, a pleinement participé à son invention*. C'est là du moins l'hypothèse fondamentale de la *photolittérature*, ce champ de recherche récent³ dans le cadre duquel s'inscrivent mes travaux, au croisement de la littérature et du fait photographique dont il s'agit d'étudier les influences réciproques. Tel que le signale en effet Jérôme Thélot, depuis 1849 « d'un côté la littérature invente la photographie : elle en imagine les fictions vraies, elle l'érige en questions subjectives et lui attribue des valeurs ; et, d'un autre côté, la photographie invente la littérature : elle la redétermine de part en part, l'oblige à une expérience inédite, la somme de se ressaisir à nouveaux frais devant elle⁴. » En cette période de transition technologique majeure, ma thèse entend donc cerner les nouvelles inventions littéraires de la photographie, de manière à comprendre aussi bien les enjeux contemporains du fait photographique que ceux de la littérature.

Parenthèse méthodologique : Les Années d'Annie Ernaux et la disparition des images

Puisque l'approche photolittéraire est d'abord *ancrée dans la lecture des textes*, je me permettrai d'entrée de jeu d'opérer une brève digression qui servira autant de

³ Le néologisme est forgé par Charles Grivel en 1988, dans un numéro de la *Revue des Sciences Humaines*. Pour une histoire précise du concept, consulter l'introduction des *Transactions photolittéraires* rédigée par Jean-Pierre Montier, *Transactions photolittéraires*, Rennes, PUR, 2015.

⁴ Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, *op. cit.*, p. 3.

parenthèse méthodologique que de prolégomènes aux enjeux de la thèse. Paru en 2008, *Les Années* d'Annie Ernaux offre une parfaite introduction la problématique de la transition photonumérique telle qu'elle se manifeste à l'heure actuelle dans les récits littéraires :

Toutes les images disparaîtront. [...] Elles s'évanouiront toutes d'un seul coup comme l'ont fait les millions d'images qui étaient derrière les fronts des grands-parents morts il y a un demi-siècle, des parents morts eux aussi. Des images où l'on figurait en gamine au milieu d'autres êtres déjà disparus avant qu'on soit né, de même que dans notre mémoire sont présents nos enfants petits aux côtés de nos parents et de nos camarades d'école. Et l'on sera un jour dans le souvenir de nos enfants au milieu de petits-enfants et de gens qui ne sont pas encore nés. Comme le désir sexuel, la mémoire ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire. S'annuleront subitement les milliers de mots qui ont servi à nommer les choses, les visages des gens, les actes et les sentiments, ordonné le monde, fait battre le cœur et mouiller le sexe⁵.

C'est sur une étrange prophétie annonçant la disparition des images – textuelles ou visuelles, réelles ou imaginaires – que *Les Années* débute. Comme s'il fallait simultanément démontrer cette précarité de l'image et tenter d'y résister par tous les moyens, à commencer par celui qu'offre l'écriture, Annie Ernaux propose dans ce récit une lecture de son propre album de famille, décrivant minutieusement une série de clichés qui, de 1941 à 2006, composent un autoportrait en retrait de l'auteur, un récit tout à la fois à la fois intime et impersonnel. Car dans cette longue *ekphrasis* – où l'image n'est jamais montrée, seulement racontée ; où le « je » s'efface au profit de l'indéfini « on » – le projet autobiographique n'est qu'un prétexte à l'élaboration d'une histoire collective, celle de la génération d'après-guerre qui aura connu une exceptionnelle série de mutations culturelles, sociologiques et technologiques. Maniant avec virtuosité cette écriture ethnologique parfois qualifiée de « plate » – à coup de phrases nominales, d'infinitifs, d'effets de liste, de pronoms indéfinis ou impersonnels – Annie Ernaux livre une description quasi anatomique des images de son album, dans lequel chacun peut finalement se reconnaître. Si on la dit « plate », l'écriture d'Ernaux n'est ni froide ni détachée. Au contraire, et cet incipit en est la preuve, elle procède de l'urgence d'inventorier, de célébrer et de sauver de l'oubli les images amenées à disparaître – les images d'une vie – « comme si c'était le seul moyen de prouver que nous n'avons pas existé pour rien⁶. »

⁵ Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.

⁶ Annie Ernaux, *Écrire, écrire pourquoi ?*, entretien avec Raphaëlle Rérolle, Éditions de la bibliothèque publique d'information, 2011, p. 12.

Bien qu'aucun cliché n'y figure, *Les Années* constitue un texte photolittéraire par excellence, nourri de cette « conjonction polémique⁷ » qui caractérise les interactions entre photographie et littérature. Car s'il est forgé à partir de l'image, ce récit n'en demeure pas moins à propos de l'image : en dessinant le portrait d'une époque et d'une génération à travers son album familial, Annie Ernaux compose inévitablement une histoire sociologique, mais aussi technique du médium. De « l'appareil sur trépieds chez le photographe à la caméra numérique dans la chambre à coucher⁸ », et de la « photo sépia, ovale, collée à l'intérieur d'un livret bordé d'un liseré doré⁹ » à ces images numériques « dispersées aux quatre coins des amitiés, dans un nouvel usage social, transférées et archivées dans des dossiers – qu'on ouvrait rarement – sur l'ordinateur¹⁰ », les images qui catalysent le récit d'Annie Ernaux changent de forme, voire de nature. Si bien que ces mutations du médium, singulièrement apparentes à l'image, incarnent et symbolisent les bouleversements radicaux, parfois violents, qui agitent le tournant du XXI^e siècle.

La brusque accélération du récit, dans les vingt dernières pages, donne en effet à voir l'accroissement et l'intensification des développements technologiques par lesquels « on » (pour faire écho au sujet de la narration) se trouvera bien vite dépassés. Et la prophétie qui annonçait dans l'incipit la disparition des images s'imprègne dès lors d'un tout autre sens :

On passait au lecteur de DVD, à l'appareil photo numérique, au baladeur MP3, à l'ADSL, à l'écran plat, on n'arrêtait pas de passer. Ne plus passer, c'était accepter de vieillir. Au fur et à mesure que l'usure se marquait sur la peau, qu'elle affectait insensiblement le corps, le monde nous abreuvait de choses neuves.

[...]

Avec le numérique, on épuisait la réalité. Sur les photos et les films classés par date qu'on faisait défiler sur l'écran, par-delà la diversité des scènes et des paysages, des gens, se répandait la lumière d'un temps unique. Une autre forme de passé s'inscrivait, fluide, à faible teneur de

⁷ Jean-Pierre Montier, dans *Littérature et photographie*, pose ainsi les bases du concept de photolittérature : « La conjonction *et* inscrite entre les deux termes "Littérature et Photographie" pointe tout le contraire d'une complémentarité naturelle, d'une complicité sans nuages. Si le terme existait en stylistique, ce *et* serait une "conjonction polémique", qui invite à l'étude d'une situation dans laquelle se déclinent tous les registres relationnels et passionnels, depuis la controverse jusqu'à la feinte indifférence en passant par l'intérêt courtois ou l'inclination déclarée. », *Littérature et Photographie*, dir. Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Philippe Ortel & Danièle Méaux, Rennes, PUR, 2008, p. 8.

⁸ Annie Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, p. 224.

⁹ *Idem*, p. 21.

¹⁰ *Idem*, p. 223.

souvenirs réels. Il y avait trop d'images pour s'arrêter sur chacune et ranimer les circonstances de la prise. Nous vivions en elles d'une existence légère et transfigurée. La multiplication de nos traces abolissait la sensation du temps qui passe.

[...]

Nous mutions. Nous ne connaissions pas notre forme nouvelle¹¹.

Le numérique, à force d'images, en aurait-il provoqué la disparition pure et simple – les substituant tout bonnement au réel ? *Les Années* s'achève sur ce constat pour le moins critique, sinon inquiétant, d'une révolution technologique, culturelle et sociale de l'image à l'œuvre, dont les conséquences restent encore à déterminer. En une poignée de pages, Annie Ernaux aura ainsi cerné les principales préoccupations de la littérature, alors entrée dans une ère photographique où *tout est image*.

Comme autrefois Champfleury, Barbey d'Aurevilly, Carjat, Balzac, Jarry, Verne et tant d'autres témoignèrent dans leurs fictions de l'invention de la photographie, la révolution photonumérique inspire donc les écrivains contemporains qui, telle Annie Ernaux, constatent les bouleversements formels et culturels accompagnant cette transition de l'argentique au numérique. Les interrogations, les inquiétudes et les fantasmes abondent, dans une perspective aussi bien technophobe que technophile : l'argentique va-t-il disparaître, entraînant avec lui un ensemble de valeurs, d'usages, de formes photographiques ? L'image numérique est-elle encore photographique ? Peut-on seulement lui faire confiance, elle qui se laisse si facilement manipuler ? La prolifération des images, la photographie n'est-elle pas en train de redessiner le réel ? L'écran a-t-il définitivement remplacé le papier ? Dans son glissement vers le modèle numérique, qu'est-ce que la photographie peut désormais impliquer en termes de temps, de mémoire, d'espace, d'amour ou de mort ? Les écrivains qui, au XIXe siècle, firent le récit des prouesses comme des dangers supposés du médium d'enregistrement participèrent à l'invention de la photographie autant que Niepce, Daguerre ou Talbot. Leurs écrits, leurs fictions photolittéraires, constituèrent une mythologie du fait photographique qui influença aussi bien la production que la réception des images. Or c'est aujourd'hui cette mythologie qui est en train de se réinventer sous la plume – ou le clavier – des écrivains. À cet égard, les bouleversements technologiques et culturels décrits dans *Les Années*, signifient aussi le renouveau de la photolittérature, dont les mutations, les innovations

¹¹ *Idem*, p. 220-225.

formelles et poétiques, les enjeux esthétiques et culturels, restent encore à déterminer - d'où l'importance de mettre à jour un corpus contemporain, ainsi que cette thèse le propose.

La photolittérature, un domaine en transition

À partir de cette première approche empirique, comment définir concrètement la photolittérature ? Il s'agit d'abord d'un domaine de recherche s'intéressant aux interactions entre littérature et photographie, que cette dernière intervienne sous forme d'illustration ou qu'elle joue un rôle de premier plan dans la structure narrative du texte. Qu'il me soit permis de reprendre la définition la plus récente du concept proposée par Jean-Pierre Montier :

Le concept « photolittérature » désignera l'ensemble des conjonctions qui, des années 1840 à aujourd'hui, ont noué la production littéraire avec l'image photographique, les processus de fabrication spécifiques qui la caractérisent et les valeurs (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu'elle infère. Il s'agit matériellement de productions éditoriales illustrées de photographies, mais aussi d'œuvres dans lesquelles le procédé et l'imaginaire qui lui est associé (l'exploitation de l'idée de « révélation », la rhétorique de l'inversion en positif/négatif, ou noir/blanc, ou bien encore la décomposition de descriptions en équivalents d'instantanés, etc.) jouent un rôle structurant. Ce corpus comprend donc en droit et de fait des œuvres illustrées ou non [...]. Telle est la raison qui nous fait préférer l'expression de « territoire photolittéraire » à la notion de *genre*, à laquelle nous aurions pu aussi songer¹².

La photolittérature renvoie donc à un dispositif éditorial associant le texte et l'image, laquelle se manifeste *in praesentia* ou *in absentia* : des ouvrages photolittéraires indiscutablement majeurs tels que *L'Image fantôme* d'Hervé Guibert, *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, et bien sûr *Les Années* d'Annie Ernaux, sont par exemple entièrement articulées autour de clichés absents. La photolittérature ne s'intéresse donc pas tant à des questions d'illustration qu'au fonctionnement des *dispositifs*¹³ texte-image.

Puisqu'elle s'intéresse à des dispositifs, la photolittérature engage une approche heuristique singulière, qui ne saurait se réduire à l'étude de l'articulation entre les modes de représentation textuels et visuels : elle s'attache en effet aux interactions

¹² Jean-Pierre Montier, *Transactions photolittéraires*, op. cit., p. 20-21.

¹³ Sur la question du dispositif, dont l'histoire théorique et critique remonte à Foucault, consulter notamment Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », 1988, in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minit, 2003 ; Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivage poche, 2007 ; Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008.

problématiques et polémiques entre le littéraire et le photographique, à leurs influences réciproques. On en saisit parfaitement les enjeux d'une telle approche à la lecture de l'ouvrage de Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, dont le titre se prête à une double lecture : à la littérature, d'une part, d'inventer la photographie en composant une mythologie du médium par l'écriture poétique, une mythologie qui déterminera les usages de l'image, ses pouvoirs effectifs et fantasmés, ses régimes de croyance. En retour, à la photographie d'inventer ou de réinventer la littérature, en remettant profondément en cause son rapport au langage, au réel, à la notion de représentation, en nourrissant les écrivains d'un nouvel imaginaire à explorer. « Les inventions littéraires de la photographie », selon la formule ambivalente qui se renverse sur elle-même, soulignent non seulement la logique d'intercontamination que les études photolittéraires cherchent à mettre en évidence, mais aussi la dynamique d'engendrement réciproque entre le littéraire et le photographique, à la manière d'un cercle herméneutique.

En se concentrant plus spécifiquement sur la transition de l'argentique au numérique, mon travail entend analyser l'évolution du rapport entre textes et images de manière précise et spécifique, en problématisant les échanges ou plus justement les *transactions* – avec leurs bénéfices et leurs pertes, tel que le suggère Jean-Pierre Montier dans l'ouvrage du même nom – régissant les relations entre des photographes qui ambitionnent de narrer et décrire, et des écrivains qui font usage des images comme d'un matériau spécifiquement littéraire. C'est en ce sens que la photolittérature se démarque des *Visual Studies* qui, en règle générale, se contentent de contextualiser culturellement la place des images dans une civilisation rapidement définie comme celle des spectacles ou de la communication. On se demandera ainsi comment les récits photolittéraires contemporains articulent le visuel et le textuel – et que dire du tactile, que les derniers développements techniques ont remis au goût du jour ? En d'autres termes, il s'agira de déterminer comment la littérature s'adapte à de nouveaux paradigmes de la représentation introduits par le fait numérique. À première vue, c'est en effet un véritable paradoxe auquel nous avons à faire : parce qu'un cliché numérique est d'abord un code informatique – il est, autrement dit, une écriture avant d'être une image – le fait photographique n'aura jamais semblé si étranger, si défavorable même, au numérique. Pour autant, et le paradoxe se renforce, notre époque est aussi celle d'une

surproduction des images, qui n'ont jamais circulé en aussi grand nombre, aussi vite, aussi loin. La thèse devra donc, à l'évidence, proposer des pistes afin de dépasser ce paradoxe qui alimente d'ailleurs l'idée d'une ère « post-photographique » conçue comme la « fin » de la photographie.

Contexte académique : la photolittérature au tournant du XIX^e siècle

Avant d'aborder plus en détail les problèmes conceptuels, je formulerai quelques remarques au sujet du contexte académique dans lequel mes travaux ont pris place : à la difficulté d'étudier un corpus ancré dans l'extrême contemporain, s'est en effet ajoutée la nécessité d'inscrire mes réflexions à la croisée de deux champs de recherche émergents, la photolittérature d'une part, les humanités numériques d'autre part. La photolittérature, en premier lieu, constitue un domaine de recherche récent qui, sans surprise, a surtout été investi par les spécialistes du dix-neuvième siècle cherchant à mesurer l'impact de l'invention de Niepce, Daguerre et Talbot sur les pratiques littéraires. Les travaux menés sur le sujet sont désormais trop nombreux pour être ici recensés, mais l'on pourra tout de même souligner l'importance des contributions de Philippe Ortel, Jérôme Thélot, Paul Edwards, Daniel Grojnowski, Jean-Pierre Montier, Philippe Ortel, Liliane Louvel, Danièle Méaux¹⁴. Sans aucun doute, la communauté scientifique a désormais pris la mesure de l'étendue et des potentialités de ce champ de recherche à la croisée de la littérature et de la photographie, tant les pratiques photolittéraires abondent, s'inscrivant au sein de genres et de pratiques littéraires les plus diverses – poésie, roman, livre d'artiste, livre illustré – sans exclure aucun courant – même les plus opposés : symbolisme, réalisme, récits de soi en passant par le Nouveau Roman. En ce qui concerne les spécialistes du XX^e siècle, deux tendances auront tout particulièrement intéressé et influencé les études photolittéraires encore naissantes. D'une part, le Surréalisme, d'autre part, les pratiques autobiographiques qui, en toute logique, partagent de nombreux points communs avec la photographie, depuis l'exercice

¹⁴ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2001, coll. « Rayon Photo ». Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003, coll. « Perspectives littéraires ». Paul Edwards, *Soleil noir*, Rennes, PUR, 2008. Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002 ; *Usages de la photographie : vérité et croyance, documents, reportages, fictions*, Paris, José Corti, 2011. Jean-Pierre Montier, *Transactions photolittéraires*, op. cit.; avec Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel, *Littérature et Photographie*, Rennes, PUR, 2008.

autoportraitiste au traditionnel album de famille (on pourra consulter, sur le sujet, les travaux de Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray, ou de Magali Nachtergaël¹⁵). C'est d'ailleurs dans cette veine autobiographique que s'inscrit l'un des ouvrages les plus importants, mais aussi les plus problématiques des études photolittéraires : *La Chambre claire* de Roland Barthes.

Le tournant du XXI^e siècle, quant à lui, n'a fait l'objet que de rares analyses photolittéraires, souvent ponctuelles – considérant des auteurs ou des textes singuliers – sans véritablement mettre en perspective les enjeux pourtant majeurs qui caractérisent la période contemporaine, en termes à la fois technologiques et culturels. Cette carence relative s'explique notamment par la remise en cause profonde des spécificités du fait photographique sous influence numérique, alors même que la photographicité de l'image numérique fait débat. Tel que l'indique par exemple Fred Ritchin :

Au dix-neuvième siècle, on considérait que la peinture avait précédé, inspiré, puis été menacée par la photographie, 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 plus vaste du multimédia, pourrait bien se révéler encore plus éloignée de la photo argentique qui l'a pr c d e¹⁶.

Si l'incertitude autour du sort réservé à la photographie en cette période de transition technologique, économique et culturelle explique la timidité de la critique à l'égard des pratiques photolittéraires les plus contemporaines, celle-ci est pourtant fort regrettable. Il est en effet certain que les études littéraires doivent permettre de mieux comprendre la transition numérique à l'œuvre, ne serait-ce qu'en raison du rôle joué par la littérature dans la construction de *l'idée de photographie*¹⁷, hier comme aujourd'hui. Ainsi que le soutient Philippe Ortel, « une façon pour les études littéraires d'apporter leur contribution à l'étude des images qui ont marqué leur époque consiste à restituer l'environnement discursif dans lequel elles sont nées, et à travers ces discours, à

¹⁵ Danièle M aux, Jean-Bernard Vray, *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, CIEREC, 2004, coll. « Lire au présent ». Magali Nachtergael, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, coll. « Faux-titre ».

¹⁶ Fred Ritchin, *Au-delà de la photographie, Le nouvel âge*, Paris, Victoires  dition, 2010.

¹⁷ J'emprunte la formule à François Brunet, auteur de *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

retrouver les systèmes de valeurs auxquels ces images doivent leur condamnation ou au contraire leur légitimité¹⁸. » C'est à cet impératif que mon travail tentera de répondre.

De par son caractère intermédial et interdisciplinaire, il y a fort à parier que la photolittérature offre aux études littéraires une voie royale pour investir le champ de recherche des humanités numériques, au moment même où le fait littéraire et le médium photographique sont tous deux redéterminés par la culture numérique. Si la photolittérature, en effet, s'est d'abord établie à partir d'une histoire du médium photographique – de ses mutations techniques, de sa légitimation auprès des instances artistiques, de son appropriation par les amateurs, de son caractère résolument populaire, de ses usages documentaires et en particulier journalistiques, etc. – elle est aussi tributaire d'une histoire de la littérature, des problématiques spécifiques à chacun des mouvements, des courants, des domaines littéraires qu'elle a traversés. Il est par ailleurs capital de noter l'influence que ces problématiques proprement littéraires (par exemple, dans le cas des récits de soi, la question de la référentialité) ont pu exercer sur la pensée théorique et critique consacrée aux interactions entre littérature et photographie. Souligner cette influence, c'est déjà reconnaître que le phénomène d'intercontamination majeur entre les deux médiums s'exporte aussi du côté des outils d'analyse et de la théorie. Mais c'est justement grâce à ce phénomène d'intercontamination complexe, occupé par de fortes tensions, que la photolittérature peut puiser des outils d'analyse originaux et féconds : le concept de « révélation », véritable épine dorsale de ma réflexion, en constitue un bon exemple. Il est donc tout à fait logique qu'en cette période de mutations profondes (effectives ou fantasmées) affectant aussi bien la littérature que la photographie, la photolittérature fasse l'objet d'une attention grandissante.

Ainsi, la thèse devra aussi déterminer comment les études photolittéraires – qui se sont établies d'abord à partir d'un corpus emprunté aux XIX^e et XX^e siècles, soit à partir d'une réflexion sur les procédures chimiques des techniques argentiques – peuvent s'adapter à ces bouleversements contemporains du médium photographique. Alors que la photolittérature est indissociable d'une histoire du fait littéraire très

¹⁸ Philippe Ortel, « Le physionotrace à l'ombre des Lumières », *Transactions photolittéraires*, dir. Jean-Pierre Montier, *op. cit.*, p. 65.

sensible à certains courants esthétiques singuliers, mais aussi tributaire d'une histoire de l'objet livre, de l'imprimé, comment prend-elle en compte l'émergence de nouveaux environnements supports, comme l'écran ? La distinction – si elle est pertinente – entre argentique et numérique engage-t-elle deux esthétiques photolittéraires distinctes ? Voilà les premiers enjeux de la « transition » que je tenterai de mesurer, sachant que cette transition est encore inachevée, et que le contexte actuel est particulièrement propice à l'apparition de tensions très vives, d'expérimentations esthétiques favorisant l'hybridation des formes et des médiums, ou encore de tâtonnements théoriques.

De l'outil à la culture numérique : l'avènement des humanités numériques

Mais si transition il y a, où celle-ci nous mène-t-elle ? Quel sens donner à la notion d'« ère du numérique », une expression devenue très populaire, très spectaculaire aussi, puisqu'elle sous-entend l'existence d'une véritable révolution à l'œuvre – ce que suggère fortement Fred Ritchin (et avant lui William Mitchell, Pierre Barboza, ou encore André Rouillé¹⁹, pour ne citer qu'eux), lorsqu'il évoque la notion de *post-photographie* ? En premier lieu, il est urgent d'identifier les changements nous permettant justement de décréter la naissance d'une nouvelle ère pour, de fait, en établir la chronologie. La tâche est plus ardue qu'on l'imagine, et nous amène d'ailleurs à réfléchir en termes de continuité davantage que de rupture. Ce que l'on qualifie d'*ère du numérique* prend en effet racine dans l'élaboration de nouveaux outils, dans la constitution d'une technologie informatique qui se met en place dès les années 1960 et s'oppose à l'analogique en ce qu'il propose une représentation des contenus sous la forme d'un code (le célèbre code binaire, composé de 1 et de 0). À partir des années 1980, un processus d'industrialisation va précipiter la diffusion de cette technologie, qui se démocratisera dans les années 1990, avant de se généraliser dans les années 2000. L'outil numérique aura, entre temps, contaminé un ensemble de médiums : radio, télévision, cinéma et bien sûr photographie. Le premier appareil numérique conçu pour le « grand public » est commercialisé en 1981, rapidement accompagné de nouveaux

¹⁹ William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1992 ; Pierre Barboza, *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, 1996 ; André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005 ; Fred Ritchin, *After Photography*, New York, W. W. Norton & Company, 2008.

outils facilitant les procédures de photomontage : *Corel Draw*, *GIMP*, ou le très célèbre *Photoshop*, lequel a même donné, dans le langage courant, le verbe « photoshoper », pour désigner toute opération de modification d'une image. C'est ainsi que la technologie numérique entraîne un ensemble de mutations touchant aussi bien la production que la diffusion des informations et des contenus – images, textes, etc. En conséquence, l'« ère du numérique » vient désormais désigner l'émergence d'une *culture numérique*, laquelle englobe et dépasse la seule question technologique – c'est-à-dire la question de l'outil.

Cette notion de culture numérique, par exemple défendue par le philosophe Milad Doueïhi²⁰ à qui l'on doit des travaux essentiels sur la question, est rapidement devenue un objet d'étude pour les spécialistes de ce que l'on appelle, dans la foulée, les *Humanités numériques* – encore un autre domaine de recherche émergent – que la littérature investit aujourd'hui. Concrètement, la reconnaissance de la notion de « culture numérique » implique que nous développons, sous l'influence des nouvelles technologies et des pratiques qui leur sont associées, des façons inédites et singulières de concevoir le monde : c'est particulièrement évident en ce qui concerne le temps (la vitesse de circulation des contenus a radicalement augmenté) ou l'espace (avec le développement d'applications cartographiques recourant à la géolocalisation, par exemple). Comme on l'a constaté à travers *Les Années* d'Annie Ernaux, cette culture numérique est redevable d'un facteur essentiel : le développement du web à partir des années 90, puis du web 2.0 (ou conversationnel) à partir des années 2000, enfin, plus récemment, du web 3.0 (web sémantique ou web des objets), dont on commence tout juste à mesurer les effets. Chacun de ces « âges » du web a considérablement enrichi l'imaginaire de la photographie. Bien sûr, la transition vers le photonumérique est accompagnée de questions et d'inquiétudes, comme le sont d'ailleurs toutes les transitions et les mutations. Cela étant, elle permet symétriquement d'apporter un éclairage inédit sur le fait photographique, de renouveler notre compréhension du médium de Niepce et Daguerre et d'inventer des solutions inédites à de nombreuses questions : comment se construit le sujet (photographique) à l'heure des avatars et des profils Facebook ? Qu'en est-il de notre mémoire alors même que le web a révolutionné

²⁰ Milad Doueïhi, *La grande conversion numérique*, Seuil, Paris, 2008 ; *Pour un humanisme numérique*, Seuil, Paris, 2011.

les modes de conservation et de diffusion des archives ? Qu'est-ce qu'une image « réussie » – et par extension que signifie « bien voir », quand la photographie se conçoit désormais à l'échelle du pixel ? Enfin, qu'en est-il aujourd'hui de notre culture de l'image ? C'est à la résolution de telles questions que cette thèse entend s'atteler.

De l'argentique au numérique : un phénomène de remédiation paradoxal

Au sein de la culture numérique émergente, et de son influence sur une culture de l'image plus ancienne, se pose plus précisément la question du statut de la photographie. Prise dans un ensemble de mutations propres à la culture numérique – qu'elle illustre d'ailleurs, à certains égards, mieux que n'importe quel autre médium, en termes de droit d'auteur par exemple – l'image photographique est entrée dans l'ère du numérique en apportant avec elle ses propres singularités, fruits d'une histoire déjà complexe. À tel point que, tandis que s'opère la transition de l'argentique au numérique, le statut de la photographie fait encore débat : le photoreportage s'est à peine remis d'une crise profonde et les images sont encore régulièrement frappées de suspicion. Même les musées d'art qui, après l'avoir tardivement intégrée dans leurs collections, font aujourd'hui la part belle à la photographie, ne sont pas à l'abri d'un certain nombre de polémiques, au nom d'un rapport de contiguïté entre le réel et l'image. Du côté de la théorie, la situation est tout aussi confuse : aucun système n'a véritablement fait l'unanimité, y compris la théorie de l'indicialité, encore très populaire il y a peu dans le champ des études photographiques et photolittéraires, mais qui semble avoir désormais fait long feu. En d'autres termes, le fait photographique se retrouve confronté à de nouveaux défis alors même qu'il n'a pas tout à fait surmonté ceux du passé. De fait, afin de bien cerner la façon dont la littérature est aujourd'hui affectée par cette transition vers le photonumérique, il est indispensable de comprendre l'histoire technologique et théorique du fait photographique. Préalablement à l'analyse littéraire, il me faudra donc revenir de façon détaillée sur les débats ontologiques et esthétiques qui ont traversé l'histoire du médium et l'habitent encore aujourd'hui hors du cadre de la littérature, notamment du côté du photojournalisme et des arts visuels.

La période contemporaine est à cet égard particulièrement passionnante, car elle fait cohabiter, pour quelque temps encore, deux techniques dont la concurrence est

particulièrement forte, bien que le numérique ait largement remporté l'adhésion du grand public. Médium populaire s'il en est – « art moyen », disait Bourdieu – le fait photographie a vu ses usages profondément bouleversés tandis que nous avons peu à peu délaissé l'ancien matériel argentique au profit d'appareils plus légers, plus faciles à manier, combinés à nos téléphones mobiles – lesquels proposent d'ailleurs aussi une fonction d'enregistrement vidéo, un service GPS, des applications où consulter la presse quotidienne et où lire des romans... Ce grand saut technologique compte pourtant lui aussi ses petits paradoxes : chaque fois que nous prenons un cliché avec notre téléphone (en appuyant non plus sur un bouton déclencheur, mais sur sa reproduction numérisée à l'écran), celui-ci prend bien soin d'émettre le bruit mécanique de son ancêtre argentique. De fait, nous sommes aujourd'hui placés aux avant-postes pour observer ce phénomène que Marshall McLuhan qualifiait de « remédiation », désignant ainsi tout processus par lequel un nouveau média se déploie en imitant les formes du médium auquel il succède – en le « vampirisant » – afin de mieux négocier son intégration auprès du public.

Mais n'a-t-on pas tendance à trop facilement opposer l'argentique au numérique ? D'une technique à l'autre, il semblerait en effet que l'on projette un conflit entre « anciens » et « modernes », technophobes et technophiles voire – selon un raccourci similaire à celui qui différençia autrefois la peinture de la photographie – les artistes (maîtrisant un processus de création complexe) et les amateurs (sans talent ni compétence technique). Certes, les rapports entre argentique et numérique génèrent de vives tensions, notamment d'un point de vue économique : de grandes entreprises historiques comme Kodak, fleuron de l'industrie photographique, traversent une crise profonde ; les journalistes professionnels subissent la concurrence d'amateurs éclairés, ces reporters-citoyens connectés aux réseaux sociaux, eux-mêmes de véritables banques d'informations et d'images où les médias viennent puiser gratuitement et en temps réel. Alors que les règles du droit d'auteur sont mises en échec par les nouveaux moyens de diffusion des images sur le web, il semble urgent de penser de nouveaux modèles économiques pour la photographie. Cela dit, le modèle argentique (entendu comme modèle esthétique) n'a pas dit son dernier mot non plus, résistant en plusieurs occasions au numérique avec lequel il se marie d'ailleurs de façon surprenante. Sur ces mêmes réseaux sociaux dédiés aux échanges de clichés photographiques, les images

augmentées d'un « effet argentique » sont monnaie courante. Des applications comme Instagram ont même normalisé ce type de manipulation, exécutable en un seul clic.

L'opposition esthétique entre argentique et numérique est donc moins évidente qu'il n'y paraît, et le processus de remédiation en jeu mérite un examen attentif et critique. Dans leurs travaux consacrés aux stratégies évolutives des médias, Jay Bolter et Richard Grusin ont réussi à distinguer, à la suite du concept de remédiation proposé par McLuhan, deux tendances antagonistes. D'un côté, le principe d'« immédialité » (*immediacy*) vient qualifier un phénomène d'*effacement du médium* ; de l'autre, le principe d'« hypermédialité » (*hypermediacy*) désigne une fonction de mise en valeur des marques formelles du médium. Tout l'intérêt de la remédiation à l'œuvre en photographie réside dans la combinaison de ces tendances contradictoires, qui favorise des tensions particulièrement vives, autant que des expérimentations esthétiques surprenantes. Dans le camp de l'immédialité, l'image numérique est profondément conditionnée par des discours valorisant la haute résolution et la haute définition des systèmes d'enregistrement, capables de reproduire le réel à coup de pixels avec une précision jusque-là inégalée : il s'agit là d'un argument commercial particulièrement efficace. Mais du côté de l'hypermédialité, la technologie numérique a conservé des traits résolument argentiques : ce bruit mécanique du déclencheur émis par les appareils numériques, ou encore ces effets argentiques reproduits numériquement. D'ailleurs, par un effet boomerang inattendu, voici que des appareils encore relégués il y a peu dans nos greniers connaissent un intérêt nouveau, encourageant même des entreprises à recréer et à commercialiser des appareils argentiques – pensons au succès de la lomographie, ou à la réédition des Polaroids.

En engageant un rapport dialectique avec l'imaginaire argentique, le fait numérique pose de façon fort problématique la question de la remédiation à l'œuvre en photographie. Mes analyses devront déterminer si la crise du modèle économique propre à la photographie se traduit aussi sous la forme d'une crise esthétique : entre résistance, appropriation et hybridation, quelle forme de remédiation photographique est donc à l'œuvre ? Dans la querelle opposant les tenants de l'argentique à ceux du numérique, quel est le parti pris de la littérature ? Alors que le concept de remédiation présuppose une distinction essentielle entre deux médiums singuliers, la thèse

développera le concept de rémanence, afin de proposer une alternative pour penser le rapport complexe qui se dessine aujourd'hui entre l'argentique et le numérique.

Entre rupture et continuité, la [re]construction de l'idée de photographie

Si cette opération de remédiation – conservons ce terme pour le moment – est si complexe à saisir, c'est qu'elle procède autant d'une dimension technologique (une série de mutations d'ordre technique, à commencer par le passage de l'argentique au numérique) que discursive (l'imaginaire collectif, le discours scientifique, critique, mais aussi littéraire sur ces technologies argentiques et numériques, ou encore sur les images photographiques elles-mêmes). En d'autres termes, le médium photographique est une réalité aussi bien déterminée par des procédures techniques que par un imaginaire, lequel conditionne tout autant nos usages du médium. Cette double détermination technique et discursive du fait photographique est une thèse essentielle des études photolittéraires. Elle implique le refus d'absolutiser « La photographie », comme si le médium était nécessairement doté d'un statut ontologique pur (c'est là tout le nœud du problème ontologique de l'image sur lequel j'aurai l'occasion de revenir) alors qu'il convient plutôt de parler d'un « fait photographique ». L'idée de photographie, ainsi, procède des *procédures techniques*, des différents *usages de l'image* (les enjeux documentaires ne sont pas les mêmes que les enjeux esthétiques), diverses *pratiques photographiques* (pratique amateur, photo de famille, photoreportage, etc.), et des multiples *strates de discours* formulés à l'égard de ces techniques, de ces usages et de ces pratiques. La coexistence de plusieurs discours sur la photographie – donc de plusieurs réalités photographiques – qui ne sont pas tous de nature littéraire (ni même couchés par écrit), n'est pas sans compliquer la tâche du chercheur, qui se retrouvera souvent pris au cœur de luttes partisanses – de luttes d'idées de la photographie.

En effet, dans ce contexte de remédiation, les discours s'attachent évidemment à commenter la « révolution numérique » et sa contrepartie, l'obsolescence programmée de l'argentique. Or il est capital de souligner à quel point ces discours empruntent en réalité des schémas rhétoriques pour le moins classiques, s'attachant à une double *tradition*, selon qu'ils cèdent à une « tentation de l'apocalypse » ou qu'ils préfèrent au contraire la « tentation téléologique ». Ce que l'on qualifie ici de « tentation de

l'apocalypse » rassemble les arguments à caractère technophobes, accusant le numérique de façonner des images virtuelles, dématérialisées, sans art, nécessairement trompeuses. La manipulation photographique, tel qu'elle s'est aujourd'hui systématisée et simplifiée à l'aide de logiciels, est en effet au cœur des critiques formulées à l'égard du numérique. Il est ainsi fort intéressant de constater le glissement discursif par lequel la condamnation du numérique opère une revalorisation de l'argentique. Tandis que le numérique hérite des reproches autrefois formulés à l'encontre de l'invention de Niepce et Daguerre, cette dernière passe désormais pour un « art noble », quand elle ne repose pas entièrement sur un processus naturel d'inscription de la lumière, étrangère à toute manipulation. À l'opposé de ces arguments technophobes, la tentation téléologique – très présente dans les stratégies marketing, par exemple – plaide en faveur des potentialités techniques du numérique, qui décuplera les facultés d'enregistrement de l'appareil, et trouvera des applications concrètes révolutionnant le quotidien. C'est déjà le cas, notamment, d'applications telles que Street View ou Google Earth, qui ont en effet révolutionné la cartographie contemporaine grâce à l'intégration des images numériques. Ce parti pris téléologique repose néanmoins sur une conception restreinte et contestable du médium photographique, conçu comme procédé d'enregistrement dont la fonction essentielle serait de proposer une représentation toujours plus pointue, plus exacte du réel.

Pour le chercheur qui étudie ces différents discours, il est indispensable d'éviter le piège technophile autant que technophobe, la tentation apocalyptique ou téléologique, en adoptant l'hypothèse de la *continuité*. Si l'on ne peut nier les singularités entre l'argentique et le numérique, il est en effet possible et nécessaire de défendre l'idée d'une continuité, notamment au niveau des formes esthétiques, des pratiques, des usages. Sans ignorer les mutations évidentes à l'œuvre, l'hypothèse de la continuité rejette l'idée d'une ère post-photographique convaincue de la disparition de « La photographie ». Par-delà les possibilités de création inédites offertes par l'outil numérique, la tradition photographique – voire picturale – demeure toujours aussi influente. Tout l'enjeu est de parvenir à identifier ce qui relève d'une tradition esthétique (même un *selfie*, par exemple, reste un genre d'autoportrait) et ce que l'on peut reconnaître comme une singularité propre à la culture numérique (image conversationnelle, le *selfie* se démarque de l'autoportrait en ce qu'il répond au critère de

sociabilité essentiel au fait numérique). Enfin, penser la continuité conduit à réfléchir aux usages encore nombreux de l'argentique, dans ce contexte dominé par le numérique. Car l'argentique, lui aussi, est sommé de se réinventer pour assurer sa survie. L'hypothèse de la continuité semble donc la mieux adaptée à la réalité et à la complexité des discours et des pratiques photographiques. Mais elle ne doit pas pour autant être synonyme de compromis entre les formes : c'est un rapport toujours polémique qui unit l'argentique au numérique, comme le littéraire au photographique. À cet égard, de nombreuses questions se posent, à laquelle la thèse devra bien entendu proposer des réponses : quels aspects de l'argentique le numérique a-t-il retenu, et pour leur donner quelles fonctions ? À l'inverse, comment le numérique, tel un cheval de Troie, renouvelle-t-il les pratiques argentiques, leur donnant parfois rétroactivement d'autres lectures possibles ? Quel imaginaire la littérature a-t-elle elle-même retenu ? Enfin, et surtout, quelles sont les implications esthétiques, ontologiques, pratiques, du choix de cet imaginaire plutôt qu'un autre ?

La révélation photochimique, ou la technique transformée en outil d'analyse littéraire

Cette association complexe entre la technique et les discours sur la technique qui forgent l'imaginaire de la photographie, trouve une parfaite illustration à travers le concept de révélation au centre de la thèse. Née dans l'ancre du photographe – la chambre noire, fantasmée par les écrivains, habitée de tant de récits latents – la révélation désigne ce processus chimique par lequel l'image latente, invisible, est transformée en image visible. Très vite, le procédé photochimique nourrit l'imaginaire de la photographie, prêtant au médium toutes sortes de pouvoirs, où l'appareil vient notamment surpasser les facultés de l'œil humain, en percevant l'au-delà des apparences – sinon l'au-delà lui-même, dans le cas spécifique de la photographie spirite. La photographie est alors sommée de *révéler le réel*... Les récits photolittéraires constituent l'observatoire idéal de ces problématiques de la révélation, dont les écrivains ont tôt fait de cultiver les multiples potentialités poétiques.

En effet, la révélation est d'abord un concept théologico-littéraire fondamental que la photographie s'est approprié peu après son invention, et dont on relève la

présence (tantôt manifeste tantôt latente) dans les dizaines de récits photolittéraires contemporains. Sous la plume des écrivains, la révélation est rapidement devenue une métaphore photographique autant qu'une métaphore du fait photographique – sans que le procédé chimique et technique ne soit toujours bien assimilé d'ailleurs. À travers le concept de révélation, c'est donc aussi une histoire de l'imaginaire technique du fait photographique que l'on devra dessiner, avec la conviction que la « technique » doit se comprendre doublement : d'un côté, les procédures effectives de création des images (chimiques, mécaniques, informatiques) ; d'autre part, les différents discours sur ces techniques, qui conditionnent tout autant les processus de création que de réception des images. Ces deux aspects ne communiquent que trop peu dans les analyses théoriques et critiques : les procédés techniques, en particulier, sont souvent délaissés par l'analyse littéraire, qui s'attache à lire l'image dans une perspective sémiotique (qu'est-ce que l'image représente ? quelles sont les significations de sa composition plastique ?) plutôt qu'intermédiaire (comment les spécificités techniques du médium, sa matérialité, déterminent-elles le sens de l'image ?).

Cela étant, la révélation a depuis bien longtemps acquis un ensemble de connotations par-delà sa nature chimique, pour figurer le processus de création – notamment littéraire. Anne-Marie Garat, écrivaine et photographe issue de la génération « argentique », cultive ainsi régulièrement les motifs de la révélation et de la chambre noire pour décrire son travail d'écriture :

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 chambre²¹.

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. À travers le concept de révélation, nous touchons en effet à la singularité même du dispositif photolittéraire, qui se distingue notamment par ses fonctions heuristiques sans pareil. Commentant un passage de Bergson²² où le philosophe compare le travail de

²¹ Anne-Marie Garat, *Photos de famille*, Arles, Actes sud, 2011, p.182.

²² « Au fur et à mesure qu'ils nous parlent, des nuances d'émotion et de pensée nous apparaissent qui pouvaient être représentées en nous depuis longtemps, mais qui demeuraient invisibles : telle, l'image

l'artiste au processus même de révélation photochimique, Antoine Compagnon affirme que « le poète dispose du pouvoir non plus archaïque, mais moderne – comme l'atteste l'évocation de la photographie – de dévoiler une vérité non pas transcendante, mais latente, présente en puissance, tapie hors de la conscience, immanente, singulière et jusque-là inexprimable²³. » La révélation ouvre à une connaissance intime : un savoir déjà là, mais encore invisible, attendant son heure – une image latente. Au poète, comme au photographe, de plonger dans les mystères de la conscience, de la chambre noire, pour mener un travail exigeant, précis, de longue haleine. Cette heuristique de la révélation n'est pas sans rappeler les malheurs d'Orphée qui, après être descendu jusqu'aux Enfers pour y récupérer Eurydice, s'est trop tôt empressé de se retourner pour la voir, à la lumière des premiers rayons affleurants à la surface. Or voilà qu'aujourd'hui la disparition progressive des procédures laboratoires remet profondément en question cet imaginaire de la révélation qui joua pourtant un rôle structurant dans la mythologie du photographique. Désormais, plus d'image latente à imaginer – et avec elle toutes les potentialités de récits – ni de travail dans l'obscurité de la chambre noire. Pourtant loin d'être obsolète, le concept de révélation mérite une attention d'autant plus soutenue qu'il souligne, par le passage de la chambre noire au logiciel informatique, les tensions entre l'argentique et le numérique.

Le défi de cette thèse consiste donc à cerner les procédés techniques les plus essentiels – comment fonctionne le processus de révélation chimique ? Mais aussi, aujourd'hui, comment procède-t-on au traitement informatique des fichiers photonumériques ? Qu'est-ce qu'un pixel et comment le représenter ? – afin d'une part d'en *extraire les fondements d'une poétique photolittéraire*, d'autre part d'esquisser une *théorie de l'image photographique à l'ère du numérique*. En dressant ainsi une histoire de l'appropriation de l'idée de révélation – un concept ancien, aux connotations souvent mystiques – par la photographie puis par la photolittérature, il s'agit finalement de démontrer que les procédures techniques, photochimiques, mais aussi désormais

photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera. », Bergson, « La perception du changement », *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1934 [1911], coll. « Quadrige », p. 150.

²³ Antoine Compagnon, « La littérature, pour quoi faire ? », Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 30 novembre 2006, consultable sur le site du Collège de France.

informatiques de construction de l'image, tiennent un *rôle structurant* dans nos usages et notre imaginaire de la photographie.

Le corpus photolittéraire contemporain

Sans aucun doute, le tournant de ce siècle constitue une période d'instabilité et d'indécidabilité majeure, dans laquelle une série de bouleversements techniques et culturels se succèdent à une vitesse phénoménale, sans avoir encore d'ailleurs trouvé leur conclusion. Parce qu'il est indispensable de s'appropriier et de comprendre ces mutations à l'œuvre, cette période est traversée par une activité artistique prolifique et innovante. Les démarches photolittéraires ne font pas exception à la règle, et le corpus contemporain qui s'est constitué ces dernières années est considérable, en même temps que des maisons d'édition se consacrent toujours davantage à la publication de fictions illustrées d'images. De quoi surprendre alors même que la photolittérature, indéniablement liée à une histoire de l'imprimé, du livre illustré, du livre-objet ou du livre d'artiste, pourrait passer pour le parent pauvre d'une industrie du livre en pleine restructuration – passage au support numérique oblige. Et si, bien évidemment, les récits photolittéraires se sont adaptés au format électronique, on peut se réjouir de la publication constante d'ouvrages où le dispositif éditorial papier fait l'objet d'un travail particulièrement soigné.

Le territoire photolittéraire contemporain est donc vaste, hétérogène et innovant. Il se prête à tous les genres traditionnels, du récit de soi au roman, en passant par la poésie. Le corpus auquel je me suis attachée en priorité, sans m'interdire des incursions vers d'autres textes, se restreint à une douzaine de récits fictionnels ou autofictionnel²⁴, publiés en Europe et en Amérique du Nord depuis 2000 – soit au commencement de la seconde « révolution » numérique : le web 2.0. Puisque mon objectif est de cerner les principaux aspects d'une mythologie de l'image à l'ère du numérique, j'ai d'abord retenu des fictions traitant explicitement des conséquences de la transition technologique à

²⁴ Le dynamisme de la production photolittéraire contemporaine est telle qu'il est en effet impossible d'être exhaustif : je justifierai, au fil des chapitres, la pertinence des œuvres étudiées, en gardant par ailleurs à l'esprit que ces dispositifs, choisis pour leur singularité et leur originalité, peuvent entrer écho avec quantité de récits que je n'aurai pas cités.

l'œuvre. On retrouvera ainsi chez Lance Olsen, Anne-Marie Garat, Olivier Cadiot, Leanne Shapton ou Joan Fontcuberta, des récits questionnant le statut, les pratiques et les formes de l'image (mais pas seulement) désormais déplacée sur le web. Chez d'autres la problématique numérique est prise à rebours. Atiq Rahimi, Éric Rondepierre, Marie NDiaye ou Aleksandar Hemon revendiquent ainsi l'usage d'images et de techniques propres à l'âge argentique – sténopés, photogrammes, etc. Ces dispositifs qui privilégient une tendance « Lo-Fi » désormais devenue un tel phénomène de mode, ne sauraient être étrangers au fait numérique : cette « résistance » n'engagerait-elle pas une forme de contre-culture ? Tous les ouvrages de mon corpus n'accordent pas la même importance à question de la technologie. Celle-ci sera parfois à peine citée ou, en tout cas, ne déclenchera pas de polémique. Ces récits n'en demeurent pas moins essentiels à la compréhension du territoire photolittéraire contemporain. Car en s'attachant à des motifs photolittéraires « traditionnels » tels que l'autoportrait (Marie NDiaye, Lydia Flem, Atiq Rahimi), le roman-photo (Leanne Shapton), la fiction documentaire (Joan Fontcuberta), tous ces récits témoignent d'une conception contemporaine de l'image, imprégnée des enjeux propres à la culture numérique.

À travers leur écriture singulière, chacun de ces auteurs interroge à sa façon les enjeux reliés aux différentes mutations de l'image photographique et de l'écriture littéraire. Que ce soit en termes de temps, de mémoire, d'espace, d'identité individuelle ou collective, nous assistons à la constitution d'un imaginaire incroyablement fertile, parfois clivé, qui aura à coup sûr une influence considérable à l'avenir. Partagés entre inquiétude, enthousiasme et simple indifférence, ces écrivains et/ou photographes ne manquent pas de mettre en récit les relations complexes qui nous unissent à l'image comme à l'écriture. En effet, les personnages de photographe ou d'écrivain sont légion dans ces récits, traduisant la façon dont les auteurs se sont approprié le domaine photolittéraire pour en faire le sujet de l'écriture, dans une perspective que je qualifierai de *méta-photolittéraire*. Cet aspect essentiel de la production contemporaine, que j'entends démontrer, souligne combien la photolittérature s'est aujourd'hui développée au point d'être consciente de sa propre histoire – ce que les critiques ont encore trop peu relevé. Ainsi, mon corpus trouve sa cohérence et sa cohésion au sein de deux principaux aspects. D'abord, son caractère « ludique » : détournant les formes photographiques et photolittéraires traditionnelles, même dans un contexte qui ne

paraît guère s’y prêter (récit d’exil, récit de la maladie), ces fictions ne prennent plus l’imaginaire de la photographie pour argent comptant, mais en usent tel le matériau photolittéraire qu’il est devenu, avec ses spécificités formelles et ses lieux communs. Par ailleurs, et sur les fondements de cet imaginaire, tous ces récits réinvestissent l’imaginaire et l’exigence de la révélation. C’est que justement, en cette période d’indécidabilité majeure, les écrivains n’ont guère renoncé à chercher ce que la littérature pouvait révéler à la photographie, et ce que la photographie pouvait révéler à la littérature.

La matérialité du dispositif texte / image et la forme du dispositif éditorial forment un double enjeu capital des études photolittéraires contemporaines, à l’heure où l’objet livre est lui aussi soumis à un processus de remédiation. On sait que pour François Bon, le livre électronique n’est qu’une étape provisoire vers de nouveaux modes de production et de diffusion des contenus. De même, la plupart des ouvrages dont il sera question sont issus de dispositifs hybrides, avec des ramifications sur le web, tantôt en amont tantôt en aval de l’œuvre. Alors que l’avenir du livre semble bien incertain, la photolittérature, et en particulier les livres illustrés de photographie connaissent une croissance sans précédent. Comment l’expliquer ? C’est pour le découvrir que mon corpus comprend d’abord des dispositifs livresques, imprimés : ce faisant, je délaisse provisoirement le dispositif photolittéraire numérique (conçu en ligne pour une lecture en ligne), qui tend pour sa part du côté de la *littérature hypermédiatique*, dont les enjeux théoriques et critiques, certes connexes, conduisent droit vers un tout autre sujet de recherche²⁵. Très hétérogène, la littérature hypermédiatique côtoie aussi bien qu’elle concurrence la photolittérature, alors même qu’elle génère des dispositifs plurimédiatiques où l’écriture se mêle à des contenus photographiques, mais aussi vidéo ou audio. C’est pourquoi j’ai choisi, dans le cadre de ce projet de recherche, de la laisser de côté, puisqu’il me semble essentiel de comprendre la prospérité des dispositifs photolittéraires imprimés. Les dispositifs texte-image vont-ils sauver le livre ? Comment ceux-ci, d’ailleurs, investissent-ils l’objet livre et

²⁵ La littérature hypermédiatique est aujourd’hui au cœur de nombreux travaux de recherche – au Québec, le laboratoire NT2, notamment, s’est spécialisé sur le sujet, et compte de nombreuses publications à son actif.

ses connotations pour faire sens ? Enfin, comment s'articulent les dispositifs hybrides, imprimés / numériques ?

Si ma démarche est résolument photolittéraire, j'ai tenté tout au long de mes recherches de trouver un point d'équilibre en rendant dès que possible la parole aux photographes. Loin de l'idée selon laquelle l'écrivain serait celui qui pense tandis que le photographe ne ferait que percevoir, mon propos tente de saisir cette forme de pensée qu'est aussi la photographie. Dépassant le clivage texte/image, mon corpus s'enrichit donc d'un ensemble d'œuvres exclusivement photographiques, ouvrant des pistes de réflexion que l'analyse littéraire vient vérifier ou confronter, de manière à favoriser le dialogue permanent entre écrivains et photographes – qu'ils soient plasticiens ou photoreporters. De même, puisque mon approche s'intéresse à la technique, et en particulier aux discours sur la technique, la parole théorique des praticiens de l'image est essentielle à mes travaux. Dans un contexte où le photographe doit réinventer sa propre profession²⁶, en pleine mutation économique et technique, mon approche privilégie les travaux qui ont su s'approprier, de façon généralement critique d'ailleurs, le médium numérique. Car les photographes sont bien les premiers concernés par la remédiation du fait photographique. Si la génération « 2.0 », comptant des artistes tels que John Cyr, Corinne Vionnet, Thomas Mailaender, Penelope Umbrico, Jon Rafman et bien d'autres, s'est révélée une formidable source d'inspiration, ma réflexion doit autant à la « génération argentique » de Christian Boltanski, Evgen Bavčar ou Joan Fontcuberta, dont l'actualité est encore plus frappante à la lumière de la transition numérique.

Je me dois d'ailleurs de souligner l'influence particulière de la pensée de Joan Fontcuberta sur mon travail. Comme toute recherche, mon projet s'articule autour d'un « mobile », d'une obsession à laquelle le photographe catalan n'a cessé lui-même de se consacrer dans son œuvre plastique et théorique. Je reprendrai donc à mon compte ces quelques mots lancés par le photographe au début de son ouvrage bien nommé *Le Baiser de Judas, photographie et vérité* : « Les créateurs n'explorent d'ordinaire qu'un seul thème, manie qui porte des déguisements très variés, mais au fond sans cesser de traiter

²⁶ On consultera, sur ces questions liées à la sociologie du métier de photographe, l'ouvrage de Sylvain Maresca, *Basculer dans le numérique, Les Mutations du métier de photographe*, Rennes, PUR, 2014, coll. « Le sens social ».

de la même question jusqu'à l'obsession. Pour moi cette question aborde le débat sur la réalité et la fiction, sur l'ambiguïté interstitielle, sur le vrai-faux, sur le trompe-l'œil... mais mon sujet névralgique par-dessus tout est celui de la vérité : *adequatio intellectus et rei.* »

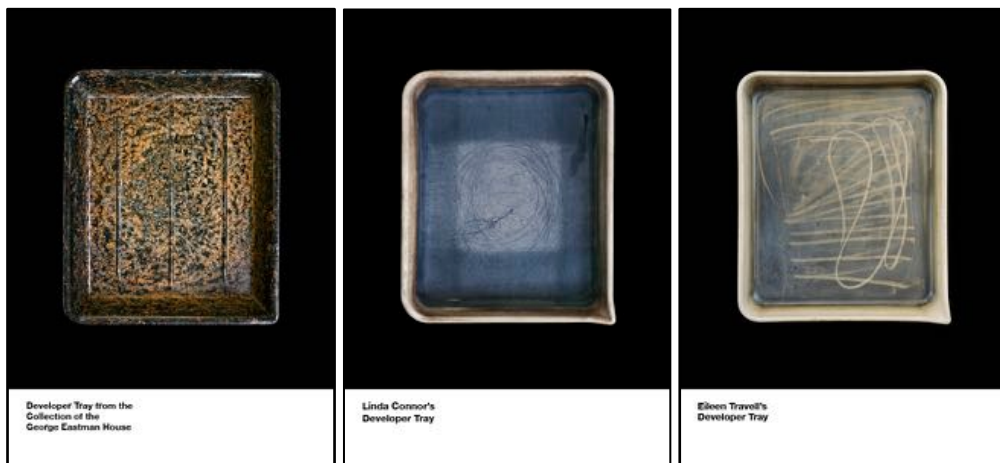
Cette thèse s'articule en trois parties. Préalablement à l'analyse littéraire, les premiers chapitres rassemblés sous le titre « Inventaire de la chambre noire. De la chimie à l'informatique, un imaginaire en transition », comprennent une histoire technique, théorique et culturelle du fait photographique, dont ils explorent les enjeux en termes ontologique et esthétique. Fil conducteur de cette réflexion, l'appropriation de l'idée de révélation par le fait photographique, puis sa transformation progressive en un motif photolittéraire riche, mais habité de nombreuses contradictions, dont on cernera les enjeux heuristiques et poétiques. Tout en cernant ce concept de révélation, j'en profiterai pour affirmer ma conception du fait photographique, en insistant sur certains points cruciaux : comment éviter, notamment, le piège d'un débat ontologique stérile, où l'image est assujettie au réel, qui reste un point de comparaison absolu ? Comment négocier avec la relation que la photographie entretient depuis toujours au sacré – et qu'un épisode comme celui de la « révélation » du Suaire de Turin par la photographie ne manque pas de nous rappeler régulièrement ? En sortant de la chambre noire, le photographe n'entérine-t-il pas la disparition de la révélation – comprise comme processus technique, mais aussi, par extension, comme métaphore photolittéraire ? La notion de « post-photographie » est-elle pertinente et de fait, serions-nous entrés dans l'ère des images « virtuelles » ? Enfin, comment le processus technique de révélation peut-il donner lieu à une véritable poétique photolittéraire ? L'objectif de cette partie est donc triple : il s'agit en premier lieu de cerner le concept de révélation pour, à travers lui, nuancer ensuite l'opposition qui s'établit entre le fait argentique et le fait numérique à travers un examen critique de la notion de post-photographie. De cette façon, nous pourrions enfin souligner la fonction performative plutôt que représentative de l'image, et poser les bases pour penser l'ontologie de l'image à l'ère numérique.

Les deux parties suivantes seront spécifiquement dédiées à l'analyse photolittéraire des textes de mon corpus. Les chapitres qui composent « Les Rémanences de la chambre noire. Autour de quelques usages de la photographie à l'ère du numérique », ont pour objectif d'étudier de près le phénomène de remédiation du fait photographique, en substituant cependant au terme de McLuhan celui de « rémanence ». Car la transition de l'argentique au numérique est plus complexe qu'il n'y paraît, tant elle procède davantage de l'*intercontamination* que du legs : le numérique réinvestit certes les formes du passé, mais l'argentique se voit lui aussi redéterminé par les pratiques numériques. En certains cas, c'est même une remédiation à rebours qui semble s'opérer, tandis que le numérique en revient après coup à des *effets argentiques*, et que des appareils obsolètes de piètre qualité (j'en appellerai notamment au phénomène lomographique) connaissent un succès croissant. Comment interpréter ces phénomènes ? Doit-on y déceler une stratégie de résistance, ou l'apparition d'une contre-culture ? Tel que je le conçois à la suite de Foucault, le concept de rémanence appuie l'approche photolittéraire notamment parce qu'il s'intéresse à l'*idée de photographie*, aux discours sur le médium, ses images, ses techniques, davantage qu'à la technique elle-même. Il permet en ce sens d'étudier spécifiquement la reconfiguration de l'*imaginaire de la photographie* en contexte numérique. Les chapitres composant cette partie seront d'ailleurs consacrés à l'étude de quatre usages « classiques » de la photographie – l'autoportrait, la photo de famille, l'archive et le document – et leurs problématiques connexes – par exemple, la connaissance de soi, l'identité, la mémoire individuelle et collective. L'objectif de cette partie est de démontrer que la remédiation des formes photographiques (qui touche donc davantage à l'intercontamination qu'à la vampirisation d'un vieux médium par un nouveau médium) engage surtout la redétermination de concepts majeurs travaillés depuis près de 200 ans par les différents usages de la photographie.

Enfin les chapitres rassemblés dans la dernière partie « Poétique de l'anamorphose photolittéraire : reconfiguration du regard photographique à l'ère du numérique », interrogeront l'idée du « voir » en cette période où le progrès technique en photographie se conçoit encore en fonction de critères mimétiques traditionnels. J'y prendrai à rebours le fantasme d'une *vision augmentée* par la machine, à l'heure où le

numérique se définit en termes *de haute résolution*, de *haute définition*, à l'échelle infime du *pixel*, pour démontrer comment, dans les dispositifs photolittéraires, l'efficacité du regard photographique contemporain repose d'abord sur *une contrainte de cécité* – conçue comme métaphore d'une distorsion, d'une déformation, d'une aberration. Si la seconde partie aura pensé la remédiation des usages de la photographie à travers le prisme du concept de *rémanence*, celui d'*anamorphose* structurera donc la pensée d'un « mal voir » en vérité révélateur. Les chapitres de cette partie étudieront successivement quatre modalités du voir qui me semblent fondamentales, notamment parce qu'elles puisent leurs fondements dans les premiers âges de la photographie, voir au-delà de la tradition photographique elle-même. Depuis les nouvelles formes de panoptisme (un « tout voir ») à la fragmentation du regard sous l'action des procédures de manipulation de l'image (un « revoir » à comprendre doublement comme un voir à nouveau, ou une révision), en passant par la réduplication des images (« voir double ») ou l'esthétique du flou (« voir trouble »), la photolittérature doit nous aider à comprendre *ce que signifie voir, et à plus forte raison bien voir*, à l'ère du numérique. Puisque nous n'avons jamais autant été entourés d'images, d'écrans et de stimuli visuels, que nous fait donc désormais « voir » l'image qu'elle ne pouvait révéler auparavant ? Existe-t-il seulement d'ailleurs une spécificité du regard numérique ? Enfin, à quoi ressemble le réel à travers les appareils numériques ? L'objectif de cette partie vise à établir l'existence d'une *poétique photolittéraire de l'anamorphose*, dont l'origine précède l'invention du numérique et qui, en faisant éclater les règles du *bien voir*, finit d'affranchir l'image d'un modèle ontologique qui ne saurait plus lui convenir à l'ère du numérique.

**I. Inventaire de la chambre noire.
De la chimie à l'informatique,
un imaginaire de la révélation photographique en transition**



John Cyr, Developer Trays

© John Cyr - <http://www.johncyrphotography.com>

Prologue : Archéologie de la chambre noire

From the mid nineteenth century until today, silver gelatin printing has been one of the most utilized photographic processes. From classic reportage to fine art photography, the majority of it was performed in a black and white darkroom until the mid-1970's. As recently as 2000, black and white darkroom classes still served as the location for introduction to photography courses. The digital advances in photography over the past ten years have been remarkable. I am photographing available developer trays so that the photography community will remember specific, tangible printing tools that have been a seminal part of the photographic experience for the past hundred years. By titling each tray with its owner's name, I reference the historical significance of these objects in a minimal manner that evokes thought and introspection about what images have passed through each individual tray.

John Cyr, Developer Trays²⁷.

Fasciné par le travail du photographe en chambre noire, l'américain John Cyr, maître-imprimeur de formation, parcourt depuis 2010 les États-Unis à la recherche des bacs de développement dont les propriétaires ont marqué l'histoire du fait photographique. Sa « collection » comprend notamment le matériel d'Aaron Siskind, d'Eddie Adams, d'Edward Mapplethorpe ou de Sylvia Plachy, mais aussi des pièces datant des premiers âges du médium, aujourd'hui conservés dans les musées. On peut facilement reconnaître dans le travail de John Cyr – lequel a d'abord choisi d'exercer le métier de photographe dans sa forme la plus *artisanale*, se spécialisant dans les procédures laborantines alors que celles-ci subissaient pourtant déjà de plein fouet la concurrence du numérique – une passion évidente pour la matérialité de la photographie et les aspects les plus techniques du médium. Mais ces clichés n'ont que peu d'intérêt documentaire, quand bien même certaines pièces ont une valeur historique et archéologique évidente – notamment lorsqu'elles proviennent de la collection du Musée George Eastman. Car en fouillant ainsi les laboratoires afin d'y dénicher des outils souvent négligés par leur propre propriétaire, John 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 l'imaginaire encore étroitement attaché à la chambre noire.*

²⁷ Les photographies ont d'abord été publiées en ligne, sur le site *John Cyr Photography*, [url : <http://www.johncyrphotography.com/page1/developertrays.html>] (consulté le 13/07/14). Un livre est paru en 2014 : John Cyr, Lyle Rexer, *Developer Trays*, PowerHouse Books, New York.



Exposition présentée au Aipad Photogaphy Show, New York, 2012

Objet esthétique singulier, le bac est parfois difficilement identifiable, tant le dispositif choisi par John Cyr encourage le spectateur à regarder au-delà du simple référent : les jeux d'éclairage font ressortir les couleurs vives de l'objet, disposé sur fond noir, tandis que la prise de vue verticale à 180° le présente comme une page à déchiffrer. La collection de clichés est généralement exposée en mosaïque, de façon à souligner l'importance d'une lecture sérielle. Ainsi peut-on *lire* ces bacs de révélation qui auront conservé la trace, la signature même, de leur(s) photographe(s). Le matériel de Linda Connor par exemple, laisse clairement apparaître la forme du film 8 x 10 pouces avec lequel l'artiste a l'habitude de travailler. Souvent le fond du bac sera lardé de traces de pinces, ou même des griffures du photographe (pressé d'ôter l'épreuve restée quelques secondes de trop dans la solution chimique ?) ; quelques objets, à force d'utilisation, sont recouverts d'une fine couche de sels d'argent ; certains ont dû tomber sans doute, là où l'acier est légèrement bombé... En conservant ainsi l'empreinte du photographe et des centaines de clichés passés au révélateur, le bac devient un objet singulier, unique et chargé de récits. Autant de *traces qui laissent l'imaginaire de la chambre noire guider l'activité de lecture et d'interprétation de ces images.*

Lors des premières expositions de son travail, John Cyr soulignait l'obsolescence de l'argentique, et son travail de recherche semblait déterminé par *l'urgence d'inventorier* une technique, un art en voie de disparition : le texte reproduit en exergue,

significatif de ce parti-pris, se trouve encore aujourd'hui sur le site de la Galerie Catherine Edelman de Chicago où John Cyr a exposé en 2012²⁸. Mais sur le site personnel du photographe, le ton a depuis quelque peu changé :

there is no object from a photographer's digital process that has the functional longevity of a well-used developer tray. A developer tray does not become obsolete and is never replaced for newer model. Even when the darkrooms housing the trays I photographed close, these intimate objects live on, just as a photographer's work is alive in our minds. An essential aspect of the individual darkroom experiences of these photographers has been recorded for posterity, ready to captivate our imaginations with each viewing of these thoroughly transformed and unique utilitarian objects²⁹.

Usé, élimé, bosselé, décoloré, le bac de développement n'est plus seulement un vestige de la chambre noire, il en est une manifestation encore tout à fait vive. John Cyr reconnaît ainsi au bac de développement le même caractère indiciel que l'on a longtemps prêté à la photographie, sous l'influence des travaux de Peirce bientôt repris par Rosalind Krauss ou Philippe Dubois. Du *travail de mémoire dédié au fait argentique*, le projet semble alors glisser vers une *tendance à la monumentalisation*, à la reconstitution d'un imaginaire de la photographie, *comme si le médium argentique devait lui-même faire face à cet état de présence/absence qu'il a toujours conféré à son référent*.

Aussi, c'est paradoxalement en photographiant ces bacs de développement que John Cyr leur accorde un degré supplémentaire d'existence. Le photographe le concède lui-même, « If someone looking at my work doesn't know what a developer tray is, there is at least a connection that can be made to a tray that belonged to a photographer as renowned as Ansel Adams or Sally Mann. If they didn't know what a developer tray was before viewing my work, now they do³⁰. » Un projet comme celui de John Cyr (similaire à la série *Darkroom* de Michel Campeau) vient revivifier ce que l'on qualifiera d'« imaginaire de la révélation », un imaginaire d'autant plus pertinent qu'il semble sur le point de disparaître en même temps que la technique argentique qui l'a fait naître. En d'autres termes, le révélateur se trouve en quelque sorte *révélé* à l'heure du numérique,

²⁸ Voir les pages consacrées au photographe sur le site de la Galerie Catherine Edelman [url : <http://www.edelmangallery.com/cyr/cyr-statement.htm>] (consulté le 15/07/14).

²⁹ John Cyr Photography [url : <http://www.johncyrphotography.com/page1/developertrays.html>] (consulté le 15/07/14).

³⁰ John Cyr, « Interview with John Cyr, Juror's Pick, 2011 Daylight/CDS Photo Awards Project Prize », entretien mené par Demi Davis, *CDS Porch, Center for Documentary Studies*, Duke University, 2011, [url : <http://www.cdsporch.org/archives/9907>] (consulté le 15/07/14).

un format dans lequel John Cyr retravaille d'ailleurs ses images avant de les publier en ligne. Ce travail hybride démontre l'intérêt d'un imaginaire argentique, intimement lié à *ce que le fait photographique a d'abord perdu dans la transition numérique : les procédures laborantines en chambre noire et l'aura mystérieuse, presque magique, qu'elles conféraient à l'image*. Cet intérêt pour les formes du passé n'est évidemment pas sans soulever la question des modalités par lesquelles se renégocie l'imaginaire de la révélation à l'ère du numérique : celui-ci serait-il menacé par le numérique ? À quelles réalités techniques effectives cet imaginaire correspond-il d'ailleurs, et quelle en est la part fantasmée ? 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 inspiré les fictions photolittéraires ?

Introduction.

De l'alchimie à l'algorithme, penser la révélation photographique

C'est sans doute chez Roland Barthes que se dessine avec le plus de force la problématique photographique de la révélation. L'imaginaire de la chambre noire y est formulé avec précision :

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 vivant³¹.

À cet imaginaire aussi *scientifique* que *magique*, « alchimique » selon Barthes, s'ajoutera une idée encore plus complexe de la révélation, associée à la *résurrection*, au moment même où le théoricien fait place au témoignage du fils endeuillé, et propose ainsi une définition de la photographie restée canonique : « ça a été ». Mais alors même que l'image photographique est désormais manipulée à l'ordinateur plutôt qu'en chambre noire, qu'advient-il de cet imaginaire chimique ou alchimique et de ces connotations ? Le « ça a été » de Roland Barthes est-il encore seulement pertinent, à l'heure où les procédures laborantines cèdent la place aux procédures informatiques ?

Commentées à maintes reprises, les quelques pages incontournables que Roland 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, (re)déterminant profondément le champ des études photographiques et photolittéraires. À l'évidence, la réflexion de Barthes aura avant tout inspiré les théories de l'indicialité notamment portées par Philippe Dubois, Henri Van Lier ou Rosalind Krauss, pour n'en citer que les plus fervents partisans. 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* – celle de son objet, de son

³¹ Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Seuil, 1981 p.126-127.

auteur, ou encore de son propre médium. Mais voilà que ces dernières années, malmenée par la crise du photojournalisme et dépassée par les mutations technologiques du médium photographique, l'indicialité de l'image a fait long feu, affaiblissant quelque peu l'impact du « ça a été », dans son acception indicielle du moins, puisque l'expression fait encore l'unanimité dans bon nombre de travaux notamment à la photolittérature. On se doit surtout de noter que, paradoxalement, la publication de *La Chambre claire* coïncide avec la présentation de l'un des tout premiers prototypes d'appareil photo numérique destiné à la grande distribution : le Mavica de Sony. En d'autres termes, *au moment même où Barthes propose une définition de la photographie qui fera date, et qui s'appuie essentiellement sur le travail du chimiste, le tournant numérique est déjà amorcé, et s'apprête à bousculer les anciens mythes attachés à l'invention de Niepce et Daguerre.* Dans ces conditions, que deviennent la révélation photographique et ses nombreux arrangements métaphoriques que la photolittérature a toujours pris soin de façonner et de relayer ? 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 ? Comment l'affranchir, par exemple, de l'interprétation barthésienne chargée de métaphysique et de magie, surdéterminée par le culte de la Mère ? Qu'avons-nous encore à faire d'une métaphore photographique de la révélation, alors que la technologie numérique a rendu obsolète cette procédure laborantine propre à l'argentique ? On serait tentés de croire en effet que la plupart des récits photolittéraires contemporains ont complètement renoncé à l'idée de révélation, utilisée tout au plus comme un ressort ludique de la narration, un *topos* qu'il est bon d'ignorer, ou tout au mieux de transgresser. Ce serait là simplifier le sens même d'une métaphore dont le sens s'est enrichi à la lumière des différentes mutations du médium photographique et de son imaginaire. *À l'ère du numérique, la révélation photographique n'a certainement pas dit son dernier mot.*

Mais si l'on veut pleinement saisir le sens contemporain d'une telle notion, encore faut-il d'abord en comprendre *les origines techniques, les manifestations esthétiques, culturelles et même (photo)littéraires, dans une perspective historique et critique.* Depuis les premiers arrangements chimiques du daguerréotype, il semble en effet que les procédures laborantines aient fini par imposer une idée résolument *photographique* de

la révélation (chapitre I.1) exportable à d'autres médiums, et encore valable à l'heure de la diffusion massive de clichés captés avec les téléphones portables. Ainsi imprégnée des spécificités techniques du médium d'enregistrement, l'idée de révélation habite le conflit historique qui oppose les différents usages de la photographie – notamment ses usages documentaires et artistiques – et détermine une lecture ontologique de l'image bien problématique (chapitre I.2). Car malgré son exigence de vérité, la révélation n'en implique pas moins un imaginaire magique ou même mystique que des épisodes singuliers de l'histoire du fait photographique conditionnent encore aujourd'hui : la révélation du Suaire de Turin par la photographie en constitue un bon exemple (chapitre I.3). Enfin, face à l'essor des technologies numériques, qu'advient-il désormais de nos images et de cet imaginaire de la révélation déjà bien complexe ? Serions-nous vraiment entrés, ainsi que le défendent par exemple William Mitchell, Pierre Barboza, Fred Rictchin ou André Rouillé, dans une ère *post-photographique* où l'image, autrefois trace de la lumière et du réel, ne serait plus aujourd'hui qu'une construction mutante coupée de toute exigence heuristique (chapitre I.4) ? Sans doute un peu trop pressés d'ériger l'outil numérique en principal artisan d'un *nouvel âge de la représentation*, les tenants de la *révolution* numérique semblent oublier que l'histoire théorique et critique de la photographie a toujours été jalonnée de nombreux débats où la valeur ontologique de ce médium n'a jamais fait l'unanimité.

À l'heure où la vague numérique fait sans doute subir au médium photographique ses mutations les plus profondes depuis le « Moment Kodak », *ne pourrait-on surtout en repenser la révélation* (chapitre I.5) ? L'image, traditionnellement rattachée au passé dont elle conserverait la trace, deviendrait alors le support d'une lecture échappant à toute chronologie linéaire. *Prospectiviste*, elle permettrait d'anticiper l'épilogue d'un événement encore incomplet, ou non advenu ; *uchronique*, elle engagerait une réécriture du passé ; *performative*, elle serait capable d'inventer le présent... Cette hypothèse, certes radicale, nous conduira à penser les *virtualités* de l'image, c'est-à-dire ses facultés de conceptualisation du monde, libérées des exigences de restitution du passé et du « réel ». Inspirées par les mutations technologiques les plus récentes du médium photographique, ces virtualités de l'image entendent renégocier la relation tissée depuis près de deux siècles entre le réel et la photographie, relation à laquelle adhère une fonction représentative dont il est devenu urgent de s'affranchir. Il n'est pas question de

liquider l'héritage barthésien, mais de s'émanciper d'un ensemble de conceptions tantôt mimétiques tantôt essentialistes de l'image photographique, lesquelles brandissent *La Chambre claire* comme gage de légitimité – au terme d'une lecture d'ailleurs partisane du texte. Ces conceptions finalement très restrictives se sont toujours plus ou moins heurtées au fait photographique, et semblent aujourd'hui définitivement inappropriées à l'analyse d'une large partie du corpus photolittéraire contemporain (sinon du corpus photographique contemporain lui-même). Car ne nous laissons pas pour autant tromper : si elle a grandement participé à sa constitution, la littérature a toujours entretenu un dialogue critique avec l'imaginaire de la révélation, tandis que la chambre noire et ses mystères ont constitué l'élément central des inventions littéraires de la photographie (chapitre I.6). En travaillant à soulever les permanences plutôt que les mutations du médium à l'heure de sa remédiation, cette « note » sur les révélations photographiques préalable à l'étude du corpus photolittéraire contemporain, entend donc réfléchir aux enjeux contemporains de l'image afin, pourquoi pas, de relire le fait photographique à la lumière du numérique.

I.1. L'invention de l'idée de révélation photographique

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 [...].

Georges Duhamel, Inventaire de l'abîme ³²

C'est dans un texte dénué de toute ambition photolittéraire et dont l'auteur, plus ou moins tombé dans l'oubli, fut autrefois reconnu pour son classicisme, que se trouve étonnamment la première attestation de l'usage métaphorique de la révélation photographique. Dans ses mémoires, Georges Duhamel compare ainsi le travail d'anamnèse à celui que le photographe exerce en chambre noire. La révélation du passé, du souvenir, n'est alors pas encore celle que Roland Barthes décrira à l'occasion de l'expérience épiphanique *suscitée par la photographie*, en l'occurrence la Photo du Jardin d'Hiver, mais bien un exercice de longue haleine, réalisé dans un état de concentration extrême à la frontière d'un état de méditation, à *la manière de la photographie*. Pour mieux saisir le sens de la comparaison suggérée par Duhamel, il faut donc en revenir aux origines photographiques de l'idée de révélation et plonger dans l'obscurité de la

³² Georges Duhamel, *Inventaire de l'abîme, 1884-1901*, Paris, Paul Hartmann, 1944, p. 160-161.

chambre noire du photographe. En effet, à quelle réalité technique, à quelle procédure chimique, le concept de révélation renvoie-t-il ? Peut-on trouver un équivalent au sein des procédures informatiques de la photographie numérique ?

I.1.A. Aux origines d'une métaphore de la révélation

La métaphore, plutôt facile il est vrai, de la « révélation » par l'image photographique – ou à la manière de l'image photographique – semble à ce point évidente que l'on se passe en règle générale d'en justifier la pertinence ou d'en chercher l'origine précise. Bien entendu, elle renvoie à l'action du révélateur chimique par lequel l'image latente se transforme en image visible. Mais ce terme même de révélateur, quand apparaît-il, quand vient-il s'ajouter au lexique de la photographie, quelle en est l'exacte définition ? En tout état de cause, l'expression n'apparaît dans aucun des grands « textes fondateurs », bien que le phénomène de la révélation y soit régulièrement décrit. Arago, en appendice à son Rapport à l'Académie Française, explique ainsi le processus par lequel la plaque métallique, après son exposition aux rayons lumineux, doit être déposée « sous un angle de 45 degrés, dans une boîte au fond de laquelle il y a du mercure dans une capsule. On chauffe le mercure jusqu'à 55 ou 60°. Le dessin jusque-là invisible apparaît peu à peu, par suite de la volatilisation du métal. » Cet exposé technique de la révélation photographique qui ne porte pas encore son nom fait l'objet d'une sobriété assez surprenante au regard du discours dithyrambique qui le précède. Après avoir retracé et célébré comme il se doit l'épopée que fut l'invention de la photographie, innovation pleine de promesses dont la France fait généreusement don au reste du monde, Arago change de ton et cède la place à des considérations essentiellement techniques, comme si la rigueur et la précision scientifiques ne toléraient pas le moindre effet de langage.

Pourtant, en toute logique, c'est certainement à l'issue d'une lecture déjà métaphorique que l'agent chimique grâce auquel l'image apparaît 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 acte³³. 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 et le développement des procédés au collodion. Peu à peu, le qualificatif gagne même 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 [...] »³⁴. Généralement utilisé pour définir un ensemble de solutions chimiques (iconogène ; mercure ; pyrocatéchine...), le révélateur reste un terme technique, intégré et réservé au jargon scientifique avant tout.

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 occurrence explicite³⁵ à la révélation photographique et à son potentiel métaphorique est assez tardive et presque anecdotique. On la rencontre en effet sous la plume de Georges Duhamel, auteur aujourd'hui très peu lu, dans un ouvrage qui n'a rien de photolittéraire à vrai dire, au hasard d'une réflexion sur les mécanismes de la mémoire. La « révélation totale » à laquelle Duhamel se réfère, dans le texte reproduit en exergue de ce chapitre, est en vérité assez énigmatique. Si l'on comprend la rigueur, la patience et la ténacité 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 médium, où elle ne concerne plus tout à fait, ou plus seulement, le dévoilement d'une vérité *volontairement dissimulée*. 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

³³ Dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, parue en 1832, quelques années avant l'invention de la photographie, le révélateur est « Celui, celle qui fait la révélation d'un complot politique, ou de quelque association criminelle » (T. 2, p. 655) ; la révélation désigne « l'Action de révéler », mais aussi « L'inspiration par laquelle Dieu a fait connaître surnaturellement aux prophètes, aux saints, à son Église, ses mystères, sa volonté, sa venue, etc. ». (T. 2, p. 655).

³⁴ Supplément illustré du *Dictionnaire des dictionnaires. Encyclopédie universelle*, sous la direction de Paul Guérin, Paris, May et Motteroz, 1895, p. 1039.

³⁵ Première occurrence explicite reconnue par le *TLFI*.

cognitive. Ainsi, tandis que la révélation dans son acception « classique » (soit 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, seconde langue maternelle du fait photographique, préfère à ces termes 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. Il semblerait alors que la « révélation » soit d'abord l'affaire des langues romanes, du français, de l'espagnol (revelado) ou encore de l'italien (rivelazione). Pourtant, *développement* et *révélation* sont d'abord connectés par un objet similaire, le voile, autour duquel ils déploient deux mouvements distincts : tandis que le premier rappelle le jeu d'enroulement et déroulement du tissu (par extension, du film photographique), le second évoque un principe de recouvrement / découverte *par* ce même morceau de tissu. À cet égard, il serait peu pertinent d'opposer radicalement développement et révélation, qu'il n'est d'ailleurs pas rare de voir surgir l'un à côté de l'autre. Talbot lui-même associait déjà le travail de développement en chambre noire à l'idée de révélation dans un passage de *The Pencil of Nature* (« A Scene in a Library »), où il faisait remarquer : « 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 paper³⁶ ». Aussi, cette tension initiale entre les deux termes s'avère essentielle pour comprendre la métaphore photographique de la révélation dans laquelle l'image inspire des lectures inédites du monde, sans jamais se laisser prêter à un déchiffrement absolu.

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

³⁶ *The Pencil of Nature*, « A Scene in a Library », Planche VIII – voir infra, chapitre I.6.

Cependant, ces réécritures de la révélation méconnaissent bien souvent le véritable fonctionnement des révélateurs chimiques, et n'ont qu'une vision tronquée du processus de production et de développement des images, remplacé par une représentation fantasmée de la chambre noire, laboratoire mystérieux où se mêlent la manipulation scientifique et le geste magique. Peut-être n'est-il donc pas complètement inutile de rappeler les principaux enjeux techniques du procédé photochimique de développement de l'image, quitte à énoncer dans un premier temps de simples évidences, qui s'avèrent précieuses pour forger un concept de révélation opératoire. Ce détour nécessaire par l'histoire des procédés techniques de la photographie permettra par ailleurs, et contre toute attente, de resserrer les liens entre les technologies argentiques et numériques souvent présentées comme antinomiques. Surtout, il viendra préciser le modèle conceptuel de l'image photographique comme objet *plastique* plutôt que représentatif.

I.1.B. De la révélation argentique à la révélation numérique

La technique argentique, dont l'action repose sur les propriétés photosensibles de l'argent, a effectué le plus 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 composée de cristaux d'halogénures d'argent ou de bromure d'argent dissous dans un liant à base de gélatine, 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, notamment du sulfure d'argent en quantité infime. Ces imperfections de l'émulsion donnent naissance à des centres de sensibilité, sur lesquels l'action de la lumière va se concentrer. 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 cette image latente *au pluriel* puisqu'elle renvoie à une *potentialité d'images*, et non à la photographie, unique, mais encore « cachée ».

Cette image latente plurielle est transformée en un unique négatif lors du traitement en chambre noire où elle est d'abord soumise au *révélateur*, solution chimique modifiant de nouveau la structure de l'argent pour le rendre à la fois visible et insensible à la lumière. Par la suite, l'épreuve est successivement plongée dans un bain d'arrêt, fixée, lavée, et enfin séchée. Cependant, le négatif obtenu n'est pas la photographie ; il faut encore le développer en réitérant les six opérations essentielles à la création des images latentes et leur transformation en négatif : exposition, révélation, arrêt, fixage, rinçage, séchage. Une photographie est donc l'image d'une image. Ce double processus a conduit François Soulages 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, essentiellement, la photographie)³⁷. Irréversible, le processus de transformation des images latentes potentielles en un unique négatif dont la réalisation est définitive et immuable ; inachevable, la quantité de clichés, toujours différents, que l'on peut extraire à partir du négatif. Dès lors, revendiquer le caractère essentiellement *infini* (plutôt qu'*inachevable*) de l'image photographique pour en reconnaître les virtualités n'en revient-il pas à exclure sa part d'irréversibilité ? Ce n'est peut-être qu'une question de perspective – et de rhétorique : François Soulages, tout en plaidant la cause du potentiel illimité des négatifs, soutient une conception finalement très mélancolique du fait photographique, articulé entre « la perte » et « le reste ». Chaque cliché constitue le vestige de l'image latente plurielle, la trace d'un « ça a été » dont il entérine la disparition, si bien qu'il renvoie d'abord à « une esthétique de ce qui reste après la perte »³⁸. Parce qu'elle s'inscrit contre l'illusion de la fonction testimoniale de l'image, contre l'idée d'une image latente unique, et cherche à se distancer de la théorie de l'indicialité, la pensée de Soulages est particulièrement stimulante. Ne peut-on pas tout simplement poursuivre son raisonnement en se détachant définitivement d'une définition de l'image comme « trace », une définition qui, chez Soulages comme chez d'autres, coïncide finalement avec la terminologie héritée de Peirce ?

Car ainsi soumise à la théorie de l'indicialité, la révélation résonne comme une manœuvre d'altération indispensable afin d'entrapercevoir un fragment des

³⁷ François Soulages, *Esthétique de la photographie, la perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998.

³⁸ *Idem*, p. 6.

potentialités de l'image latente, sorte de supra/super-image. Aussi, cette esthétique de la « trace » en fin de compte très platonicienne balade la photographie dans un champ de ruine, celui du « Réel », dont elle est une *représentation* à perte. Or à contre-courant de cette esthétique de la trace relevant d'une pensée métaphysique, il est plus pertinent de considérer qu'une image photographique n'est pas un « reste » d'image latente (qui n'a rien d'une image absolue), mais qu'elle résulte de *l'actualisation d'une potentialité d'images*. Si toutes les conditions de son existence sont réunies, tant qu'elle n'est pas développée, tant qu'elle n'est pas révélée, l'image reste de l'ordre du *virtuel*. Principal artisan de cette actualisation, le processus de révélation chimique (ou, numérique), 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* (on reviendra longuement sur cette proposition), une *forme ouverte*, dynamique et hypersignifiante, plutôt qu'une trace.

Mais que devient donc la révélation à l'ère du numérique, dont on prétend aujourd'hui qu'elle menace de disparition le rituel du développement en chambre noire en 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 de l'image. Lorsque l'appareil photo numérique enregistre un signal, celui-ci est incarné dans un fichier RAW qui, comme son nom l'indique, contient les informations *brutes* saisies par les capteurs, inutilisables et illisibles en l'état. 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 informatique (conversion, dématricage, etc.), sont alors autant de *révélateurs* informatiques de l'image latente numérique.

En vérité, la technologie numérique (tout aussi mal comprise que l'argentique) met surtout à mal notre idée fantasmée de l'image latente (empreinte *dissimulée* de la lumière, super ou supra-image) 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 (temps propice au fantasme), 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 cette double fonction d'indécidabilité et de malléabilité propre à l'image encore non révélée – une double fonction qui continue d'ailleurs de la déterminer après sa révélation – le numérique n'est plus si différent de l'argentique. En fait, il décuple les possibilités de manipulation de l'image dont l'indécidabilité se trouve en retour renforcée. On pourrait reprocher à une telle démonstration de vouloir (ré)écrire le fait numérique avec un dictionnaire de l'argentique : encore faut-il bien éclaircir le sens et l'origine de ce jargon, dont on ne cesse de constater l'influence sur l'imaginaire de la photographie. Tous deux fondés à partir d'un principe de photosensibilité (chimique ou électrique), l'argentique et le numérique présentent un fonctionnement relativement similaire qui encourage à penser leur proximité, avant d'en pointer les différences.

Ce point de vue est cependant bien loin de faire l'unanimité : la tendance théorique et critique actuelle s'attache d'abord à pointer les différences plutôt que les correspondances entre les deux techniques, et l'on entend même dire que le numérique n'a plus rien de photographique – c'est ce que défendent notamment les partisans du post-photographique, on y reviendra. Il semble bien pourtant que, de l'argentique au numérique, la révélation n'ait jamais cessé d'opérer, à condition d'envisager d'abord ces différents procédés techniques sans les fantasmes (y compris théoriques) qui leur sont associés. C'est d'ailleurs à ces fantasmes constitutifs de l'imaginaire de la photographie

que l'on va désormais porter notre attention, puisqu'ils ont forgé, plus que le processus technique lui-même, l'idée photographique de révélation que l'on connaît aujourd'hui.

Avant d'analyser plus scrupuleusement les implications de l'imaginaire de la révélation en termes ontologiques, épistémologiques, esthétiques et même littéraires, retenons pour le moment que l'idée de révélation autrefois née dans la chambre noire du photographe s'applique à l'ensemble du fait photographique, y compris de ses développements numériques plus récents. On résumera ainsi en six points les principaux enseignements tirés de cette première analyse :

1. Le principe d'image latente, entendu comme une image invisible « déjà là », que le révélateur n'aurait qu'à mettre en évidence, est un contresens. Et pour cause : il n'y a pas *une*, mais *des* images latentes, parmi lesquelles la révélation vient opérer un choix, plus ou moins conscient, plus ou moins maîtrisé. Objectivement, la différence est sans doute mince entre une photographie et ce qu'elle aurait pu être. L'important est de reconnaître ici l'image latente comme une entité complexe et plurielle, et non comme un enregistrement « pur » ou « authentique » du réel.

2. Le processus de révélation ne peut donc se réduire à une simple étape transitoire entre l'invisible et le visible, au sens où son rôle se limiterait à mettre en évidence une image latente déjà là, en l'état. Il est plutôt l'une des *conditions de visibilité* de l'image.

3. L'image latente n'est pas non plus une supra- ou une super-image, mais une potentialité d'images : si toutes les conditions de son existence sont réunies, elle doit encore se construire.

4. Le processus de révélation, s'il opère un choix parmi les potentialités d'images, ne s'effectue pas « à perte ». Au contraire, il constitue l'une des conditions d'existence de l'image photographique, un outil d'assemblage et de composition photographique.

5. Si la révélation vient actualiser l'image photographique parmi toutes les images latentes potentielles, la photographie conserve et cultive cette virtualité première tout au long de son existence : la révélation n'est pas une fin en soi, juste une proposition.

6. Il est donc nécessaire de la considérer comme une opération de manipulation parmi d'autres (au même titre que la mise en scène de l'objet photographique ou du recadrage d'un cliché) qui définissent le fait photographique comme processus de création, et non de *représentation*. Toute « manipulation », toute action exercée en amont ou en aval de l'acte photographique, sur le négatif, sur la représentation électronique de l'image numérique, sur son contexte, etc., ne constitue qu'une seule des différentes explorations possibles de ces virtualités de l'image. Attachée à un processus dynamique de développement, *la photographie, en fin de compte, n'est jamais complètement révélée.*

Il n'est donc pas si aisé d'établir l'acte de naissance précis de la « révélation » photographique, sans doute inventée par les photographes eux-mêmes lors de leurs expériences en chambre noire au prix d'un premier glissement métaphorique. Symptomatique des fantasmes suscités par le fait photographique, cette première métaphore chimique va largement influencer les différentes pensées du fait photographique, qui la redétermineront à leur tour. En raison de cette indétermination originelle, il n'existe pas une « révélation », mais *des métaphores de la révélation*, sans cesse (ré)inventées au gré des mutations techniques, esthétiques et sociologiques du médium. Mais si les différents usages de la photographie ont retravaillé le principe de révélation (autant que celui-ci les a influencés), c'est d'abord à la faveur du débat sur la valeur ontologique de l'image : facteur logiquement décisif, puisqu'il a monopolisé le champ des études photographiques depuis l'invention de Niepce et Daguerre. Le pouvoir « révélateur » de l'image s'est ainsi longtemps négocié en fonction des rapports de contiguïté entre celle-ci et le « réel », ou plus justement l'idée de réel, comme l'illustre le cas problématique des usages documentaires de la photographie.

I.2. Révélation photographique, révélation du réel : esquisse d'une impasse ontologique

It may suffice, then, to say, that the plates of this work have been obtained by the mere action of Light upon sensitive paper. They have been formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing [...].

They are impressed by Nature's hand ; and what they want as yet of delicacy and finish of execution arises chiefly from our want of sufficient knowledge of her laws. When we have learnt more, by experience, respecting the formation of such pictures, they will doubtless be brought much nearer to perfection; and though we may not be able to conjecture with any certainty what rank they may hereafter attain to as pictorial productions, they will surely find their own sphere of utility, both for completeness of detail and correctness of perspective.

Henri Fox Talbot, The Pencil of Nature³⁹

Dès ses balbutiements, l'image photographique a été marquée du sceau de l'objectivité par ses propres inventeurs : de la définition d'empreinte lumineuse à celle d'empreinte de la nature ou du réel, il n'y avait qu'un pas que beaucoup franchirent sans hésitation. Dans *The Pencil of Nature*, Talbot introduit ainsi une métaphore déterminante, encore persistante aujourd'hui dès qu'il s'agit de vanter la capacité d'enregistrement de l'appareil photo. « Crayon de la Nature », celui-ci capte un dessin naturellement laissé par la lumière, tandis que Talbot minimise le rôle du photographe, évincé au détour d'une succession de tournures impersonnelles qui placent l'image ou l'art photographique au premier plan : « the plates of this work have been obtained », « The view was taken »... Car, comme l'analyse très justement Paul Edwards, désormais « la photographie, décrite comme processus naturel, permet de penser que la nature se

³⁹ Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, 1844, planche I.

regarde, comme si elle était douée d'intelligence et de conscience »⁴⁰. Plutôt que de révéler le réel, l'image photographique *est* le réel. Elle se voit dès lors attribuer une *fonction documentaire* encore prédominante malgré les nombreuses critiques formulées depuis toujours à son égard. En France, la réception du médium diffère sensiblement, alors que s'établit très tôt un clivage entre un courant documentaire rattachant l'image au réel ou à la Vérité, et un courant artistique affecté à la mise en scène ou à la fiction. La puissance testimoniale de l'image photographique est en effet bien vite contestée au nom d'une hostilité radicale à l'égard d'une nouvelle technologie *plagiaire du réel* selon Lamartine⁴¹, à *l'usage des peintres ratés et paresseux* ajoutera Baudelaire⁴². Ce rejet se montre d'ailleurs tout aussi clairement défavorable à l'entreprise de légitimation artistique de la photographie.

Il est intéressant de constater à quel point la conception documentaire, à ce point évidente dans l'imaginaire collectif et déterminante dans le champ des études photographiques, est en réalité responsable d'un véritable parasitage théorique et critique. Car, quel que soit l'usage que l'on en fait, le fait photographique peine à se défaire d'un cadre de réflexion ontologique où l'on évalue l'image par rapport au « Réel », devenu le référent essentiel. À cet égard, en reconnaissant le rôle qu'a pu jouer la littérature dans *l'invention* de la photographie, de ses usages et de sa réception parfois tout à fait fantaisistes, Paul Edwards et Jérôme Thélot ont démontré que si la photographie devait attester d'une chose, c'était avant tout de son *imaginaire* : une somme de discours artistiques, esthétiques, philosophiques, scientifiques, populaires... véhiculés à propos du médium depuis 1839. La notion d'*imaginaire de la photographie* invalide toute tentative de découpage générique du fait photographique, dont il définit avant tout les principaux *usages*, qui s'édifient par accumulation plutôt que par renouvellement (comme c'est le cas des genres littéraires) sans jamais définitivement disparaître. En conséquence, il serait assez vain de vouloir se lancer dans une

⁴⁰ Paul Edwards, *Soleil noir*, Rennes, PUR, 2008, p. 15.

⁴¹ « C'est cette servilité de la photographie qui me fait profondément mépriser cette invention du hasard, qui ne sera jamais un art, mais un plagiat de la nature par l'optique. Est-ce un art que la réverbération d'un verre sur du papier ? Non, c'est un coup de soleil pris sur le fait par un manœuvre. », Lamartine, *Cours familier de littérature*. « Entretiens sur Léopold Robert », 1848, t. VI, p. 140. À noter que Lamartine reviendra sur ses propos par la suite.

⁴² La photo serait en effet ce « refuge des peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux », Baudelaire, Salon de 1859, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1976, p. 618.

archéologie des révélations photographiques ou photolittéraires selon une perspective linéaire et diachronique. On ne peut raisonnablement faire du XIX^e siècle celui de la « preuve » photographique, et du XX^e celui de l'indice, et le XXI^e celui de l'image manipulée (ou « photoshopée »)... Plutôt que de se succéder, ces différentes conceptions ont cohabité, et bien souvent dans la confrontation. Elles englobent par ailleurs, au sein de la métaphore photographique de la révélation, des nuances culturelles d'autant plus notables que la révélation implique des fondements idéologiques – on aura l'occasion d'y revenir à propos du Suaire de Turin.

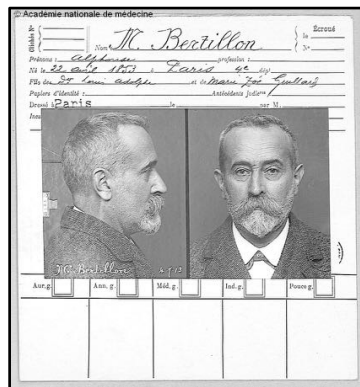
Un rapide détour par l'histoire des fonctions documentaires (car elles sont multiples) permet d'apprécier pleinement les enjeux des métaphores photographiques de la révélation, (re)constituées à mesure que le médium se heurtait à différentes pensées du réel et de la fiction, de la vérité et du mensonge. Sans entrer dans les détails d'une « archéologie » du document, on peut malgré tout suivre cette (re/dé)construction à travers quelques cas d'école notables. Puisqu'il s'agit d'abord d'identifier ces métaphores dans l'imaginaire collectif, ce chapitre sera illustré d'exemples exclusivement non littéraires, capables de représenter des moments clés de l'histoire du document. Depuis l'émergence d'une photographie « judiciaire » à la fin du XIX^e siècle jusqu'à la crise du photoreportage dans les années quatre-vingt, en passant par la (tardive) reconnaissance artistique du médium photographique, la fonction documentaire n'a cessé d'alimenter de bondir de polémique en polémique : de quoi liquider toute exigence de révélation du réel par la photographie ?

I.2.A. Fichage photographique : l'identification à l'épreuve de l'identité.

Très tôt dans son histoire, la fonction documentaire de la photographie attire l'attention des pouvoirs publics. En France, la police voit en elle un outil de lutte contre la criminalité particulièrement prometteur, et se dote d'un service photographique dès 1874. Dans les années 1880, alors que le pays est agité par un débat sur la récidive, elle va jouer un rôle majeur dans la naissance de l'identification judiciaire, à travers le projet de « fichage » anthropométrique des délinquants dirigé par Alphonse Bertillon. Soucieux d'accroître la précision de l'outil photographique, Bertillon établit un ensemble de

procédures administratives afin d'uniformiser les fichiers de police. C'est à cette occasion qu'apparaissent ainsi les fameux clichés « dédoublés », de face et de profil, destinés à faciliter l'identification des individus ayant fait l'objet d'arrestations antérieures :

Supposons donc que d'ici à quelques années, quand ce catalogue spécial contiendra déjà plusieurs dizaines de milliers de photographies, on arrête un malfaiteur qui cache son nom et que l'on veuille savoir s'il a déjà été mesuré ou photographié : on prendra sa taille exactement, et l'on saura déjà dans quelle série de cartons on trouvera son portrait. La longueur de sa tête désignera plus spécialement l'un de ces cartons. La longueur de son pied, de sa grande envergure, la couleur de ses yeux permettront d'arriver à l'endroit précis où doit être rangée cette photographie⁴³.



Dans le projet anthropométrique initial, toutes les procédures d'identification dépendent ainsi de la photographie qui, au bout de la chaîne, reste la seule autorité capable de révéler l'identité des individus et de démasquer les criminels.

Bertillon accorde une confiance absolue au médium photographique. Convaincu de l'efficacité de sa méthode – laquelle s'appuie finalement sur l'apparence physique des suspects, soumis lors de leur arrestation à quantité de mesures – il ralentira longtemps le processus d'identification par empreintes digitales. C'est pourtant celui-ci que la criminologie moderne retiendra, tandis que Bertillon reconnaîtra lui-même avoir surestimé l'invention de Niepce et Daguerre. Il n'en reste pas moins que cette apparente neutralité de l'image, façonnée par des principes de codification particulièrement rigides, aura des conséquences durables. À cet égard, si elle révolutionne bel et bien les

⁴³ Joseph Bertillon, *L'Identité des récidivistes et la loi de relégation*, Extrait des annales de démographie internationale, Paris, Masson, 1883, p. 13. On peut retrouver l'intégralité du texte en ligne, sur Gallica [url : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5823737v>] (consulté le 03/02/2013). Voir aussi le site du Projet Bertillon, consacré à l'histoire de l'identification judiciaire, qui regroupe une iconographie très riche [url : <http://criminocorpus.cnrs.fr/bertillon/entree.html>] (consulté le 03/02/2013).

méthodes d'enquêtes policières, la méthode Bertillon *redétermine photographiquement le principe d'identité*, alors même que le cliché d'identité n'est rien d'autre qu'une mise en scène stylisée de l'objectivité du portrait photographique. Stéphanie Solinas nous fait notamment remarquer que :

Avec Bertillon, l'identité trouve sa forme moderne. Individuelle, donc. Corporelle. En surface. Accessible par la représentation : on peut la donner à voir, en faire un objet autonome, la détacher de son sujet, l'observer. Elle est une image, photographique, de petit format, reproductible, en série, sans recherche, sans retouche. Elle est objectivement accessible, stable, quantifiable, descriptible, comparable. Elle est une réduction de l'individu : réduction d'échelle, mais aussi mise à plat du volume (passage de trois à deux dimensions), fragmentation du corps (restreint au visage, même à sa moitié droite dans le cas du profil, morcelé en éléments disparates dans les marques particulières et l'anthropométrie [...]), nivelage de la posture par redressement du corps (appui-tête), et immobilisation (le temps de la pose)⁴⁴.

Aussi, ces images schématiques n'énonçant rien d'autre que leurs propres codes composeront avant tout un large corpus pseudo-scientifique exploité au profit de thèses douteuses, à commencer par la morphopsychologie dont Bertillon était un fervent adhérent. Soutenue en creux par le fantasme d'un faciès criminel, la fonction révélatrice de l'image n'aura alors jamais été aussi compromise.

Les controverses autour de la fonction d'identification attribuée à la photographie répondent du caractère résolument indécidable de l'image, soumise à quantité de critères contextuels qui compromettent sa pureté ontologique idéalisée. Ces aléas du fait photographique, ontologiquement imprévisible, le photographe Marc Garanger les connaît bien. En 1960, pendant les dernières années de la guerre d'Algérie, il effectue son service militaire dans un village près d'Alger. Rapidement remarqué par l'un de ses supérieurs qui le nomme photographe « officiel » de son régiment, on lui ordonne de photographier tous les habitants de la région, afin de les munir de papiers d'identité. Le contexte est alors particulièrement tendu : les hommes sont restés cachés dans les maquis aussi, à part quelques vieillards restés dans les villages, ce sont essentiellement des femmes qui défileront devant l'objectif, avec pour consigne de retirer leur voile :

⁴⁴ Stéphanie Solinas, « Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait », *Criminocorpus, Hypermédia, Histoire de la justice, des crimes et des peines, Bertillon, bertillonage et polices d'identification*, mis en ligne le 04 mai 2011, [url : <http://criminocorpus.revues.org/351>] (consulté le 06/02/2013).

Pour les militaires, c'est une photo qui sert à constituer une carte d'identité française. Pour ces femmes, c'est une humiliation visible dans leur regard ; elles ne pouvaient pas dire non et devaient retirer leur voile. Elles n'avaient jamais posé, ne s'étaient jamais vues en photo. Ça se passait dans un silence total, elles me fusillaient du regard, je faisais très vite, une à deux minutes. Beaucoup ont ensuite déchiré leur carte...⁴⁵



© Marc Garanger - Femmes Algériennes 1960

De retour en France en 1961, Marc Garanger est bien conscient de la polémique que peuvent susciter ses photos. Mal à l'aise avec sa hiérarchie, il les dépose dans les bureaux du magazine suisse *L'illustré* qui en publiera six, accompagnées d'un texte de Charles-Henri Favrod (proche du FLN), intitulé : « Voilà ce que la France est en train de faire en Algérie ». En changeant de main, et de « camp », la photo d'identité devient un document photojournalistique à charge contre l'armée et le gouvernement français. Ce second usage sera largement modelé et exploité par Marc Garanger qui se produit alors en « témoin⁴⁶ » privilégié des exactions françaises en Algérie, et ne manque pas d'attirer l'attention du lecteur / spectateur sur les figures échevelées de ces femmes, leurs mains parfois encore crispées autour de l'étoffe – autant d'indicateurs d'un « dévoilement » dont la charge métaphorique envahit le sens de l'image en termes de révélation.

De fait, après leur parution dans *L'illustré*, ces images seront promises à une troisième lecture dans laquelle, à leur qualité documentaire, s'ajoute une fonction

⁴⁵ Marc Garanger, propos rapportés par Michel Guerrin dans *Le Monde* daté du 19 décembre 2000.

⁴⁶ Le photographe a notamment largement insisté sur son rôle de « témoin », hostile dès le début du conflit à l'action française en Algérie. Il déclare ainsi : « La première exposition de ces photographies a eu lieu à la fin de l'année 1960, quand j'ai aligné les photos d'identité, tirées en 4 x 4 cm, agrafées en six exemplaires, sur le bureau du capitaine, à Aumale (maintenant Sour El Ghozlane), quelques jours après la première série de prises de vue. Le capitaine, en découvrant les photographies, a ameuté les officiers de l'état-major en poussant des cris : "Venez voir, venez voir comme elles sont laides ! Venez voir ces macaques, on dirait des singes !" [...] De cet instant où j'ai entendu hurler le capitaine, je me suis juré de lancer un jour ces images à la face du monde pour leur faire dire le contraire de ce que je venais d'entendre ! », Marc Garanger, *Femmes Algériennes 1960*, postface de la nouvelle édition, Biarritz, Atlantica, 2002, p. 121.

esthétique. Une première exposition itinérante circule dans les maisons de la culture au début des années soixante-dix ; une seconde est organisée dans la ville d'Alger en 1974 ; enfin le festival d'Arles leur offre une forme de consécration en 1981, lors d'une présentation spectaculaire :

Et la nuit est tombée en Arles en juillet 1981, sur le Théâtre Antique. Les portraits des femmes algériennes sont apparues [sic], projetées en 8 x 8 mètres, en fondu enchaîné. J'ai lu dans le silence le texte manuscrit qui figure en tête de ce livre, et la projection s'est poursuivie sur les « you-you » que les femmes de la Casbah d'Alger poussaient dans la nuit pendant la guerre pour provoquer l'armée française... Une centaine de portraits géants de femmes algériennes, puis une centaine de photos sur mes vingt-quatre mois de service militaire, la guerre vue par le petit bout de la lorgnette, par un « bidasse du contingent ». Les projecteurs se sont ensuite rallumés, et après un moment de silence qui me parut interminable, les applaudissements des quelque deux mille spectateurs du Théâtre Antique ont éclaté ⁴⁷!

Les photos seront ensuite rassemblées dans un ouvrage publié chez Contrejour⁴⁸ réédité à plusieurs reprises, avec un travail éditorial toujours soigné, dans la tradition du « beau-livre ». Il est vrai que, loin de l'insupportable brutalité des clichés de torture et de guerre, ces images figurent efficacement une violence symbolique. Elles se laissent ainsi ranger aux côtés des autres photos emblématiques devenues icônes, comme celle de la petite fille brûlée au Napalm (Nick Ut, récipiendaire du prix Pulitzer), dont on dit qu'elle aurait même précipité la fin de la guerre du Viêt-Nam⁴⁹.

Ce « devenir œuvre⁵⁰ » de la photographie documentaire, l'artiste plasticien Olivier Blanckart en fait pourtant la critique dans son travail « Femmes déviolées », un ensemble de sculptures en matériaux recyclés, scotch et carton, qui détourne les clichés de Garanger – et *retourne* littéralement par la même occasion le motif du dévoilement ou de la révélation en jeu chez le photographe. Par ce changement de médium, Olivier Blanckart s'attaque en effet à la fonction iconique des clichés de Garanger, et tente de générer un effet de présence là où les femmes berbères n'auront jamais été que des

⁴⁷ *Idem*, p. 123.

⁴⁸ Marc Garanger, *Femmes algériennes 1960*, Paris, Contrejour, 1982.

⁴⁹ Dans le reportage de Mark Wiese « La Petite fille brûlée au Napalm », Alexandre Butterfield, collaborateur du président Nixon, abonde dans ce sens. L'historien Gerhard Paul nuance ces propos, redevable selon lui d'un mythe construit autour de ce cliché, dont il reconnaît cependant l'impact considérable. Le documentaire est notamment disponible en ligne [url : <https://www.youtube.com/watch?v=-VgS112-EqQ>] (consulté le 15/04/13).

⁵⁰ Olivier Blanckart s'explique ainsi sur son travail dans un entretien accordé à Timothée Chailloux pour *Inferno*, publié le 4 janvier 2012 [url : <http://inferno-magazine.com/2012/01/04/olivier-blanckart-musee-des-beaux-arts-dole/>] (consulté le 10 / 02 / 2013).

sujets photographiques, successivement désincarnées par les fonctions identitaire, documentaire et finalement esthétique.



© Olivier Blanckart, *Femmes déviolées*, 2004

Les multiples « vies » des photos de Marc Garanger démontrent donc que *les codes d'objectivation du médium photographique tendent naturellement à s'ériger en codes esthétiques*, et se prêtent avec une facilité déconcertante à une (re)lecture symbolique, politique, historique, etc. Le devenir-icône de la photographie attire ainsi notre attention sur *l'extrême indécidabilité ontologique du document*, une leçon que le photoreportage aura tirée à ses dépens tout au long du XX^e siècle.

I.2.B. Le photojournalisme en crise : débats autour de la « preuve par l'image »

Jamais la fonction documentaire de la photographie n'aura en effet autant triomphé qu'avec le photojournalisme et ses photoreporters érigés en héros : le seul nom de Robert Capa, présent sur les plus importants conflits armés des années 40 et 50, tué par l'explosion d'une mine lors d'un reportage au Viêt Nam incarne cette figure romanesque du photographe aventurier, humaniste, engagé et martyr. Mais si le photojournalisme a célébré la gloire du document photographique, c'est pour aussitôt l'entraîner dans sa chute. Dès la fin des années 1980, les reporters sont devenus indésirables aux yeux des autorités impliquées dans les conflits armés, et doivent faire face à toujours plus d'obstacles pour couvrir les événements. Des pays comme les États-Unis, après avoir appris à leurs dépens le pouvoir de la presse sur l'opinion publique, restreignent de plus en plus l'accès des journalistes lors de leurs opérations militaires. Extrêmement contrôlés, ceux-ci sont écartés des zones névralgiques, tandis que l'armée

fournit les images officielles des différents conflits, de plus en plus aseptisés. Dans ces conditions, les journalistes répondront sans se méfier à l'invitation des révolutionnaires de Timisoara, qui entendent dénoncer les massacres commis par le régime de Ceausescu en Roumanie. La suite est bien connue, et marque une crise profonde dans l'histoire des médias, un point de non-retour pour les journalistes. Alors que la communauté internationale est d'abord émue devant l'image d'un homme prostré au-dessus du corps d'une femme (son épouse ?) et d'un nourrisson (sa fille ?), elle va vite crier au scandale en apprenant qu'il s'agit d'une vaste mise en scène – l'homme n'a en effet aucun lien de parenté avec les deux défuntes, dont les corps ont été déterrés dans les cimetières avoisinants, quelques semaines après leur mort naturelle.

L'affaire des charniers de Timisoara devient l'un des plus grands scandales de manipulation de l'information, entraînant une grave crise du photojournalisme et de l'image, désormais plus suspecte que jamais. Car reconnaissons-le, ce profond désenchantement est à la hauteur du sentiment de confiance assez naïf qu'inspirait jusqu'ici la photographie de presse (à défaut du fait photographique dans son ensemble, qui n'a jamais remporté l'adhésion complète de la critique), investie d'une responsabilité éthique comme nul autre médium. Car lorsque l'image déçoit l'exigence de révélation du réel, elle est immédiatement accusée de tromperie, de *trahison* – un reproche que l'on ne saurait adresser à la peinture ou la sculpture. C'est pourquoi, sans doute, elle est aujourd'hui régulièrement confrontée au fantasme de l'« irreprésentabilité », priée de se tenir à distance respectueuse du réel et, dans certains cas jugés particulièrement graves, frappée d'interdit. Peu importe les raisons éthiques, philosophiques ou légales invoquées, le principe d'irreprésentabilité repose sur l'existence certifiée ou controversée d'une *fonction mimétique de la photographie*. Soit l'image adhère tellement au réel qu'il est insupportable de la montrer ; soit l'image est largement *en deçà* du réel, indescriptible et inimaginable, qu'elle ne peut que trahir l'objet de sa représentation. Traditionnellement, ce rapport (qualitatif) à la *mimesis* sert de repère à la pensée ontologique en photographie, avec de lourdes conséquences pour l'imaginaire de la révélation. Et si la crise du photojournalisme nous a pourtant enseigné qu'il n'existait pas de statut ontologique pur du document photographique, il n'empêche que les polémiques s'enchaînent continuellement, depuis les images des victimes du World Trade Center jusqu'aux archives photographiques des camps de concentration.

Ces dernières années, le débat entre Georges Didi-Huberman et Claude Lanzman n'a certainement pas mis définitivement terme à la (mauvaise) question de la représentabilité, mais permet de reconsidérer la problématique ontologique de la photographie et, avec elle, l'idée de révélation. Pour rappel, en 2000, lors de l'exposition *Mémoire des camps*, Georges Didi-Huberman commente quatre photographies « volées » par les membres du *Sonderkommando* à Auschwitz. Cette exposition suscite une vive controverse, notamment alimentée par Claude Lanzman, pour qui il *ne peut y avoir* d'image de la Shoah, sous peine d'en trahir et d'en profaner la mémoire. Au terme de quelques passes d'armes dans les médias entre les deux hommes et leurs partisans respectifs, Jacques Rancière propose finalement de s'attaquer directement à la question de l'irreprésentabilité, selon une perspective non plus éthique, mais esthétique. Dans *Le Destin des images*, le philosophe déplace ainsi la réflexion vers la question des *régimes de pensée de l'art*. Ces régimes se succèdent dans le temps en imposant à chaque fois leurs propres contraintes représentatives. Rancière remarque ainsi qu'au XIX^e siècle, le régime *représentatif* de l'art (notamment fondé sur la *mimesis* aristotélicienne, abusivement assimilée au principe d'imitation) a laissé la place au régime *esthétique* de l'art (qui s'intéresse avant tout aux principes de codification, sans rejeter pour autant le principe de ressemblance).

De fait, tout effet de rupture, même le plus polémique, « n'est pas l'émancipation par rapport à la ressemblance, mais bien l'émancipation de la ressemblance par rapport [aux contraintes représentatives]⁵¹ ». S'il y a de l'irreprésentable, ce n'est donc pas en vertu de la nature de l'objet ou de l'événement représenté (aucun fait, aucun événement n'est *par nature* irreprésentable), mais au nom d'un ensemble de conventions artistiques issues du régime représentatif de l'art – qui, semble-t-il, détermine encore le fait photographique dans l'imaginaire collectif (en contradiction avec la plupart des pratiques artistiques). On peut sans doute relier cette adhérence du régime représentatif à l'ontologie traditionnelle de l'image photographique, qui détermine jusque dans les années 80 les différents enjeux de la révélation. Coupant court à tout débat sur la représentabilité, Rancière franchit un pas décisif : il intègre l'ensemble du fait

⁵¹ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 136.

photographique, y compris sa fonction documentaire, au régime esthétique de l'art. Il l'extrait alors d'une pensée ontologique traditionnelle qui l'assujettit à un impératif d'objectivité, lui-même particulièrement codifié – on l'a constaté avec le projet anthropométrique de Bertillon. Il donne ainsi à la fonction documentaire l'occasion (encore à saisir) de se libérer d'une exigence de reproduction du réel à laquelle elle ne peut de toute façon souscrire.

À l'issue de la crise du photojournalisme, la fonction documentaire risquait de se retrouver dans une impasse. Devant le péril constant de transformer l'image en icône, devait-on renoncer à toute exigence de révélation ? Comment informer après Timisoara ? Globalement, la sphère médiatique aura proposé deux réponses à cette ère du soupçon. Ou plutôt trois, si l'on considère la bien nommée « presse à scandale » et ses paparazzi qui assument pleinement la manipulation de l'image sans vraiment prétendre renseigner son public : seule compte la qualité scénaristique du « scoop », et les lecteurs accordent d'ailleurs à ces petites histoires divertissantes l'importance et l'attention qu'elles méritent. Le harcèlement médiatique des paparazzi fait débat, leurs images beaucoup moins. Plus généralement, et plus sérieusement, la presse a d'abord cherché à renforcer et éclaircir les règles d'acquisition, de traitement et de diffusion de l'image. Aussi louable et nécessaire que soit cette démarche, il s'agit là d'une réponse de journaliste, soucieux de respecter la déontologie d'un métier où la photographie est considérée avant tout comme une *source*. Si elles font l'objet d'une réflexion préalable et d'un consensus relatif, ces nouvelles règles n'en restent pas moins sujettes à caution.



© Paul Hansen, Gaza Burial, 20 novembre 2012

En 2013 encore, la petite polémique suscitée par l'attribution du World Press Photo au suédois Paul Hansen en démontre les limites. L'authenticité du cliché primé fut largement remise en cause, au motif que les effets de lumière avaient été retravaillés par un logiciel :

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 qui 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 préféré être trop stricts, sinon c'est la porte ouverte à toutes les manipulations.⁵²

Véronique de Viguerie, photoreporter et membre du jury World Press, nous rappelle ainsi que *la prétendue valeur ontologique de l'image reste un critère dominant dans la sphère médiatique, où persiste l'idée d'une évidence et d'une transparence de la photographie – image révélée et surtout révélatrice*. Car s'il y a bien une idée à laquelle le photojournalisme n'a toujours pas renoncé, c'est que le réel et la vérité sont à portée de main.

La crise du photojournalisme engage cependant dès la fin des années 1990 une seconde réponse, davantage *photographique*. Le « renouveau documentaire⁵³ », selon la formule de Dominique Baqué qui en reconnaît en premier l'émergence, s'appuie sur une double remise en cause de l'ontologie traditionnelle de l'image et des codes du « grand » photojournalisme des années 50 et 60. La « fonction » documentaire laisse la place au « documentaire » *comme forme, esthétique et stratégie fondées sur les principes de retrait, de recul et d'ellipse, oscillant entre art et reportage, sans que l'un signifie l'exclusion de l'autre*. Portée par des photographes comme Jacqueline Salmon, la nouvelle photographie documentaire ne cherche plus à saisir le « Réel » ou la « Vérité », convaincue de l'impossibilité d'une telle tâche, mais plutôt à s'y heurter. S'opère ainsi un

⁵² Propos rapportés dans « Instantanés », blog de Claire Guillot pour *Le Monde*, « Une photo cinématographique gagne le World Press », publié en ligne [url: <http://expo-photo.blog.lemonde.fr/2013/02/15/une-photo-cinematographique-gagne-le-prix-world-press/>] (consulté le 15/02/2013).

⁵³ Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, éditions du Regard, 2004, p. 237.

glissement du réel vers le réalisme, car « c'est précisément parce qu'il ne s'inscrit plus dans une allégorie historique ou dans une mythologie [que] le Réel advient d'abord comme ce qui est réaliste. Comme ce qui est opaque, obtus, et sur quoi l'acte photographique vient buter⁵⁴ ».



© Jacqueline Salmon, *La Prison*, 2009

Plus vertueux donc, plus conscient de ses faiblesses et de ses propres codes (et ce caractère *métaphotographique* est d'ailleurs essentiel dans les usages contemporains de l'image), le renouveau documentaire réhabilite la parole bannie par les images spectaculaires comme celles que le concours World Press prime chaque année, et envisage le documentaire comme un *témoignage* – avec toute la subjectivité que comporte l'exercice.

Conscients que le médium photographique est soumis à des partis pris excessifs – que nous lui prêtons naturellement un *pouvoir* mimétique et un *devoir* de vérité abusifs – les instigateurs de ce renouveau documentaire ne prétendent plus adhérer au Réel, impénétrable et indéfinissable en dehors de schémas de pensée préconçus. La révélation n'a plus cette *évidence de l'image-choc*, mais ses enjeux consistent, comme l'indique Dominique Baqué, à « donner à penser plus qu'à voir⁵⁵ ».

⁵⁴ *Idem*, p. 258.

⁵⁵ *Ibidem*.

I.2.C. Le devenir-art de la photographie : penser l'image hors de la représentation

On ne saurait clore cette réflexion sur la fonction documentaire en photographie sans évoquer le long travail de légitimation de la photo artistique, qui s'est d'abord établie contre l'idée du « pencil of nature » – laquelle donnait la part belle à l'action naturelle de la lumière, sans grande considération pour le photographe, simple technicien. Très tôt, les photographes se sont organisés afin de valoriser leur travail et de le protéger contre la copie, tout en essayant d'inscrire leur profession au sein des activités artistiques plus nobles. Ainsi, une fois n'est pas coutume, le premier pas vers la reconnaissance officielle du potentiel artistique de la photo s'est effectué dans un tribunal en 1862, à l'occasion du procès Mayer et Pierson contre Betbéder et Schwalbé. Les premiers accusent alors les seconds d'avoir commercialisé les reproductions d'un portrait du Comte de Cavour réalisé dans leur atelier – et remportent gain de cause, marquant par la même occasion une semi-victoire pour la photographie. Certes, à l'issue du procès, celle-ci n'est pas encore reconnue comme l'égale des autres disciplines artistiques – l'appréciation personnelle du juge étant requise pour décider de la légitimité esthétique des clichés –, mais des progrès décisifs sont accomplis, notamment en termes de reconnaissance auctoriale du photographe. En vérité, le jugement de 1862 incarne cette reconnaissance artistique en demi-teinte dont l'invention de Niepce et Daguerre fait l'objet à son époque. Il n'en reste pas moins que si le XX^e siècle a définitivement conquis l'autonomie artistique de la photographie, c'est sur les bases d'une réflexion initiée dès le XIX^e siècle, où s'est façonné le clivage entre les fonctions documentaires et artistiques de l'image.

On le constate justement à l'occasion du procès Mayer et Pierson, dont l'enjeu majeur est la reconnaissance d'un « droit d'auteur » pour les photographes. Pour soutenir cette revendication, les juristes du XIX^e siècle n'ont alors pas d'autre choix que de s'appuyer sur la législation déjà existante, notamment la loi de juillet 1793, protégeant la propriété littéraire et artistique. La loi dit notamment que « Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit exclusif

de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d'en céder la propriété en tout ou en partie »⁵⁶. Ainsi, le photographe peut prétendre conserver des droits sur ses images *à condition que l'on en démontre la valeur esthétique*, selon des critères issus des disciplines artistiques déjà reconnues, « homologuées » et, on s'en doute, standardisées. Lors du procès, c'est surtout le « dessin » qui soutient la comparaison, conformément à la métaphore du « Pencil of Nature ». Dans le jugement rendu, on peut ainsi lire :

Considérant que les dessins photographiques ne doivent pas être nécessairement, et dans tous les cas, considérés comme destitués de tout caractère artistique, **ni rangés au nombre des œuvres purement matérielles** ; Qu'en effet, **ces dessins, quoique obtenus à l'aide de la chambre noire et sous l'influence de la lumière, peuvent, dans une certaine mesure et dans un certain degré, être le produit de la pensée, de l'esprit, du goût et de l'intelligence de l'opérateur** ; Que leur perfection, indépendamment de l'habileté de la main, dépend en grande partie, dans la reproduction des paysages, du choix du point de vue, de la combinaison des effets de lumière et d'ombre, et, en outre, dans les portraits, de la pose du sujet, de l'agencement du costume et des accessoires, **toutes choses abandonnées au sentiment artistique** et qui donnent à l'œuvre du photographe l'empreinte de sa personnalité.⁵⁷

La photo acquiert sa légitimité lorsqu'elle est un « produit de la pensée, du goût et de l'intelligence » et qu'elle repose sur un « sentiment artistique »... L'ensemble de ses composantes techniques et mécaniques (considérées comme des facteurs d'objectivité) est mis de côté, au profit d'« intentions » finalement très abstraites, garantes de la subjectivité de l'acte photographique.

Deux conceptions autonomes et irréconciliables de la photographie se font donc face. Contre une pratique documentaire objective où l'image s'efforcerait de rester fidèle au réel, s'érigerait un mouvement artistique revendiquant le recours à la fiction et à la mise en scène. En réalité, cette séparation ne tient jamais et, tout comme la photo documentaire est accusée de « manipulation mensongère », la photographie artistique a bien du mal à se départir entièrement de l'emprise du réel, qui « adhère » sans doute moins à l'image elle-même qu'à notre lecture de l'image, largement déterminée par son imaginaire technique. De nombreux artistes en font régulièrement l'expérience, n'étant pas plus à l'abri des polémiques que leurs collègues photoreporters : on citera le cas

⁵⁶ Décret relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs, art. 1^{er}, 17 juillet 1793.

⁵⁷ Extrait du jugement rendu le 10 avril 1862, propos notamment rapportés par les principaux intéressés du procès, dans leur ouvrage commun *La photographie considérée comme art et comme industrie : histoire de sa découverte : ses progrès, ses applications, son avenir*, Paris, Hachette, 1862, p.230.

loufoque de ce juge français qui, avec Interpol, s'est lancé dans les années 2000 à la recherche de Robert Mapplethorpe (décédé en 1989), au motif que ses clichés présentaient un caractère pédopornographique. Devant cette porosité des frontières entre les fonctions documentaires (elles-mêmes soumises à différents codes de représentation) et les qualités esthétiques de l'image, la théorie de l'indicialité construite à partir du système sémiotique pouvait passer pour une solution intermédiaire et nuancée. La photographie n'était pas la preuve, mais la *trace* ou l'*empreinte indirecte* du (d'un) réel (comme la fumée signale la présence d'un feu), servant aussi bien les intérêts d'un usage documentaire que d'une pratique artistique – d'où la mise en tension de la photo, entre indice et icône. Mais, d'une part, cette théorie n'a jamais frayé son chemin au-delà d'un cercle fermé de spécialistes, conservant une confidentialité problématique au regard d'un médium à ce point déterminé par ses usages populaires. D'autre part, puisqu'il « renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est *réellement* affecté par cet objet⁵⁸ », l'indice suppose un rapport de contiguïté métonymique entre l'objet et son image. En d'autres termes, il assujettit finalement la photographie au réel.

L'abandon progressif des théories de l'indicialité est symptomatique de l'impasse ontologique dans laquelle se trouve la photographie depuis son invention. Non pas que la problématique ontologique manque de pertinence, mais elle est essentiellement organisée autour de la question des *normes de représentation*. Or les critères d'« objectivité » de « subjectivité » ou de « responsabilité » de l'image ont tôt fait de démontrer la vulnérabilité des différentes fonctions de la photographie, toujours plus fragilisées à mesure que l'on tente d'en codifier, d'en rationaliser l'usage. Aussi les mésaventures du photojournalisme ne doivent pas être conçues comme le résultat d'une crise de l'image, mais comme celui d'une *crise de la Vérité*. C'est pourquoi des mouvements tels que le renouveau documentaire participent depuis quelques années à une large remise en question du cadre conceptuel à travers lequel on aborde généralement la photographie. Ce cadre, c'est celui de la *mimesis* traditionnelle, héritée du discours aristotélicien. Que ce soit pour défendre son adhérence au réel ou, au contraire, revendiquer son pouvoir de fictionnalisation – la fiction n'étant alors qu'une

⁵⁸ Charles Sanders Peirce, *Écrits sur l'image*, Paris, Seuil, 1978, coll. « L'ordre philosophique », p. 140.

traduction possible de la mimesis – l'image photographique est sans cesse désignée comme une *représentation* du réel, quand elle n'en est pas le simple *redoublement*. Il est donc urgent de déplacer ce cadre conceptuel, en considérant que l'image photographique, ni redoublement, ni même trace du réel, tient plutôt de la fiction, mais gagne à s'affranchir d'une lecture où elle ne serait qu'une *fiction du réel* vouée à le (trans)figurer.

Au terme de ces quelques rappels essentiels autour du débat ontologique qui agite depuis son invention le fait photographique – soumis à une telle exigence de révélation qu'il ne peut que la trahir – de nouvelles conclusions provisoires se précisent, et quelques nouvelles hypothèses peuvent être esquissées :

1. Il n'existe pas de statut ontologique pur d'une image photographique.
2. Les principes d'objectivité ou de subjectivité ne sont pertinents qu'au regard d'un ensemble de normes de représentation : on ne peut que créer les règles arbitraires de l'objectivité du médium photographique.

3. Si l'on peut facilement invalider la fonction testimoniale de l'image, il est impossible de faire abstraction de cette collusion entre notre *imaginaire de la photographie* et le réel (l'idée d'une « preuve par l'image » persiste – la photo acquiert même une valeur juridique de pièce à conviction). Non seulement il s'agit d'un principe déterminant dans le processus de réception de l'image, mais on constatera qu'il est aussi devenu un ressort narratif et ludique majeur dans les œuvres photographiques et photolittéraires contemporaines. On peut d'ailleurs émettre l'hypothèse, encore à étayer, selon laquelle celles-ci évoluent vers une esthétique *méta-photographique*. Car à défaut peut-être de réfléchir le réel, la photographie devient un observatoire du fait photographique lui-même – de ses usages, de ses pratiques, de sa réception ou de son imaginaire. Ce travail d'introspection se poursuit en photolittérature où de plus la fonction romanesque ou illustrative de l'image est largement discutée.

4. Le principe de révélation est cependant intimement lié à cet imaginaire : l'image est supposée révéler le « Réel », délivrer la Vérité. On peut supposer que la crise

de la Vérité a instauré une crise de la métaphore de la révélation, qui doit désormais trouver d'autres voies.

Reconnaître l'autonomie de la photographie face au réel, c'est admettre qu'elle n'est pas condamnée à évoluer dans un « entre-deux », à mi-chemin entre indicialité et iconicité, comme il convient de le penser de manière à résoudre le plus diplomatiquement possible le débat ontologique qui l'anime depuis sa création. Cela dit, l'abolition des critères de « Vérité » et de « Réalité » ne signifie nullement qu'il faille renoncer à toute exigence heuristique ou éthique. À cet égard, nous entendrons le conseil de Dominique Baqué lorsqu'elle invite à « penser » plutôt qu'à « voir » l'image. Un exercice subtil et périlleux dès qu'il est question des arts visuels, en particulier de la photographie dont l'imaginaire emprunte à de nombreux fantasmes teintés de magie et de mysticisme, y compris lorsque l'on parle de la fonction documentaire. L'invention photographique du Suaire de Turin s'en veut la preuve à la fois drolatique et flagrante.

I.3. Le Suaire de Turin, « révélé » par la photographie : le mysticisme de l'image

Ce n'est pas simplement une pièce officielle, comme serait par exemple un procès-verbal, une grosse de jugement dûment signée et paraphée : c'est un décalque, c'est une image portant avec elle sa propre caution. Plus qu'une image, c'est une présence ! Plus qu'une présence, c'est une photographie, quelque chose d'imprimé et d'inaltérable. Et plus qu'une photographie, c'est un négatif, c'est-à-dire une activité cachée (un peu comme la Sainte Écriture elle-même, prendrai-je la liberté de suggérer) et capable sous l'objectif de réaliser en positif une évidence! [...] Car une photographie ce n'est pas un portrait fait de main d'homme. Entre ce visage et nous il n'y a pas eu d'intermédiaire humain. C'est lui matériellement qui a imprégné cette plaque, et c'est cette plaque à son tour qui vient prendre possession de notre esprit.

Paul Claudel, « Toi, qui es-tu ? »

En introduisant les notions de « *studium* », de « *punctum* » ou d'« Intraitable », trois notions restées très populaires dans le champ des études photographiques et photolittéraires, Roland Barthes a définitivement acté cette relation étroite et ambiguë que l'objet photographique – fétiche, tabou, talisman – entretient depuis toujours au Sacré. Loin d'être l'instigateur de cette sacralisation, Barthes ne fait que relayer un héritage qui puise ses origines dès l'époque de Niepce et Daguerre, marquée par un contexte culturel où la science joue le rôle d'une religion, sans doute en « réponse originale au besoin de dogmes dans un État moderne qui requiert la séparation du théologique et du politique⁵⁹. » Aussi, même les esprits les plus scientifiques (et, de fait,

⁵⁹ L'influence de la religiosité chez les penseurs du XIX^e siècle est notamment étudiée par Françoise Mélonio, in *Histoire culturelle de la France*, Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), t.3 « Lumières et liberté, les dix-huitième et dix-neuvième siècles », Paris, Seuil, 1998. Françoise Mélonio explique notamment que « La quête spirituelle est inséparable de cet effort politique pour apaiser les passions et recréer le lien social. Saint-Simon en quête d'un « Nouveau christianisme », Lamennais théocrate illustrent bien le caractère théologico-politique des grandes pensées du XIX^e siècle. Ceux mêmes

surtout ceux-là) chercheront par tous les moyens à démontrer le *pouvoir de visualisation* sans précédent du médium photographique, développant à son égard des théories parfois extravagantes telles que la photographie spirite. L'invention de Niepce et Daguerre participe ainsi à la constitution d'un nouveau paradigme du regard, paradigme 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 et 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 Bentham⁶⁰, lesquels avaient imaginé un environnement carcéral dans lequel les gardiens, depuis un point précis de la prison, pouvaient surveiller tous les détenus à leur insu, 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. C'est dans ce contexte qu'une simple photographie va générer, à la fin du XIX^e siècle, un débat théologique et scientifique encore inachevé autour du célèbre Suaire de Turin. Photographes, théologiens, scientifiques et même écrivains s'affrontent ainsi depuis plus d'un siècle au sujet de cette relique, dont le destin est étroitement lié à l'imaginaire ontologique de la photographie.

I.3.A. L'invention photographique du Suaire de Turin

L'histoire du Suaire, ce drap qui aurait enveloppé le Christ après sa crucifixion, conservant la trace imprimée de son visage et de son corps mutilé est bien connue de tous, d'autant plus qu'elle fait régulièrement l'objet de nouvelles controverses,

qui récusent l'autorité d'une église n'échappent pas à la tentation d'une religion nouvelle : la création par Cousin d'une philosophie éclectique spiritualiste est une réponse originale au besoin de dogmes dans un État moderne qui requiert la séparation du théologique et du politique. » pp. 197-198.

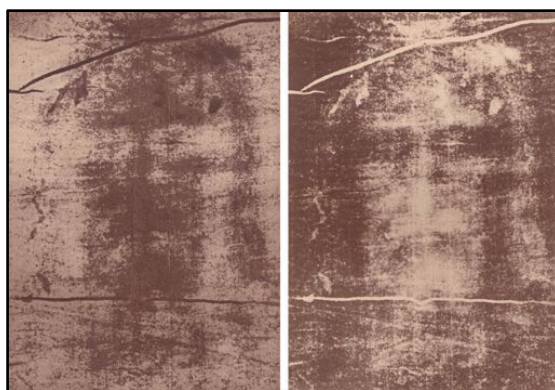
⁶⁰ Le modèle est décrit par Jeremy Bentham dans « Panopticon. Postscripts, part I », *The Works of Jeremy Bentham*, Edimbourg, William Tait, 1843, vol. IV. Le philosophe Michel Foucault est le premier à reconnaître dans le panoptique un modèle structurel de l'organisation d'une société de surveillance (voir notamment Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975).

entretenues par un certain nombre de ses partisans particulièrement bien représentés sur la scène médiatique. La nature mystérieuse de cette empreinte (il est impossible que l'étoffe entourant le corps d'un défunt en garde ainsi la trace), est devenue pour les uns la preuve de la nature divine du Christ et de sa résurrection, tandis que pour d'autres le Suaire n'est qu'une belle contrefaçon dont on peut jouer à démonter les ressorts.

Le récit pour le moins confus de la transmission du Linceul à travers les âges en fait une relique aux origines bien douteuses, contestée au sein même de la communauté chrétienne. Après avoir survécu aux incendies, aux épidémies de peste et à diverses autres péripéties, le Suaire (qui a sans doute été créé au Moyen Âge) repose désormais à Turin, à l'abri des regards. En de rares occasions cependant, l'Église l'expose aux fidèles. C'est ainsi qu'en 1898, l'italien Secondo Pia obtient l'autorisation de photographier le Linceul pour la première fois. Le récit forgé à partir de son aventure compte parmi les nombreux récits photographiques de la révélation⁶¹ : nous sommes le 28 mai 1898, le Suaire est exceptionnellement exposé au public dans le cadre des festivités qui entourent le mariage du futur roi Victor-Emmanuel avec Hélène de Monténégro. Les pèlerins affluent en masse autour de la relique, et Secondo doit patiemment attendre que la cathédrale se vide. Alors qu'il est déjà près de minuit, le photographe effectue enfin les derniers réglages de son appareil, prend le linceul en photo, et se précipite dans sa chambre noire. Il plonge enfin sa plaque de verre dans le révélateur et voit alors apparaître très clairement un visage. En cet instant, Secondo Pia devient le premier photographe du Christ.

Si les photographies de Pia – l'image positive, mais surtout son négatif – prennent une telle importance, c'est que le linceul de Turin ne nous montre, à vrai dire, pas grand-chose d'autre qu'un ensemble de taches : l'image, l'empreinte du corps, est à peine perceptible. Par contre, la plaque de verre que Pia sort du bain révélateur présente un visage incroyablement net et détaillé.

⁶¹ Voir par exemple Marie-José Mondzain (auteure d'un article tout à fait passionnant sur le sujet dans *Image, icône, économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996, p. 246) et Yannick Levannier, *Le Saint Suaire de Turin, révélé par la photographie et par la science*, Saint-Maurice, éditions Saint-Augustin, 2011. Tandis que Yannick Levannier est un sindonologue convaincu, Marie-José Mondzain défend une position particulièrement sceptique à l'égard du Suaire.



Secondo Pia – Suaire de Turin, positif et négatif

Les différents commentateurs vont ainsi immédiatement assimiler le drap à une image déjà inversée, c'est-à-dire à un « négatif » dont la plaque de verre révélée par Secondo Pia (soit, le véritable négatif photographique) serait le positif... Ce phénomène fournit aux sindonologues la preuve de l'authenticité du linceul : même l'artiste le plus génial de son temps – certains ont vu dans le Suaire l'œuvre de Léonard de Vinci – ne pourrait orchestrer une telle supercherie, puisque le principe même du négatif photographique a été inventé en 1839. La fonction testimoniale de la photographie, empreinte du réel, confère alors au Suaire-Négatif un surcroît d'autorité. Bien entendu, de nombreux scientifiques, médecins, spécialistes de la photographie et historiens de l'art (même la NASA s'est attelée à la tâche) se sont succédé pour mettre au jour, chacun selon son domaine d'expertise, les ficelles de la supercherie – et l'on doit très certainement louer leur démarche. Mais, avant même de livrer le Linceul à des analyses chimiques complexes, aux rayons ultraviolets, à la lumière infrarouge et au carbone 14... on peut s'étonner de voir systématiquement réapparaître le jargon de la photographie dans les études sindonologiques.

Car après l'expérience de Secondo Pia, le Suaire sera presque exclusivement considéré comme un « négatif » (tout comme le *révélateur*, le *négatif* est un adjectif substantivé par les photographes, à partir de l'*épreuve négative*), attendant d'être « révélé » depuis près de deux mille ans. S'il est évident qu'avec l'image du Suaire l'Église est « en train d'inventer le mythe de la photographie comme évidence mystique et preuve sans appel du vrai »⁶², ainsi que le note très justement Marie-José Mondzain,

⁶² Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 246.

l'inverse est aussi vrai : les photographes-sindonologistes s'approprient la relique pour en faire le symbole de la puissance à la fois magique et scientifique de leur médium. Et en effet, cette « découverte photographique du Saint Suaire de Turin » ainsi que la qualifie Paul Claudel, réussit l'exploit de doter le Linceul d'une autorité inédite, à une époque où le culte des reliques et de la religion chrétienne est affaibli. Déterminante, l'image du Suaire fusionne avec son objet, et ce n'est nullement un hasard si Enrie Giuseppe, second photographe du Linceul en 1931, intitule son témoignage *Le Suaire de Turin révélé par la Photographie*⁶³. De ce point de vue, le cas du Suaire illustre sans doute parfaitement la réception complexe et paradoxale du fait photographique, encore mal compris dans les années qui ont suivi son invention, une confusion dont l'imaginaire collectif ne s'est toujours pas complètement affranchi. L'image, garante d'une démarche scientifique et rationnelle, admet cependant une *lecture magique* largement fantasmée à laquelle, paradoxalement, les courants scientistes ne sont sans doute pas étrangers.

Sur les bases d'une fonction « négative » du linceul, les procédures techniques de la photographie ont largement conditionné les discours conçus autour du Suaire de Turin depuis la fin du XIX^e siècle, selon un phénomène encore perceptible dans des « études » plus récentes⁶⁴. Si les sindonologistes avancent des théories souvent fantaisistes, il sont en revanche bien organisés, et disposent d'une large visibilité sur le Web, à travers certains sites où leur communauté acquiert, dans l'imaginaire collectif et dans l'espace public, une influence non négligeable. Sur le site holyshroudguild.org, gigantesque base de données qui regroupe les « articles » cherchant à démontrer l'authenticité du voile (ou, au moins, conservant une certaine ambiguïté à son égard), se trouve un texte de Kevin Moran, écrit en 1995 et souvent repris depuis par ses camarades sindonologistes :

I have been able to photograph some of these specimens with a research grade Olympus Vanox microscope using 35mm negative colour film that was scanned to Kodak Photo CD rom. Disks with some of these pictures can be obtained through the Holy Shroud Guild of Esopus, NY, USA.

⁶³ Quelques années après avoir photographié la relique, Giuseppe publie *La santa sindone rivelata dalla fotografia : raccolta delle ultime fotografie ufficiali della santa sindone con spiegazioni, dati tecnici, commenti, discussioni e studi di notizie storiche*, Torino, Società editrice internazionale, 1933. Pour la traduction française, *Le Saint Suaire révélé par la photographie*, Paris, Les Moulinaux, 1936.

⁶⁴ S'il est difficile de prêter une grande valeur scientifique à ce type de texte, on ne peut tout à fait nier leur influence majeure sur le « grand public ». Le nombre de scientifiques convaincus de l'authenticité du Suaire, rédigeant des articles scientifiques sur le sujet, brouille encore un peu plus le débat, qui n'est pas seulement un combat entre la Science et l'Église, mais aussi entre spécialistes.

The pictures can be viewed on multi-media computers and imported into your research documents. [...] Because of my interest in how the image was formed, **I have examined the image-forming pixels or segments of the fibre that have the darker yellowing. I have dubbed the elements 'pixels' to draw attention to the fact that they are optically terminated.** They are very sharply defined at their ends. They are not diffused spots that would be seen if they were dyed or chemically reacted, or a thermal burn. They are most certainly not made by pigment contact.⁶⁵

Le texte de Kevin Moran souligne deux faits majeurs : d'une part, l'idée selon laquelle la photographie est capable de « révéler » le Suaire, d'en démontrer l'authenticité et la sainteté reste encore persistante au tournant du XXI^e siècle. D'autre part, elle s'est entièrement adaptée aux nouveaux développements techniques de la photographie à l'ère du numérique. C'est ainsi que, de façon plus anachronique encore qu'auparavant, le Suaire est désormais « pixelisé »... et la métaphore de la révélation remise au goût du jour.

L'invention photographique du Suaire de Turin – qui concerne encore une fois le pouvoir de révélation d'un *voile* – reste encore aujourd'hui un symbole aussi bien qu'un enjeu décisif de l'association étroite qui s'est tissée entre l'imaginaire magique attaché au fait photographique et l'exigence de révélation du réel imposée à l'image. L'analyse certes aberrante de Kevin Moran a le mérite de souligner que le mystère entourant la production des images en chambre noire s'est désormais déplacé vers les procédures informatiques, tout aussi opaques, mais bénéficiant malgré tout (voire justement en raison même de cette opacité) d'un certificat d'authenticité et de vérité considérable. Comme si toute argumentation se devait aujourd'hui de recourir au jargon informatique afin de gagner en crédibilité. Cette tension issue de la dimension « magique » d'un médium dont le fonctionnement reste encore mal compris, mal connu – d'autant plus à l'heure actuelle, où l'informatique ne cesse de se surpasser – est donc essentielle à la compréhension d'un certain mysticisme attaché au fait photographique. Ce mysticisme sera pleinement exploité par les écrivains, qui vont vite le relier à l'imaginaire notamment religieux de la révélation.

⁶⁵ Kevin Moran, « Observations by Microscopy of the Sticky Tape Samples Taken From the Shroud by Dr. Max Frei in 1978 », *British Society for the Turin Shroud*, 1995, n° 41 (je surligne).

I.3.B. Révélation photographique et mysticisme

En même temps que la photographie (re)construisait le mythe du Suaire de Turin, ce dernier soulignait donc en retour la charge divine et magique contenue dans le fait photographique, une charge que le spectaculaire processus chimique de révélation, demeuré longtemps incompris, va cristalliser. Dans une lettre adressée à un certain M. Girard-Cordonnier, mathématicien français et sindonologue réputé, Paul Claudel livre un aperçu éloquent de l'imaginaire de la révélation photographique, envisagé à travers le prisme de la Révélation chrétienne :

Ce n'est pas simplement **une pièce officielle**, comme serait par exemple un procès-verbal, une grosse de jugement dûment signée et paraphée : c'est un décalque, c'est une image portant avec elle sa propre caution. Plus qu'une image, c'est **une présence** ! Plus qu'une présence, c'est une photographie, **quelque chose d'imprimé et d'inaltérable**. Et plus qu'une photographie, c'est **un négatif**, c'est-à-dire une activité cachée (un peu comme la Sainte Écriture elle-même, prendrai-je la liberté de suggérer) et capable sous l'objectif de réaliser en positif une évidence! [...] **Car une photographie ce n'est pas un portrait fait de main d'homme**. Entre ce visage et nous il n'y a pas eu d'intermédiaire humain. C'est lui matériellement qui a imprégné cette plaque, et c'est cette plaque à son tour qui vient prendre possession de notre esprit.⁶⁶

Par un effet rhétorique d'accumulation, Claudel hiérarchise différentes fonctions de l'image traditionnellement véhiculées par l'imaginaire de la photographie. Sans surprise, c'est encore une fois la fonction testimoniale de l'image, « procès verbal », qui sert de fondement à son argumentation (en d'autres occasions, Claudel parlera de cet instrument que « la science a mis à notre disposition [comme] un moyen plus sûr – et à vrai dire foudroyant comme l'éclair ! – que le pinceau, et puisqu'il faut parler d'objectif, voici l'objectif lui-même : c'est la photographie⁶⁷ »).

Cependant, et c'est là l'un des paradoxes fondamentaux du fait photographique, cet ancrage rationnel favorise et conforte une lecture mystique de l'image, qui convoque une *présence*, comme si la révélation photographique opérait une forme de *transsubstantiation* : Claudel n'hésite pas, d'ailleurs, à parler ici de « seconde résurrection⁶⁸ ». Aussi, la similitude avec le phénomène de résurrection vive décrit chez

⁶⁶ Paul Claudel, « La photographie du Christ (lettre à M. Girard-Cordonnier), in *Toi, qui es-tu ? (tu quis es ?)*, Paris, Gallimard, 1936, p.12, (je surligne).

⁶⁷ Paul Claudel, « Les Psaumes et la photographie », in *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946, p. 191.

⁶⁸ *Idem*, p. 11.

Roland Barthes – on y reviendra – laisse penser que cette lecture chrétienne de la révélation s'est parfois transmise sans donner son nom :

C'est Lui ! [...] C'est Lui matériellement qui a imprégné cette plaque, et c'est cette plaque à son tour qui vient prendre possession de notre esprit⁶⁹.

J'observais la petite fille et je retrouvais enfin ma mère [...] ; la Photographie du Jardin d'Hiver, elle, était bien essentielle, elle accomplissait, pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique*⁷⁰.

Ce que partagent Claudel et Barthes, finalement, c'est une certaine idée de *l'incarnation*, indépendamment de leurs convictions ou de leurs croyances respectives. À tout le moins chez Claudel, l'image photographique, ce « quelque chose d'imprimé et d'inaltérable », est traversée par une conception de la preuve – de l'Écriture – sans doute plus complexe que le suppose notre définition contemporaine de l'épreuve judiciaire. Car comme l'écriture, comme le verbe, *l'imprimé fait chair*.

Les travaux que l'écrivain consacre à la peinture hollandaise apportent notamment un éclairage sur cette conception claudélienne de l'image. À contre-courant des critiques sur le réalisme austère des artistes hollandais, Claudel a très tôt défendu le degré de *pureté* contenu dans leurs tableaux, une pureté qu'il associe dans sa démonstration au fait photographique :

ce regard pur, dépouillé, stérilisé, rincé de toute matière, d'une candeur en quelque sorte mathématique ou angélique, ou disons simplement photographique, mais quelle photographie ! en qui ce peintre, reclus à l'intérieur de sa lentille, capte le monde extérieur. On ne peut comparer le résultat qu'aux délicates merveilles de la chambre noire et aux premières apparitions sur la plaque du daguerréotype de ces figures dessinées par un crayon plus sûr et plus assuré que celui de Holbein, je veux dire le rayon de soleil. La toile oppose à son trait une espèce d'argent intellectuel, une rétine-fée⁷¹.

À ce geste créateur doit répondre un acte de réception authentique, alors même que l'on se contente trop souvent d'apposer un regard superficiel à ces peintures. *Être à l'écoute de l'image*, c'est *se laisser pénétrer* par le sens profond de l'œuvre, qui nous convie à une expérience spirituelle et mystique : vivre une expérience de révélation. Cette proposition sur la peinture hollandaise renvoie en vérité à toute une philosophie de l'Art chez Claudel, où l'œuvre se lie étroitement au sacré en ce qu'elle permet de franchir une

⁶⁹ *Idem*, p. 13.

⁷⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 107 et 110.

⁷¹ Paul Claudel, *L'œil écoute*, p. 24-25.

limite entre le visible et l'invisible. Mais elle ouvre aussi à une analyse de l'image photographique assez inédite, de l'ordre de la synesthésie (il faudra y revenir), de sorte que l'expérience photographique n'est plus seulement une expérience *visuelle*.

En tous les cas, c'est selon ce principe d'incarnation que le cliché de Pia opère une seconde résurrection du Christ. Autant le Linceul est une relique, autant l'image du Suaire « révélé » est devenue une icône, un nouveau fragment du Linceul largement redevable de l'action chimique du révélateur. L'interdépendance entre la relique et la photographie est d'autant plus notable que le Suaire, exposé en de très rares occasions, n'est connu du public que par l'intermédiaire de ses reproductions photographiques finalement peu nombreuses. Le cliché de Pia en est d'ailleurs longtemps demeuré la seule image : il faudra attendre 1931 pour qu'Enrie Giuseppe obtienne l'autorisation de renouveler l'expérience photographique, et aujourd'hui encore, ce sont généralement leurs clichés qui illustrent les textes sur le Saint Suaire. Parce qu'il s'apparente à une « activité cachée », le négatif photographique ne pouvait manquer d'attirer l'attention de Claudel, pour qui la Bible nous enseigne que « les choses visibles sont faites pour nous amener à la connaissance des choses invisibles⁷² ». Cette pensée œuvre en faveur d'une interprétation radicale où la photographie n'est rien de moins qu'une technique acheiropoïète (« elle n'est pas faite de main d'homme »), tandis que l'imaginaire du négatif se superpose à une pensée apocalyptique, non pas dans son acception « catastrophiste », mais *prophétique* (*apocalypse* est l'équivalent Grec de la révélation). Dès lors que révélation (du domaine de la photographie) et Révélation (du domaine du religieux) se confondent, l'image *fait foi* tant qu'elle *fait preuve*...

Par-delà l'anecdote, le cas de la photo du Linceul est remarquable en ce qu'il souligne et intensifie les conséquences d'une lecture religieuse de l'image, envers laquelle nous tendons à adopter un *profil de croyant*. Car si l'invention de Niepce et

⁷² Claudel reconnaît ici l'un des enseignements principaux de la bible, ainsi qu'il le rapporte dans ce passage souvent cité de *La Catastrophe d'Igitur*.

Daguerre a métamorphosé le regard de ses contemporains, l'imaginaire de la photographie n'est pas le seul fruit de fantasmes élaborés autour des enjeux techniques d'un médium. Ainsi que le dirait Rancière, une image n'appartient pas seulement à son propre médium, mais à son type d'*imagéité*. La métaphore de la révélation est ainsi largement soumise à des facteurs culturels et religieux, qui conditionnent des rapports complexes à l'égard de la représentation, une certaine tendance à sacraliser l'image (et pas seulement l'image photographique) ou encore, dans une moindre mesure, les problématiques de l'irreprésentabilité. Ces facteurs deviennent toujours plus décisifs à mesure que les usages contemporains de la photographie développent des phénomènes d'hybridation et de métissage, issus de leur rencontre avec d'autres cultures. Ainsi, bien que la pensée judéo-chrétienne s'avère décisive dans la réception occidentale du fait photographique, celui-ci s'inscrit dans une longue histoire de l'image, dont il réactive des conceptions et des usages sans doute bien plus archaïques qu'on ne pourrait le penser.

Le phénomène d'intercontamination entre la langue du photographique et celle du fait religieux a par ailleurs des conséquences méthodologiques pour l'étude du médium. En plus d'avoir déterminé l'imaginaire de la photographie, ce jargon revient en effet régulièrement dans les discours de légitimation, les analyses théoriques et critiques du médium : la « révélation » compose ainsi avec la « Transfiguration » (chez Serge Tisseron notamment)⁷³, la « résurrection » (*dans La Chambre claire* de Roland Barthes), l'« icône » (que vont populariser les études en photojournalisme et la redécouverte des travaux sémiotiques de Peirce), l'« aura » (chez Benjamin)... Dans son ouvrage *Le Baiser de Judas, photographie et vérité*⁷⁴, Joan Fontcuberta va jusqu'à réinvestir l'idée de « croyance » pour séparer le public en deux catégories : les fanatiques d'un côté, les sceptiques de l'autre. Il s'agit là pour l'essentiel d'exemples empruntés à la critique contemporaine, mais cette tendance est déjà présente au XIX^e siècle chez des écrivains

⁷³ Serge Tisseron avance ainsi que toute photographie est « le lieu privilégié d'une transfiguration » et que « De tous les arts profanes, la photographie est, du fait de son rapport à la lumière et à la transfiguration, celui dont l'imaginaire se tient au plus près du sacré, même si, par ailleurs, elle participe à l'appréhension symbolique du monde. », *Le Mystère de la chambre claire*, Paris, les Belles Lettres, Archambaud, 1996, pp. 60-62).

⁷⁴ Plus généralement, l'œuvre critique et photolittéraire de Joan Fontcuberta, notamment son ouvrage *Le Baiser de Judas, photographie et vérité* (Arles, Actes Sud, 1996) ou *Miracles et Cie*, dont il sera question plus tard, compose avec le lexique et l'imagerie des religions judéo-chrétienne, et propose une réflexion très riche sur les rapports entre la photo et le Sacré.

tels qu'Hugo ou Mallarmé, ainsi que l'a démontré Jérôme Thélot⁷⁵. Si l'on peut encore douter de l'efficacité du concept de révélation, surchargé de significations contradictoires, rappelons-nous que le fait photographique est lui-même largement fantasmé, tiraillé entre la rigueur scientifique de la manipulation chimique et le mystère de la chambre noire. Mais alors qu'un sindonologiste comme Kevin Moran tentait déjà dans les années 1990 de traduire en termes informatiques les inventions photographiques du Suaire, qu'advient-il de cet imaginaire à l'heure de la transition numérique ? Que conserve-t-on de ce vieil imaginaire chimique, et quel imaginaire le numérique fabrique-t-il en retour ? Surtout, est-il encore seulement pertinent de parler de « photographie » à l'heure où le numérique a résolument et durablement bouleversé nos pratiques ?

⁷⁵ Jérôme Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003, coll. « Perspectives littéraires ».

I.4. La photographie numérique est-elle encore photographique ?

La photo numérique a les apparences de la photo, mais ce n'est plus de la photo, car elle n'a ni les matériaux de la photo, ni ses vitesses de circulation, ni ses dispositifs opératoires, ni ses modes d'alliages avec les autres images, ni ses surfaces d'inscription, ni son régime de vérité, ni ses coûts de production, ni son odeur...

Parce que tous ces changements sont amplement plus importants que les permanences, on est fondé à parler sans emphase de «révolution numérique».

*André Rouillé,
Photo : la révolution numérique⁷⁶*

Aujourd'hui, je prends mes photos avec l'appareil intégré à mon téléphone. En tapotant l'écran tactile, j'y ajoute un filtre de couleur (je viens tout juste de télécharger l'application), un cadre « effet Polaroid », puis je les envoie immédiatement à mon réseau d'amis (qui me répondront tout aussi vite) *via* Instagram ou Flickr, des médias sociaux spécialisés dans le partage des images... D'ici quelques minutes ou quelques heures à peine, l'une d'entre elles peut faire la une des journaux : récemment, les révolutions arabes ont démontré l'importance médiatique de cette nouvelle tendance « photophonique »⁷⁷, à laquelle on doit notamment les dernières images de Mouammar Kadhafi. Plus tard, elle peut être récupérée, recyclée et intégrée à un dispositif artistique : dans *From Flickr*, du nom d'un logiciel photo pour smartphone, Penelope Umbrico compile ainsi des centaines de clichés de couchés de soleil partagés par les internautes. Sans aucun doute, la prétendue « révolution numérique » à l'œuvre depuis ces trente dernières années bouleverse notre rapport à l'image, nous propulsant vers ce

⁷⁶ Editorial pour *Paris Art*, n°125, [url : <http://www.paris-art.com/art-culture-France/Photo : la révolution numérique/Rouillé-André/123.html>] (consulté le 10/03/13).

⁷⁷ S'il est difficile d'identifier l'origine exacte du terme, celui-ci s'institutionnalise en juillet 2012 avec le lancement du magazine *Smartphoto*, « magazine de la photophonie », entièrement consacré à la photographie sur Smartphone. On trouvera aussi parfois le terme « phonographie » (qui me semble moins heureux) auquel est dédié le site Phonographie.fr [URL : <http://www.phonographie.fr/index.php/michael-villeneuve/>] (consulté le 22/04/13).

que l'on surnomme parfois l'« ère du virtuel », selon une expression aussi pertinente que trompeuse. Pertinente, car l'essor du numérique est bien à l'origine d'un changement de paradigme qui peut en effet répondre à des problématiques de l'ordre du « virtuel » ; trompeuse, car sous l'effet de la technologie justement, le sens du terme virtuel est victime d'un appauvrissement et d'une confusion qu'il faut rapidement dissiper. Cela dit, les mutations engagées par le fait numérique sont à l'origine d'une lourde restructuration de la chaîne de production et de diffusion des images, dont nous n'avons pas terminé de mesurer les conséquences. Avec une inquiétude de plus en plus partagée : et si, comme le laisse notamment entendre André Rouillé, le numérique avait vraiment tué le photographique ? Et si nous étions finalement entrés dans une ère post-photographique, l'ère des images virtuelles – et qu'entendrait-on d'ailleurs sous ce qualificatif ?



© Penelope Umbrico, *Suns (From Sunsets)* from Flickr, 2006-ongoing
http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns_Index.html

I.4.A. Photographie et virtuel : un nouveau paradigme pour le fait photographique

Formulons dès à présent une hypothèse qui constituera une alternative à l'option post-photographique : non seulement le numérique ne serait pas une menace pour « La Photographie » (les guillemets soulignent ce qui peut tenir, dans le discours anti-numérique, d'une sacralisation de l'argentique), mais il nous permettrait de réinventer le fait photographique et d'en souligner des propriétés jusque-là négligées. Une telle hypothèse est certes loin de faire l'unanimité. Elle repose pourtant sur trois principes théoriques majeurs et désormais établis : d'abord, le numérique est *un support et un outil notamment photographique*, qui ne saurait ni constituer un synonyme de « virtuel »

(quelle qu'en soit la définition), ni se laisser pleinement saisir par le concept. À l'inverse, *le virtuel excède et précède largement le fait numérique*, bien qu'il lui doive son récent succès – mais aussi sa redétermination approximative. Quant au photographique enfin, s'il n'exclut aucunement la technologie numérique, il entretient même depuis toujours des *affinités avec le concept de virtuel*, notamment au regard du principe physique et métaphorique de *révélation*. À cet égard, *on ne parlera pas tant d'image virtuelle* au sens « strict » – c'est-à-dire d'une image entièrement conçue et réalisée par ordinateur, sans recours aux principes photosensibles (celle-ci n'a en effet plus rien de photographique) – *que des « virtualités » de l'image*.

Mais pourquoi accorder tant d'importance au concept problématique de virtuel, dont le riche héritage philosophique doit désormais composer avec les récents développements technologiques du numérique auquel il s'est trouvé associé, à tort ou à raison ? C'est qu'il permet de penser le fait photographique *après l'abandon d'une conception mimétique de l'image* – conçue comme représentation conforme, indicielle ou fictionnelle du *Réel*, lui-même considéré comme le seul référent valide de tout cliché. Extraire l'image hors de ce cadre de pensée hérité de la *mimesis* doit ouvrir la voie à une alternative méthodologique et déployer des pistes de lecture encore insoupçonnées, à la lumière d'un nouvel axe paradigmatique qui déplace le fait photographique dans le champ du *virtuel* – d'abord définit comme *ce qui existe sans être (encore) là*. Le virtuel désigne en effet un *mode d'être* caractérisé par un paradoxe de présence / absence qui, loin de s'opposer au présent, l'adopte comme point de départ d'un ensemble de *potentialités*. Ce déplacement ne rend pas seulement compte de nouvelles pratiques artistiques, *il invite à reconsidérer entièrement la valeur attribuée au fait photographique*, dont il spécifie de nouveaux enjeux problématiques, cristallisés autour de deux composantes majeures du virtuel : le principe de *latence*, qui rappelle que le sens d'une photographie n'est jamais donné dans l'immédiat, et celui de *potentialité*, qui suggère que ce sens est toujours en devenir. Cette capacité dont fait preuve le concept de virtuel à formaliser le fonctionnement de l'image argentique est d'autant plus surprenante que le qualificatif « virtuel » est aujourd'hui essentiellement associé au fait numérique, alors chargé de connotations globalement péjoratives.

C'est que le virtuel reste un concept assez mal compris dans l'ensemble. Son incontestable et récente popularité, dont est en partie responsable l'essor du numérique, invite à nuancer la définition dont il fait l'objet depuis ces vingt dernières années. Sous l'influence de la culture populaire notamment, le virtuel se change en synonyme d'*immatérialité*, de *fiction*, d'*irréalité* et parfois d'*artificialité*. Ses usages multiples prêterent à confusion : incontournable associé des nouvelles technologies, il symbolise un idéal futuriste, et envahit aussi bien nos pratiques sociales (reconfigurant la notion de réseau de communication) qu'il désigne de nouveaux modèles économiques (sans même mentionner les systèmes monétaires électroniques de type Bitcoin, l'économie dite « virtuelle » est massivement répandue dans les jeux en ligne). Dans le meilleur des cas, il est considéré comme un merveilleux outil de *simulation* permettant de visualiser ce qui n'existe pas encore, ou n'est pas physiquement présent : de plus en plus de « musées virtuels » affiliés à de grandes institutions voient ainsi le jour sur Internet. Mais plus généralement, on lui reproche de générer des *simulacres*, de (ré)inventer le réel pour nous en détourner – une accusation notamment alimentée par les cas d'addiction aux jeux vidéo et autres jeux de rôle en ligne, autant d'épiphénomènes particulièrement prisés par les médias. On regrettera que, dans un cas comme dans l'autre, le virtuel soit radicalement opposé au réel, dont il n'est qu'une pâle copie, constructive (*simulation*) ou néfaste (*simulacre*).

Malgré tout, cette (re)définition restrictive n'est-elle que la conséquence d'un abus généralisé du terme « virtuel » – un terme à la mode, mais finalement vide de sens – ou faut-il y déceler la trace d'un phénomène plus établi, comme tend à le suggérer le succès du concept revisité par toute une génération d'artistes – par exemple Hervé Fisher qui plaide pour des « beaux-arts numériques⁷⁸ », Maurice Benayoun, Jeffrey Shaw, Orlan, etc. – bientôt suivie par l'institution universitaire ? Car loin d'être une création du monde moderne, le virtuel est déjà pensé dès l'Antiquité. À la Renaissance, il désigne clairement un *mode d'être* qui s'oppose à l'*actuel* pour exprimer l'idée de *potentialité*⁷⁹. Il

⁷⁸ Voir notamment le site de l'auteur [url : <http://www.hervefisher.com/index.cfm>], « Les arts numériques aujourd'hui, pas plus que la photographie au XIX^e siècle, ne signifient la fin de la peinture, mais suggèrent d'inventer des beaux-arts numériques ».

⁷⁹ Le TLFi atteste cette acception du virtuel dès 1534. La référence complète est la suivante : « Et ce fault entendre tant de la chaleur actuelle que de la chaleur virtuelle et potentialle. » *Le Guidon en françoys* (200a ds *Roemische Forschungen*, t. 32, p. 182).

existe ainsi une contradiction fondamentale entre la définition philosophique du virtuel et ses usages contemporains, qui l'associent aux développements numériques et le dotent de connotations souvent péjoratives. Or une rapide mise au point permet de rappeler que le virtuel n'est jamais qu'une *dynamique* du réel – et non son substitut ni même son double fictif.

Parmi les principaux acteurs d'une pensée non-technologique et non-numérique du concept, Bergson et Deleuze offrent plusieurs pistes de réflexion afin de saisir un peu plus précisément les enjeux du concept de révélation en photographie. Dans son article « Le possible et le réel », Bergson fournit ainsi une réflexion indispensable sur le concept, dont il propose une définition par exclusion. Il cherche alors à démontrer que toute chose (action, événement, œuvre, etc.) n'est possible que si elle est *d'abord* réelle :

Au fur et à mesure que la réalité se crée, imprévisible et neuve, son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini, elle se trouve ainsi avoir été, de tout temps, possible ; mais c'est à ce moment précis qu'elle commence à l'avoir toujours été, et voilà pourquoi je disais que sa possibilité, qui ne précède pas sa réalité, l'aura précédée une fois la réalité apparue. Le possible est donc le mirage du présent dans le passé⁸⁰.

Le possible est ainsi purement rétroactif, si bien qu'il se conjugue au *futur antérieur* et que son mode opératoire est l'*anachronisme* : une chose n'est pas encore possible, mais, lorsqu'elle sera réelle, elle aura été possible. Ce n'est pas le cas de la potentialité, dont la *condition* est le moteur et dont l'*actualisation* reste l'enjeu majeur, si bien que le virtuel œuvre du côté de la *création pure*. En ne fixant qu'une seule *version* possible de l'image latente, le processus photochimique de révélation suggère déjà que la photographie n'est pas tout à fait déterminée par le réel, qu'elle aurait pour fonction d'enregistrer. Parce qu'elle constitue une « variante » parmi tant d'autres, la photographie est une *forme floue, potentiellement ouverte*. Ainsi, une photographie révélée, une image latente actualisée, s'inscrit toujours en rupture avec ce qui la précède. Cet écart nous invite à la penser non plus dans un principe de conformité (au réel), mais comme un phénomène de discordance, de transposition ou de rupture notamment temporelles.

⁸⁰ Henri Bergson, « Le possible et le réel » [1930], *La Pensée et le mouvant* [1922], Paris, PUF, 1969 (79^e édition), coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », p. 62.

C'est ce phénomène de rupture, au centre du virtuel deleuzien, qui donne à penser la révélation photographique non plus comme ce voile levé sur le passé, mais comme un *mouvement d'anticipation*. Deleuze élabore son concept de virtuel à rebours du possible bergsonien. Ainsi, plutôt que de résoudre des problèmes déjà posés par le réel (qui en expose d'ailleurs les solutions), « le virtuel a la réalité d'une tâche à remplir, comme d'un problème à résoudre ; c'est le problème qui oriente, conditionne, engendre les solutions, mais celles-ci ne ressemblent pas aux conditions du problème. »⁸¹. Il repose donc sur lui aussi sur un principe de rupture – la différent/ciation⁸² – et reste profondément rattaché au réel, puisqu'une chose ne saurait survenir *ex nihilo*, mais résulte toujours d'un certain nombre de prédispositions ancrées dans le réel. Pour clarifier le propos, on peut retenir tel que le propose Deleuze, *l'œuf ou l'embryon comme l'exemple type de l'objet virtuel, encore en devenir*. Ne voyons là aucun déterminisme : si le possible est toujours conçu à l'image du réel (dont il se fait l'illustration), le passage du virtuel à l'actuel vient *créer de la réalité*. C'est ainsi que l'image photographique, traditionnellement conçue comme une illustration ou une représentation après coup, se laisse désormais aussi penser comme un *supplément* de réel – on y reviendra.

À contre-courant du mouvement d'actualisation, le virtuel implique enfin une dynamique de *virtualisation*, stratégie de « remontée » de l'actuel vers le virtuel, tel que l'a suggéré plus récemment Pierre Lévy – qui prend déjà compte des mutations introduites par la technologie numérique :

La virtualisation n'est pas une déréalisation (la transformation d'une réalité en un ensemble de possibles), mais une mutation d'identité, un déplacement du centre de gravité ontologique de l'objet considéré : au lieu de se définir principalement par son actualité (une "solution"), l'entité trouve désormais sa consistance essentielle dans un champ problématique. Virtualiser une entité quelconque consiste à découvrir une question générale à laquelle elle se rapporte, à faire muter l'entité en direction de cette interrogation et à redéfinir l'actualité de départ comme réponse à une question particulière⁸³.

Pour qui cherche à penser le fait photographique hors d'un cadre temporel linéaire où l'image est nécessairement une trace du passé, le concept de virtualisation propose une stratégie de problématisation de l'image particulièrement séduisante. Il en exploite en

⁸¹ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 275.

⁸² « Tandis que la différenciation détermine le contenu virtuel de l'idée comme problème, la différenciation exprime l'actualisation de ce virtuel et la constitution des solutions (par intégrations locales). », Deleuze, *op. cit.*, p. 270.

⁸³ Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1995, p. 18.

effet les potentialités passées (lorsque qu'elle n'était qu'une image latente) et futures (puisque la photographie est promise à de nouvelles révélations, au gré de manipulations ou réactualisations diverses), et nous invite à décliner le « ça a été » en un « ce pourrait être » ou « ça aurait pu être ». En se nourrissant de cette pluralité de combinaisons potentielles dont elle est une actualisation, chaque image détient ainsi les clés de sa propre *virtualisation* qui la constitue en *forme floue*, problématique, et non plus comme une représentation, objective ou même subjective.

Enfin chez Pierre Lévy, la virtualisation génère un principe de *déterritorialisation* dont l'hypertexte, l'hyperimage, la représentation informatique des images ou même les fichiers RAW sont autant de manifestations concrètes. S'il est particulièrement marqué par l'influence de Deleuze et Guattari, le terme de déterritorialisation permet de se défaire judicieusement de l'idée d'« immatérialité » souvent rattachée au virtuel et à la photographie numérique, lorsqu'elle n'a pas de support papier. Ainsi, avec le numérique, l'image ne se dématérialise aucunement, elle ne disparaît pas, mais implique une *occupation alternative de l'espace*, en multipliant les effets de décalage, d'exode, de transplantation, d'ubiquité ou d'omniprésence... Ces déplacements s'effectuent généralement vers de nouveaux types d'espace tels que les réseaux Internet et surtout l'écran, qui s'est constitué ces dernières années comme un médium artistique majeur. Mais l'on touche ici, déjà, aux développements contemporains du concept, à la fois révélé et réformé sous l'action des nouvelles technologies. Car s'il n'est pas révoqué par la « révolution numérique », qu'advient-il aujourd'hui du fait photographique ?

I.4.B. La menace post-photographique

Il est clair que, désormais, toute pensée du virtuel doit s'accompagner d'une réflexion sur les médiums numériques devenus incontournables. Cependant, l'arrivée de nouveaux appareils de captation et de diffusion des images fait craindre la disparition de la photographie, comme si ces machines numériques changeaient la nature même des images. C'est ainsi que surgit le concept apocalyptique de *post-photographie*, actant la scission entre l'image argentique (qui serait, de fait, encore périmée) et l'image numérique (bâtie sur un champ esthétique encore vierge). Cette dichotomie inspire et

alimente notamment la dispute entre photographes ou entre spécialistes du fait photographique, à la manière d'un nouveau conflit entre « anciens » et « modernes » – les premiers prônant la pureté de l'appareil argentique tandis que les seconds célèbrent les incroyables innovations du médium numérique. Mais quelle est véritablement la valeur de cette notion de « post-photographie » ?

Pour les tenants de la post-photographie tels que William Mitchell (qui fut parmi les premiers à employer le terme), André Rouillé ou Pierre Barboza en France, ou plus récemment encore Fred Ritchin, le numérique n'a rien de commun avec l'argentique, et si le terme « photographie » a été conservé, ce n'est qu'au nom d'un principe de remédiation – au sens où l'entendent Bolter et Grusin⁸⁴ – par lequel l'appareil numérique aura vampirisé le titre de son prédécesseur argentique, afin de mieux négocier son intégration auprès de ses usagers. Dans ses travaux⁸⁵, Fred Ritchin marque la rupture entre les deux techniques au détour d'une métaphore dont Mitchell usait déjà dans *The Reconfigured Eye* :

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.⁸⁶

À en croire les théoriciens de la post-photographie, l'image numérique n'a 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 l'on s'accorde sur ce dernier point, on peut en revanche regretter la distinction de nature que les tenants de la perspective post-photographique soulèvent entre les deux médiums, qu'ils opposent radicalement et essentiellement :

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

⁸⁴ Jay Bolter, David Grusin, *Remediation, Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

⁸⁵ Fred Ritchin, <http://afterphotography.org>, propose ses thèses dans l'ouvrage *After Photography*, New York, W. W. Norton & Company, 2008.

⁸⁶ Fred Richtin, entretien accordé au *Monde*, 5/11/11.

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 meaning⁸⁷.

Fred Ritchin établit ainsi une distinction de nature entre les deux techniques : l'argentique suppose encore l'empreinte – le procédé tient de la réaction chimique, soit naturelle, où le référent adhère – tandis que le numérique suppose une dématérialisation du référent comme de l'image. Si la dichotomie établie par Fred Ritchin est certes séduisante, elle n'en repose pas moins sur un constat fautif. Car tel qu'on l'a constaté lors de l'examen des procédés techniques de la révélation, peu importe qu'elle soit numérique ou argentique, informatique ou chimique, l'image photographique n'a jamais cessé d'être soumise au *principe fondamental de photosensibilité* – qui n'a rien à voir avec cette « émanation » du référent dont Ritchin fait mention (« analog emanates from wind and wood and trees »), reprenant à la fois du mythe de la photographie comme image acheiropoïète et, plus récemment, les théories de l'indicialité.

Il est pourtant fort intéressant de constater, dans la démonstration de Fred Ritchin et des autres théoriciens prônant la rupture (car on verra qu'il existe une autre piste de réflexion pour penser l'« après » argentique) la *résurgence de certains discours qui, autrefois, furent prononcés à la charge de l'argentique*. Sans doute un peu trop pressés d'ériger l'outil numérique en principal artisan d'un nouvel âge de la représentation, les tenants de la « révolution » numérique oublient que l'histoire théorique et critique de la photographie a toujours été traversée par des débats où *la valeur ontologique de ce médium n'a jamais fait l'unanimité*. À force de marquer la rupture entre l'argentique et le numérique, ils arrangent alors l'histoire du médium à leur convenance sans rendre hommage ni à l'une ni à l'autre technique. Ainsi l'argentique demeure entièrement tributaire de son imaginaire indiciel – lequel n'est pourtant qu'une invention bien tardive, propre aux travaux menés dans les années soixante-dix et quatre-vingt à partir du système peircien – tandis que le numérique n'est pas sans lorgner lui-même du côté de l'imaginaire post-humain et ses cyborgs – un chapitre de l'ouvrage de Ritchin s'intitule d'ailleurs « synthèse et cyborg ». Si ces deux

⁸⁷ Fred Ritchin, *Afterphotography*, op. cit., p. 17.

imaginaires défendent chacun des visions largement fantasmées du fait photographique, leur affrontement s'inscrit quant à lui dans un *schéma discursif tout à fait caractéristique des contextes de remédiation*, avec son lot de tensions et de conflits dichotomiques : technophobes contres technophiles, pensée (téléologique) de la révolution 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. L'anthologie *Je hais les photographes*⁸⁸ de Paul Edwards, rassemble ainsi un florilège d'accusations portées à l'endroit des photographes et de leurs images, permettant de noter, du tournant du XX^e siècle à celui du XXI^e, la résurgence d'un certain nombre de partis pris relativement similaires dont les récits photolittéraires se sont bien évidemment fait l'écho.

À la fin du XIX^e siècle, le photographe passe déjà pour un artisan-commerçant dont les images, produites à la chaîne, ne peuvent prétendre à la valeur esthétique du dessin ou de la peinture ; ses photomontages sont accusés de trahir le réel (c'est par exemple le cas dans le roman de Thomas Hardy, *A Laodicean*⁸⁹), tandis que le portrait photographique risque, quant à lui, de se substituer aux individus qu'il est supposé représenter (on se référera à *La Curée* de Zola, ou *Le Dernier homme* de Félicien Champsaur). Sur la forme comme sur le fond, les griefs n'ont donc guère changé aujourd'hui, déplaçant simplement le conflit opposant le dessin (ou la peinture) à la photographie, vers un divorce entre les techniques argentique et numérique. On connaît bien l'origine de ces accusations – qui ne sauraient être d'ailleurs dénuées de tout fondement : aujourd'hui, n'importe qui peut désormais prendre une photo avec un téléphone portable, et le photographe professionnel subit la concurrence du photographe-citoyen qui publie ses clichés en ligne sans plus se préoccuper de leur valeur documentaire ni même esthétique, encore moins éthique ; quant aux procédures de manipulations, elles se sont banalisées et systématisées, tant et si bien que les images viennent rivaliser avec le réel.

⁸⁸ Paul Edwards, *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image, 1850-1916*, Paris, Annabet, 2006.

⁸⁹ Thomas Hardy, *A Laodicean*, 1881, livre V, chapitre XIII. Le passage traitant spécifiquement de la question du photomontage est collecté dans l'anthologie de Paul Edwards, *op. cit.*, p. 194.

Ainsi, de l'argentique au numérique, d'un siècle à l'autre, le fait photographique aura certes connu de nombreuses mutations technologiques, esthétiques et culturelles, mais les discours à son endroit se seront peu renouvelés. En fin de compte, ce sont bien les mêmes fantasmes qui se dessinent et que l'on peut tenter d'apaiser, assez aisément d'ailleurs, en se tournant du côté des pratiques artistiques. Celles-ci s'emploient en effet dans leur grande majorité à suivre une troisième voie – ni technophobe ni technophile, ni pro-argentique ni pro-numérique – caractérisée par une *tendance à l'intercontamination*.

I.4.C. L'écologie des images : les artistes et la culture numérique

En effet, en photographie, nous n'avons pas attendu l'arrivée du logiciel *Photoshop* pour concevoir une image qui ne représente plus le réel, mais le (ré)/(dé)/forme. Par ailleurs les nombreux emprunts formels du numérique à l'argentique invitent à tempérer l'avènement supposé d'un nouveau « type » d'image – parfois qualifiée de virtuelle, en des termes d'ailleurs peu favorables. De fait, l'un des enjeux théoriques majeurs aujourd'hui consiste à concilier les inflexions technologiques du virtuel (dont le numérique, l'écran, l'internet sont les figures de proue) à l'héritage philosophique du concept. *Car c'est bien l'ensemble du fait photographique (argentique et numérique confondus) qui s'intègre à ce nouveau paradigme du virtuel – tandis que celui-ci, de son côté, s'émancipe de la machinerie informatique*. Encore une fois, sans minimiser les singularités du numérique, le virtuel n'en constitue pas une spécificité. Dès lors, qu'est-ce qu'un « vieux » médium comme la photographie peut bien nous faire comprendre de ce nouveau paradigme, et réciproquement, comment celui-ci agit-il sur ses usages ? Exploitant les potentialités du fait numérique tout en développant un rapport ludique avec les formes du passé, les artistes visuels ont tenté de répondre à cette question en mettant sur pied une nouvelle « écologie de l'image » dont nous pouvons dès à présent commencer à esquisser les contours, avant d'y revenir plus en détail par la suite, puisqu'il s'agit d'un élément clé de la remédiation du fait photographique.

Dans les expositions dédiées à l'art contemporain, les manipulations les plus spectaculaires de l'outil numérique bénéficient d'une large audience, à la hauteur de la publicité qui leur est faite. 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 très jeune médium. Dans le champ plus spécifique de la photographie, la reconnaissance artistique du numérique a posé de nombreux problèmes, encore en vigueur aujourd'hui. En témoigne l'exposition « From Here On » organisée à l'occasion des Rencontres d'Arles en 2011 sous l'égide de Joan Fontcuberta, Clément Chéroux, Erik Kesseis, Martin Parr et Joachim Schmid. Pour la première fois, une exposition se consacrait *entièrement* à la photographie numérique et aux artistes de ce que les commissaires appelaient déjà la « seconde révolution numérique » : non pas celle de l'appareil numérique (de l'outil), mais celle du web 2.0 (la culture Internet). Non seulement les photographes qui avaient appris à composer avec l'appareil numérique, mais aussi ceux qui – selon une tendance résolument plasticienne – s'étaient approprié les images numérisées ou publiées en ligne, pour en faire le matériau *déjà apprêté* de leurs montages et de leurs installations. De fait, l'exposition *From Here On* est aussi restée célèbre pour la polémique qu'elle a suscitée, mais qui fut aussi savamment orchestrée et encouragée par ses organisateurs : devait-on 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 médium responsable de l'asphyxie des professionnels de la photographie ? Bien évidemment concernés par la remédiation problématique du fait photographique, de nombreux artistes questionnent depuis les années 90 le développement des outils numériques autant que l'héritage argentique. Ils produisent ainsi dans leurs œuvres un métadiscours très pertinent sur les nouveaux médias, leurs influences, leurs usages et leur photographicité, de façon à proposer des réponses originales et variées aux inquiétudes post-photographiques. On peut en proposer un rapide panorama à travers le travail de cinq artistes issus de plusieurs générations : Friederike van Lawick et Hans Müller, Corinne Vionnet, Thomas Mailaender et Joan Fontcuberta.

1. *Friederike van Lawick et Hans Müller – (Dis)torsions de l'image*. Eux-mêmes adeptes du travail collaboratif, Friederike van Lawick et Hans Müller se sont intéressés, dans « La folie à deux », à des duos d'artistes dont ils « synthétisent » les visages à l'aide

de la technique dite du *morphing* – manipulation numérique par excellence. Les méta-portraits issus de ce travail comptent chacun un ensemble de seize clichés d'identité de type photomaton, tandis que leur disposition rappelle la forme de la planche contact. Entre chaque cliché s'opère une légère distorsion, toujours subtile, aussi fluide que possible, qui génère le glissement d'un visage à l'autre, jusqu'à les faire fusionner. Cette lente métamorphose construit l'image photographique d'une identité artistique singulière, elle-même dynamique et duelle. Ainsi fragmentée, elle pose cependant la question des individualités et des singularités – le méta-portrait des sœurs jumelles Jane et Louise Wilson, dont la différenciation est particulièrement appuyée par le dispositif morphique, en est un très bel exemple – alors que la tendance serait plutôt à l'uniformisation et au chevauchement, comme on le constatera dans un instant avec le travail de Corinne Vionnet. Récurrent dans de nombreuses œuvres photographiques contemporaines, ce jeu des apparences, entre ressemblances et dissemblances, participe à la réinvention contemporaine d'un *topos* du double, du miroir, déjà bien ancré dans l'imaginaire de la photographie⁹⁰, qui rencontre aujourd'hui le paradigme du virtuel et ses avatars.



© Friederike van Lawick et Hans Müller – « Folie à deux »
portraits de Jane et Louise Wilson – 1992-1996

⁹⁰ À consulter notamment à propos de cette question du « double », largement exploitée, les travaux de Denis Roche (*La Disparition des lucioles, réflexions sur l'acte photographique*, Paris, éditions de l'Étoile, 1982, coll. « Écrits sur l'image »). L'œuvre photographique et photolittéraire de Claude Cahun, par ailleurs, se révèle largement stimulante pour qui veut penser cette problématique. On pourra ainsi se référer à ses commentateurs : Andréa Oberhuber, *Claude Cahun, contexte, posture, filiation, Pour une esthétique de l'entre-deux* (publications du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2007, coll. « Paragraphes ») ; François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992).

Chez Friederike van Lawick et Hans Müller, le motif du double se confronte au fantasme du « post-human », qui serait la traduction contemporaine du mythe de l'Homme Nouveau. Alors que la chirurgie transforme les corps et que la fonction réparatrice des prothèses se mêle au principe de performance, le fantasme des corps mutants et des cyborgs n'a jamais été aussi présent – et l'art numérique s'en fait l'écho, avec les inquiétantes figures sans visages d'Aziz + Cucher, par exemple.



© Aziz + Cucher, *Dystopia* (1994-1995)

Chez Lawick et Müller, la métamorphose des corps est abordée avec davantage de subtilité, sans aucune monstruosité : et si l'avenir reposait sur le métissage, l'androgynie, ce devenir l'Autre (plutôt que devenir autre) ?

2. *Corinne Vionnet ; Thomas Mailaender – l'image à l'écran.* Notamment présente pour l'exposition « From Here On », l'artiste suisse Corinne Vionnet s'intéresse au cumul des images sur cette espace de stockage illimité qu'est internet. Dans la série « Photo Opportunities », elle superpose ainsi près d'une centaine de photos-souvenirs des plus célèbres monuments historiques que des milliers de touristes mettent en ligne chaque année sur les sites de partage, Flickr ou Picassa, par exemple. Au terme de ce montage, des images floues et voilées esquissent les contours de la tour Eiffel, du Taj Mahal, de la tour de Pise ou du Mont Saint-Michel – car il s'agit bien de cela : une *forme* qui semble travaillée au crayon et à l'aquarelle, griffonnée par endroits, estompée à d'autres, un travail pictural dont on relève les similitudes frappantes avec la série de tableaux que Monet consacra notamment à la cathédrale de Rouen. Corinne Vionnet ne s'est sans doute jamais rendue jusqu'en Inde photographier le Taj Mahal, et cela n'a aucune

importance, à vrai dire. Plus troublant, elle fabrique ses photographies sans appareil photo avec *nos* images, au moyen d'une médiation assumée par l'écran. C'est que le support papier (ou ses équivalents) qui caractérisait la photo jusque-là doit désormais composer avec le médium écranique. Celui-ci, de son côté, s'impose peu à peu comme le principal vecteur de transmission et de manipulation de l'image. Les clichés flous de Corinne Vionnet témoignent ainsi d'une image photographique qui n'a jamais parue plus labile, fluide et même évanescence. Entendons-nous bien sur le sens de ces termes : car là où l'on se plaît souvent à parler d'« immatérialité » du numérique, la série « Photo Opportunities » fait preuve au contraire d'une densité inattendue. Cette épaisseur est notamment celle d'une *mémoire photographique collective* des espaces, qui manipule le regard et détermine notre perception du réel.



Corinne Vionnet « Photo Opportunities » : <http://www.corinnevionnet.com/-photo-opportunities.html>

Corinne Vionnet interroge notre rapport consumériste à l'image, nous qui produisons inlassablement les mêmes photographies, voyageons au sein d'une même imagerie, transformant le sujet-photographe en un gigantesque « On » plutôt qu'un « Je ». Il ne s'agit pas de témoigner d'une expérience intime du voyage (« j'étais là ») puisqu'à notre époque, le voyage est supplanté par une expérience touristique globale et collective. Partager nos clichés *absolument similaires* sur les réseaux Internet,

c'est justement s'inscrire dans cette expérience (photographique) collective : « *Moi aussi, j'étais là* ». C'est ainsi que les codes de la photographie, ici photo-souvenir, monumentalisent des lieux, des événements, autant qu'ils participent à leur épuisement – et la tour Eiffel, en effet, s'efface lentement dans cette hyper-photographie aux allures spectrales. La démarche artistique qui régit « Photo Opportunities » démontre ainsi l'accélération d'un phénomène propre à la photographie, selon lequel *l'image du monde* aspire à lui succéder, alors que la photo n'a jamais eu un tel pouvoir de *voyance*.

Rester chez soi tout en se constituant une mémoire du dehors, des souvenirs par anticipation ou des souvenirs de substitution, telle est la démarche que Thomas Mailaender assume avec humour dans la série « Extreme Tourism ». L'artiste, en chemise hawaïenne et baskets bon marché, pose dans de grossiers photomontages mettant en scène ses excursions fictives sur le Mont Kilauea d'Hawaï. Pour réaliser cette série, Thomas Mailaender a travaillé avec un photographe basé à Hawaï, qui propose ce service en ligne. La médiocrité toute recherchée des clichés n'a d'égal que la clownerie du scénario, tandis que Mailaender surfe dans les vagues de lave, ou prend des cours de cuisine au-dessus des vapeurs de soufre ⁹¹ :



© Thomas Mailaender « Extreme Tourism »

Car Thomas Mailaender, finalement, ne fait que radicaliser ce nouveau rapport à l'image forgé par la culture numérique. Nous voyons sans être là, nous voyons ce qui pourrait être là, en même temps qu'une sensation de « déjà-vu » vient perturber notre perception

⁹¹ Site de Thomas Mailaender, « L'union fait la farce » [url : <http://www.thomasmailaender.com>] (consulté le 2/08/2105).

des choses. Ainsi chez Corinne Vionnet, le monument est désincarné par sa propre invention photographique. Ce n'est plus la photo qui trahit le monde, c'est le monde qui n'est pas « à son image » – et cela peut soit inquiéter, soit prêter à des effets loufoques. Nous sommes alors plus conscients que jamais du pouvoir de manipulation de l'image.

3. *Joan Fontcuberta, le méta-photographique.* La manipulation est un art dans lequel Joan Fontcuberta, commissaire de l'exposition « From Here on », excelle tout particulièrement. À la fois théoricien et praticien, Joan Fontcuberta est l'auteur d'une œuvre particulièrement riche, fruit d'une longue réflexion sur l'effet de réel de la photographie et ses régimes de croyance⁹², réflexion qu'il porte depuis maintenant plus de trente ans. Son travail s'articule notamment autour du photomontage *argentique et numérique*, une démarche assumée, revendiquée même, qu'il partage avec toujours plus d'artistes contemporains. Comme il est sans doute bon de le rappeler, Joan Fontcuberta a vécu les dernières années du régime franquiste, lors desquelles il a suivi une formation en Sciences de l'information – autant de raisons qui justifient sans doute sa méfiance à l'égard des mises en scènes médiatiques. Depuis les années 70, il propose ainsi l'une des réponses les plus ludiques à la crise de la Vérité et ses implications pour le médium photographique. Ses travaux reposent sur une esthétique de la contrefaçon, sur une démarche parodique dont la cible favorite reste sans conteste les usages documentaires de la photographie.

Fausses (auto)biographies, fausses études scientifiques, faux reportages... composent ainsi ces petites mythomanies documentaires qui dévoilent des *scoops* tout à fait invraisemblables, avec des personnages loufoques et des créatures fantastiques – on y reviendra. S'il joue du climat de confiance que la photographie inspire, Fontcuberta ne tend pas un piège à ses lecteurs / spectateurs, avec lesquels il noue un rapport de connivence ludique. Il met surtout en évidence la persistance de l'imaginaire de la photographie, notamment de son effet de réel, qu'il transforme en effet formel et stylistique dans chacun de ses montages. Cette percée méta-photographique récurrente dans les dispositifs contemporains signale l'émergence d'un nouveau rapport à l'image, dont le supposé *pouvoir/devoir de représentation* fait désormais l'objet de toutes les

⁹² Voir notamment *Le Baiser de Judas*, *op. cit.*. Je n'insiste pas davantage sur le sujet, reportant aux chapitres suivants une analyse plus approfondie des travaux critiques et photolittéraires de l'artiste.

interrogations, comme si l'introduction du numérique n'avait fait que mettre en lumière la fragilité ontologique de la photographie. Et en effet, avec Joan Fontcuberta, l'artificialité des images n'aura jamais autant paru si évidente à la fois dans la « période argentique » de son œuvre et dans la période plus contemporaine, où le numérique est essentiellement utilisé.

Ainsi, dans *Orogenesis* (2002), l'artiste catalan réalise une œuvre à l'aide entièrement conçue par la médiation de l'outil numérique, en l'occurrence le logiciel Terragen. Habituellement exploité par l'armée, les scientifiques et les concepteurs de jeux vidéo, Terragen permet de modéliser des paysages à partir d'un ensemble de données. Fontcuberta soumet alors au logiciel un ensemble d'œuvres picturales et photographiques empruntées à Stieglitz, John Constable, William Turner ou Eugène Atget. Il s'agit bel et bien d'une *image virtuelle* – le principe de photosensibilité est alors bien loin – cependant construite à partir d'une photographie originale (ou, le cas échéant, d'une peinture) soumise pour le coup à un formidable processus de déterritorialisation. En artiste demiurge, Fontcuberta façonne un ensemble d'Utopies, de non-lieux dans lesquels le paysage, déjà reconnu comme une invention esthétique depuis longtemps, se mêle au principe de photoréalisme pour s'ériger en *topos*, en lieu commun de la représentation.



© Joan Fontcuberta, *Orogenesis*, Eugène Atget

Si les images d'*Orogénèses* font d'abord remarquer la prédominance de facteurs culturels dans notre conceptualisation même de la Nature et du Réel, elles ouvrent ainsi

la voie à une réévaluation des rapports entre l'idée de réel et le fait photographique, que Talbot considérait en son temps comme « le crayon de la Nature ». Désormais, ce crayon (devenu logiciel) est entre les mains de l'artiste, qui façonne la nature. Mais cette traduction numérique d'œuvres d'art est à ce point photogénique – elle suscite un tel *effet photographique* – que l'on peut s'interroger sur l'avenir du médium : ne suffirait-il pas de ressembler à une photographie pour en être une ? Le principe de photosensibilité, que l'on a retenu comme le critère minimal de la photographicité, est-il alors si pertinent ?

Il est urgent de dissiper quelques malentendus au sujet de l'émergence supposée d'un « nouvel âge photographique ». La confusion règne notamment autour du sort réservé à l'argentique, dont on annonce sans doute un peu trop vite la disparition définitive. Incontestablement, la « révolution numérique » aura d'abord été économique, entraînant l'effondrement du marché de l'argentique. Les esprits resteront marqués par le dépôt de bilan de l'entreprise symbolique Kodak, en 2012. Par ailleurs, grâce aux différents prolongements de l'outil numérique, les usages de la photographie ont subi de profondes mutations en intégrant l'image – désormais sous la forme d'un fichier informatique – au cœur de nouveaux processus d'échanges et de communication. Ironiquement, la chute de Kodak est précipitée par une évolution technique inscrite dans le projet d'Eastman : démocratiser et simplifier davantage encore la réalisation et les échanges d'images photographiques. Que ce soit chez les Müller, chez Corinne Vionnet, chez Thomas Mailaender ou chez Joan Fontcuberta, les artistes explorent donc de nouvelles voies du virtuel photographique, découvrant avec l'informatique et Internet un vaste terrain de jeu, doublé d'un filon photographique sans pr c dent, dans lequel les artistes puisent leur matériaux esthétiques. Il est essentiel en effet de constater qu'aucun des artistes cités   l'instant n'a travaillé à partir de ses propres photographies, du moins dans les œuvres mentionnées. Ces pratiques interpellent, et l'on peut se poser un certain nombre de questions : l'acte photographique, cet instant où l'opérateur

appuie sur le déclencheur de son appareil, peut-il encore constituer un gage tangible d'auctorialité ?

Cette démarche appropriationniste est caractéristique de ce que Clément Chéroux, dans le Manifeste de l'exposition *From Here On*, qualifie de *seconde révolution numérique*. Celle-ci recouvre un ensemble de pratiques artistiques qui reposent moins sur la maîtrise de l'outil photonumérique (lequel a marqué l'avènement de la première révolution), qu'elles ne s'occupent des prolongements du fait photographique sur Internet. Le changement n'est plus seulement technologique, mais bel et bien culturel. À la tentation apocalyptique du concept de post-photographie forgé par les théoriciens du médium, les artistes ouvrent donc la voie à une *piste ludique*, où l'« après » ne renvoie nullement au rejet du vieux médium ni même à l'édification d'un art mutant sur les ruines de l'argentique, mais bien à ce jeu constant avec les usages et les formes du passé. C'est sans doute en ce sens que l'on peut comprendre le titre de l'exposition « From here on... » : goût de la citation, du recyclage ou du détournement intègrent le fait photographique de l'ère numérique dans le cadre des pratiques postmodernes résolument ludiques. C'est donc cette piste ludique que nous pourrions suivre à notre tour, en supposant qu'elle caractérise tout autant les fictions photolittéraires. Mais si l'heure est au détournement, à l'appropriation ludique des formes, le fait photographique a-t-il renoncé à toute exigence heuristique, à toute révélation ? À la lumière de cette nouvelle « écologie de l'image », qu'advient-il des liens que l'on a pu tisser jusqu'à présent entre le virtuel philosophique et la révélation photographique ?

I.5. Les virtualités de l'image photographique : vers de nouveaux enjeux de la révélation

Les artistes réunis ici s'inscrivent [...] dans le grand mouvement de désacralisation du savoir-faire artistique entamé au début du XX^e siècle au profit d'une célébration du choix de l'artiste. Plutôt que d'ajouter des images aux images, ils préfèrent également recycler l'existant. Ils revendiquent une forme de principe écologique appliqué aux images. Cela confère au processus créatif un caractère beaucoup plus ludique qui fait la part belle à la trouvaille, à la sérendipité et à la poésie involontaire. Ils partagent aussi le désir de rendre encore un peu plus caducs les critères d'évaluation qui permettaient autrefois de déterminer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas.

Clément Chéroux, Manifeste From Here On⁹³

Dans le Manifeste *From Here On*, cosigné par les commissaires de l'exposition du même nom, Clément Chéroux attire notre attention sur cette nouvelle écologie de l'image que le mouvement appropriationniste serait en train de dessiner. Comme en écho à la crise économique que traverse le marché argentin, cette tendance semble s'interroger : pourquoi devrait-on encore prendre des photos, lorsque la surproduction passée et présente des images permet désormais d'opérer leur simple recyclage ? Selon Clément Chéroux, cette activité ludique n'en renonce pas moins 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. Ainsi, la sérendipité engage un principe ludique qui la distingue de l'épiphanie, ce resurgissement d'une vérité cachée si souvent mise en scène dans les récits photolittéraires – où elle s'inscrit d'ailleurs dans le cadre d'un processus mémoriel teinté de mélancolie, comme c'est le cas chez Proust ou chez Barthes. Aussi peut-on désormais s'interroger : cette nouvelle « écologie » de l'image

⁹³ Clément Chéroux, *Manifeste From Here On*, signé par Erik Kesseis, Martin Parr, Joachim Schmid et Joan Fontcuberta publié en ligne sur le site des Rencontres d'Arles, 2011, [url : http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_7] (consulté le 19/04/2014).

n'inspirerait-elle donc pas une renégociation du capital ontologique de la photographie, dont la révélation totale et définitive n'est qu'une utopie ?

I.5.A. Vers une ontologie « plate »

Pendant plus d'un siècle, et les fictions photolittéraires en seront la preuve, la transposition métaphorique de la révélation s'est largement effectuée au profit d'une réflexion ontologique hiérarchisée, où la photo s'est trouvée (ou pas) investie d'un pouvoir de révélation 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 ne soit jamais question de ses virtualités inhérentes. Certes, la révélation s'est toujours entremêlée à l'idée de latence, puisqu'elle suppose de *lever le voile sur une vérité cachée* – parce que souvent inavouable, insupportable. Or selon une définition rigoureuse du virtuel, l'objet latent n'est pas dissimulé en raison du sceau du secret, mais parce qu'il est *en puissance*. La différence se joue au niveau du principe d'*actualisation*, qui suppose que le passage de l'état latent à l'état manifeste résulte d'un processus de *transformation* : de tous les arbres latents compris dans la graine, un seul arbre singulier verra le jour. En réalité, la définition de la notion de latence dépend peut-être du sens que l'on accorde à celle de *révélation*, et inversement. De la même façon, ne pourrait-on pas imaginer une révélation plus dynamique, dont l'objet serait encore à venir, à inventer – comme les plasticiens la déclinent à travers l'écologie de l'image émergente ?

La révélation serait alors synonyme de *pré-vision*, de *pré-visualisation*, de *projection*, et renverrait à un double processus d'actualisation : ce premier geste photographique par lequel l'image latente se (trans)forme en négatif, et le négatif se déploie en photographie ; puis, par extension, ce second geste photolittéraire par lequel l'écrivain intègre l'image dans un dispositif. À chaque fois, la photographie est remise en jeu, selon une dynamique qui tient moins de la manipulation (un terme trop défavorablement connoté) que de la *performance* – une association certes risquée lorsque l'on sait que celle-ci s'inscrit dans l'éphémère quand la photo est vouée à perdurer... Cette apparente contradiction entre photographie et performance se résout

cependant au regard de leur refus commun des canons de la représentation traditionnelle, à laquelle le geste de révélation substitue l'idée d'une *production*, d'une *transformation* de la réalité qu'elle est censée représenter. La photographie n'est donc pas à proprement parler une performance, elle en est le résultat, le produit, la valeur *ajoutée* à la réalité. L'image est en d'autres termes performative, elle conditionne le réel avant même de s'en faire le reflet.

À rattacher ainsi la photographie au virtuel, par définition toujours *en attente* de son actualisation, ne risque-t-on pas de la placer au cœur d'un processus de présentification endémique incapable d'assurer la formation d'une *mémoire*? Au contraire, le virtuel indiquerait plutôt un refus de la *fin*, de la possibilité même d'une fin – la forme actualisée ne constituant qu'une réponse parmi d'autres à l'entité virtuelle problématique. Parce qu'il dresse sur un même plan toutes les potentialités du réel, le virtuel s'oppose à un temps historique linéaire où les faits s'agencent selon un déroulement logique de cause à effet. Comme chez Benjamin, le virtuel engage donc un refus du déterminisme historique et de sa quête de vérité absolue – une illusion dans laquelle l'historien ne peut que se fourvoyer. Cependant, il ne cherche pas à lui substituer un temps historique *qualitatif*, comme il n'oppose pas non plus à l'historicisme positiviste, notamment hérité des Lumières et de Hegel, une conception pessimiste de l'histoire (très benjaminienne) où le progrès mène droit à la catastrophe. En réalité, le concept de virtuel défend un principe d'équivalence – chaque fait, chaque événement en vaut un autre – qui l'inscrit dans le cadre d'une *ontologie plate* à laquelle on pourra raccorder la photographie, autant argentique que numérique. Forte d'une profonde signifiante, *la photographie ne cesse jamais d'être révélée*, elle reste toujours porteuse de sens, mais d'un sens qui n'est jamais réalisé complètement. Ce que la révélation inspire, c'est donc une herméneutique, à cela près que le processus interprétatif qu'elle engage implique un *ajout de sens*. Il ne s'agit pas de lever le voile sur une vérité, une signification qui serait *propre* à l'image. Tout juste peut-on rendre compte du contexte historique, auctorial, etc. dont elle est issue, quoique ces recherches à caractère génétique, sémiotique, etc. risquent de déboucher sur une réflexion ontologique essentialiste, dont on n'a pu que constater les apories.

L'herméneutique de la photographie pour laquelle on peut désormais plaider prend tout son sens au regard d'une *ontologie plate*, une notion dont on peut attribuer la paternité au philosophe Manuel de Landa ⁹⁴, quoique celui-ci développe substantiellement sa pensée autour de l'ontologie réaliste définie chez Deleuze. Du côté de la littérature philosophique francophone, c'est Tristan Garcia qui la popularise en proposant son propre modèle théorique dans *Forme et objet, un traité des choses*⁹⁵. Tristan Garcia y défend l'idée d'une ontologie « ultra accueillante », où la platitude désigne un principe *d'égalité dans la répartition de l'être* : chaque chose est également. Ou bien, en tous les cas, chaque chose est *formellement* égale à une autre *dans le monde* : une chose physiquement présente, sa seule désignation, une chose passée, inexistante, future, virtuelle ou, même, contradictoire... *n'importe quoi est quelque chose*. L'originalité du modèle théorique de Tristan Garcia consiste à corrélérer à cette ontologie plate formelle une *ontologie objective* qui vient réintégrer une part d'inégalité *dans l'univers*, où chaque *objet* est déterminé par un autre. De fait, Tristan Garcia distingue le *monde des choses*, invariable, horizontal et plat, de l'*univers* vertical dans lequel les *objets* évoluent, s'accroissent, se déterminent, se hiérarchisent. Renvoyés dos à dos, le monde des choses et l'univers des objets instaurent une dynamique ontologique conflictuelle, que Tristan Garcia résume ainsi :

[...] à chaque étage objectif, les concepts formels permettent de penser la possibilité des objets et en même temps empêchent l'universel d'aboutir, de s'absolutiser. Le formel interdit le dépassement absolu, et conserve la possibilité pour chaque chose de se maintenir, d'être égale aux autres, au sein de l'accumulation des choses, des ordres et des désordres (cosmologiques, biologiques, sociaux, historiques) de l'univers. Le monde plat empêche l'objectivité d'aboutir, mais est le gardien de ce qui, en n'importe quoi, est indestructible – sa possibilité ou plutôt, en deçà même de sa possibilité (puisqu'il même l'impossible se trouve ainsi préservé), sa *chance*⁹⁶.

Cette *chance*, ce caractère irréductible de la chose, rappelle les conditions offertes par l'image latente photographique, qui ne saurait être une image pure ou fondamentale, mais plutôt la *promesse* d'un *encore à venir*.

⁹⁴ Manuel de Landa, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Londres / New York, Continuum, 2002, ou *A New Philosophy of Society: assemblage theory and social complexity*, Londres / New York, Continuum, 2006.

⁹⁵ Tristan Garcia, *Forme et objet, un traité des choses*, PUF, Paris, 2011, coll. « MétaphysiqueS ».

⁹⁶ Tristan Garcia, « Éléments pour une présentation de *Forme et objet, un traité des choses* », texte préparé à l'occasion du séminaire interne CIEPFC, document en format PDF publié en ligne [url : http://www.ciepfc.fr/IMG/pdf/GARCIA_Elements_pour_Forme_et_objet.pdf] (consulté le 28/07/2012).

Affranchi d'une pensée ontologique classique et hiérarchisée, le fait photographique dans son ensemble – argentique et numérique – se libère en même temps 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). Plutôt qu'une conscience historique, 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. 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*.

I.5.B. La supplémentarité du photographique

C'est Rosalind Krauss qui, la première, a proposé l'idée du « supplément » photographique. En sémioticienne convaincue, Rosalind Krauss a d'abord considéré le cliché photographique comme un indice – et c'est d'ailleurs pour ces travaux sur l'index qu'elle est souvent reconnue. Mais après l'introduction de ce concept de supplémentarité, Krauss donne un outil des plus efficaces pour rompre avec ce principe de contiguïté entre le réel et l'image. S'il peut parfois œuvrer en faveur de la photographie comme simulacre, le concept de supplément photographique n'en reste pas moins très stimulant, notamment en ce qu'il permet de comprendre le rôle structurant de la photographie, et de mieux en comprendre la performativité. Dès les années 1980, Rosalind Krauss nous aide ainsi à repenser le cadre ontologique traditionnel dans lequel la photographie – systématiquement en deçà du réel – se retrouve en porte-à-faux.

Dans son article étudiant les rapports entre photographie et Surréalisme, Rosalind Krauss introduit donc l'idée d'une image « définie en terme de supplément⁹⁷ ». Utilisée avec des guillemets de précaution, la notion de « supplément » à laquelle Krauss se réfère est explicitement empruntée à Derrida, qui en expose notamment les enjeux

⁹⁷ Rosalind Krauss, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 104.

dans son ouvrage *De la grammatologie*. Mais puisque Derrida fonde lui-même sa réflexion à partir de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau, c'est par l'*Essai sur l'origine des langues* que l'on se doit d'aborder les origines de ce concept :

L'écriture, qui semble devoir fixer la langue, est précisément ce qui l'altère ; elle n'en change pas les mots, mais le génie ; elle substitue l'exactitude à l'expression. L'on rend ses sentiments quand on parle, et ses idées quand on écrit. [...] Il n'est pas possible qu'une langue qu'on écrit garde longtemps la vivacité de celle qui n'est que parlée⁹⁸.

Pour le philosophe qu'est Rousseau, l'écriture est d'abord cette représentation médiante de la langue, son *supplément* à la fois nocif et nécessaire. Nocive, l'écriture est une forme d'expression seconde qui pervertit et canalise la parole ou la pensée première, spontanée, naturelle et véritable. Nécessaire, elle est ce par quoi l'individu parvient à s'inscrire dans le monde – et c'est là tout l'enjeu de l'œuvre littéraire de Rousseau, cette fois-ci romancier.

S'il est devenu monnaie courante dans la tradition occidentale, au moins depuis Platon, de considérer l'écriture comme une forme de perversion du réel – une idée redevable de la dichotomie entre perception (pure et immédiate) et représentation (oblique et détournée) – Rousseau introduit une conception du signe relativement inédite à son époque, en assurant que « le langage figuré fut le premier à naître. Le sens propre fut trouvé le dernier⁹⁹ ». Pour soutenir et illustrer sa théorie, le philosophe rapporte la fable suivante : un jour qu'un des premiers hommes rencontrait pour la première fois les membres d'un groupe étranger, sa frayeur les lui fit paraître plus grands, plus forts que lui. Il leur donna alors le nom de « géants ». Puis, se familiarisant peu à peu avec les nouveaux venus, comprenant que ces derniers n'étaient pas si différents de lui-même, il réévalua son jugement et rebaptisa ces étrangers « hommes », un terme qui convenait davantage à ce que sa raison lui enseignait désormais. Aussi, *homme* devint le sens propre par lequel il pouvait désigner ses semblables, tandis que le terme *géant* « devint ensuite métaphorique, quand l'esprit éclairé, reconnaissant sa première erreur, n'en employa les expressions que dans les mêmes passions qui

⁹⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1974, p. 108-109.

⁹⁹ *Idem*, chapitre III, « Que le premier langage dût être figuré », p. 97.

l'avaient produites »¹⁰⁰. Chez Rousseau, le choc, l'affect et les passions, sont ainsi à l'origine du langage, mais d'un langage figuré que la raison entend finalement corriger lorsque, par l'expérience, l'inconnu sera devenu plus familier.

Cette théorie du langage ancrée dans le courant de pensée des Lumières où l'on célèbre l'idée de perfectibilité de l'homme constitue la pierre angulaire de la réflexion dense et complexe conduite par Derrida au sujet de l'Écriture et de l'Origine (du langage). Le philosophe de la déconstruction s'inspire ainsi du paradoxe propre à l'œuvre de Rousseau – si critique envers l'écriture à laquelle il a pourtant consacré sa vie – pour transformer l'idée de supplément en un concept de *supplémentarité*. Ce concept renvoie d'abord au mouvement selon lequel – indépendamment des considérations éthiques qui préoccupaient Rousseau et ses contemporains – il n'y a jamais d'origine en soi, de degré zéro des choses, car au commencement il y a déjà un supplément – supplément d'origine. Il y a donc toujours *plus d'un* :

Si la supplémentarité est un procès nécessairement indéfini, l'écriture est le supplément par excellence puisqu'elle marque le point où le supplément se donne comme supplément de supplément, signe de signe, tenant lieu d'une parole déjà signifiante : elle déplace le lieu propre de la phrase, l'unique fois de la phrase prononcée *hic et nunc* par un sujet irremplaçable, et en retour énerve la voix. Elle marque le lieu du redoublement initial¹⁰¹.

Derrida systématise en fait le processus décrit par Rousseau, en un mouvement de réévaluation infinie des choses que l'on entend saisir – si bien que, chez Derrida, nous sommes en quelque sorte *toujours dans le figuré*. Ainsi, *il n'y a pas de chose même*, comme il n'y a pas d'origine absolue du langage, car toute chose est prise dans un système qui vient la suppléer. Et ce supplément vient en retour contaminer, stimuler et transformer la chose. L'exemple parfait de cette problématique de la supplémentarité serait l'archive (dont la racine étymologique, *arkhè*, fait résonner à la fois l'idée de commencement et de commandement), un objet qui assure la conservation de la mémoire en même qu'elle la détermine, l'institutionnalise, lui impose sa forme, tout en la détruisant puisque, finalement, elle nous pousse à l'amnésie.

¹⁰⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Idem*, p. 98.

¹⁰¹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, coll. « Critique », p. 398.

Ainsi s'éclaire la proposition d'une *photographie définie en terme de supplément*, dont Rosalind Krauss affine et précise les contours en conclusion de son article :

Au cours des années 20, à travers toute l'Europe, on ressentait qu'un *élément « supplémentaire » s'ajoutait au réel*. Que cet élément fut expérimenté avec cohérence et figuré avec force dans les œuvres structurées par *les outils « supplémentaires » de la photographie*, témoigne de la cohérence incroyable de la photographie européenne à cette période – et non de son éclatement en différentes sectes, comme on le suggère parfois. Mais je soutiens que l'un des apports spécifiques des surréalistes a été de considérer cette réalité elle-même comme représentation ou signe. La réalité en fut à la fois élargie, et remplacée ou supplantée par le « *supplément* » *suprême qu'est l'écriture : l'écriture paradoxale de l'image photographique*.¹⁰²

Rosalind Krauss articule en fait trois aspects de la supplémentarité, soulignés dans l'extrait tout juste cité :

1. « on ressentait qu'un *élément "supplémentaire" s'ajoutait au réel* ». Cette première proposition renvoie à l'idée derridienne du supplément d'origine, selon laquelle c'est dans le saisissement même du réel que celui-ci se forme et donc se transforme. Aussi, « nous ne regardons pas la réalité, mais un mode contaminé par l'interprétation et la signification, c'est-à-dire une réalité dilatée par les vides et les blancs qui constituent les conditions formelles préalables à l'existence du signe¹⁰³ ». Et comme Rosalind Krauss le relève, ce qui assure véritablement l'originalité du Surréalisme, dont l'hétérogénéité formelle laisse pourtant entrevoir un mouvement relativement éclaté, « c'est précisément cette *perception de la réalité en tant que représentation* qui forme le concept du merveilleux et celui de la beauté convulsive¹⁰⁴ ».

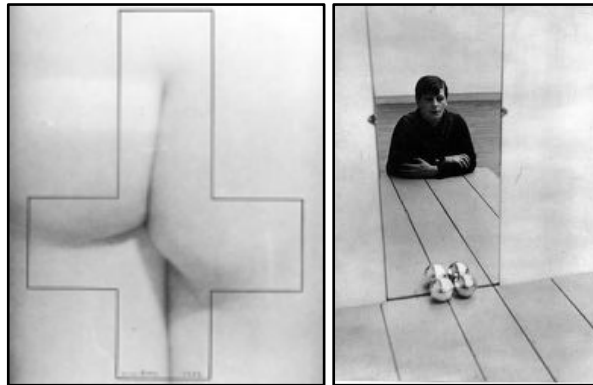
2. « *les outils "supplémentaires" de la photographie* ». Ainsi, plus nous tentons de nous approcher du réel, plus nous participons à sa construction. C'est à cette construction que participe l'appareil photographique, dont le dispositif technique structure et encode le réel qu'il est supposé saisir, selon les pouvoirs que nous lui attribuons. Rosalind Krauss conduit sa démonstration autour d'une étude comparative des effets de cadrage dans les œuvres de Man Ray, « Monument à Sade » (1933) et de Florence Henri, « Autoportrait » (1928). Elle reconnaît aux formes encadrantes de ces deux clichés une nature sémiotique et symbolique majeure, que l'on identifiera sans difficulté au motif phallique. C'est ainsi que le cadrage, traditionnellement observé

¹⁰² Rosalind Krauss, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 122 (je souligne).

¹⁰³ *Idem*, p. 114.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 116.

comme une « coupe », vient en vérité supplémenter le sens l'image, sinon le déterminer radicalement.



Man Ray, « Monument à Sade », 1933 (à gauche),
Florence Henri, « Autoportrait », 1928 (à droite)

3. « le “supplément” suprême qu’est l’écriture : l’écriture paradoxale de l’image photographique ». Dans son introduction au catalogue d’exposition consacré à Max Ernst, André Breton qualifia l’écriture automatique de « photographie de la pensée »¹⁰⁵, renforçant une analogie déjà manifeste entre deux médiums qui revendiquaient l’un et l’autre une même mécanique de l’instantanéité. À ce titre, écriture automatique et dispositif photographique constituaient deux pratiques artistiques par lesquelles les surréalistes pouvaient prétendre restituer, avec le plus de sincérité possible, l’expérience perceptive ou le *choc perceptif*. Et tel que l’homme sauvage chez Rousseau finissait, au terme d’une angoissante expérience de l’altérité, par (re)connaître ses semblables et réviser – *recadrer* – son jugement, Krauss concède au (*re*)cadrage photographique une fonction herméneutique où la supplémentarité de la photographie modélise dans toute sa complexité :

Le cadre proclame qu’entre la fraction de réalité qui a été éliminée et celle qui est incluse, il y a une différence ; et que le fragment que le cadre encadre est un exemple de la nature-en-tant-que-représentation, de la nature-en-tant-que-signes. Tout en désignant cette perception de la réalité, le cadre de l’appareil photographique la contrôle aussi, et la structure, par l’usage du point de vue [...]. Ce que l’appareil photo cadre, et donc rend visible, c’est l’écriture automatique du monde : la production permanente, ininterrompue, des signes¹⁰⁶.

Où l’écriture du réel se manifeste d’abord comme *écriture de la représentation du réel* – un supplément au supplément...

¹⁰⁵ André Breton, « Max Ernst », *Les Pas perdus*, Paris, NRF, 1924, p. 101.

¹⁰⁶ Rosalind Krauss, *idem*, p. 119.

Si Rosalind Krauss a raison de préciser que cet enjeu est avant tout propre au projet surréaliste, le médium photographique semble pourtant s'être approprié ce principe de complémentarité bien au-delà du mouvement lancé par Breton. À la suite de Rosalind Krauss, il est en effet possible de reconnaître le principe de *complémentarité 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 « 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 temporalité linéaire.

I.5.C. Quelques virtualités de l'image photographique

Le terme « virtualité » renvoie à des usages de la photographie bel et bien concrets, où l'on prend cependant en compte l'insaisissabilité constitutive de l'image – de même que le virtuel, parce qu'il est puissance, se caractérise moins par un état de fait que par un effet de *mouvement*, les images rompent avec la linéarité dans laquelle on pense traditionnellement le fait photographique. Si les virtualités de l'image sont nombreuses, il est pour autant possible de retenir trois fonctions à travers lesquelles conjuguer le canonique « ça a été » de Roland Barthes, si influent dans les études photolittéraires. Addition, complémentarité et substitution permettent en effet de découvrir de nouveaux enjeux de la révélation, y compris au sein de dispositifs qui excèdent largement l'introduction des nouvelles technologies – et c'est pourquoi, après avoir envisagé plus tôt des exemples essentiellement issus du corpus photonumérique contemporain, on se tournera délibérément cette fois du côté d'œuvres photographiques bien connues, afin d'en proposer une relecture originale, à la lumière des virtualités de l'image.

Addition. On connaît déjà depuis longtemps le pouvoir prémonitoire de la photographie, alors que celle-ci dissimule, selon les mots de Roland Barthes, « ce signe impérieux de ma mort future [puisqu']il y a toujours en elle un écrasement du temps : cela est mort et cela va mourir. Ces deux petites filles qui regardent un avion

primitif au-dessus de leur village [...] comme elles sont vivantes ! Elles ont toute la vie devant elle ; mais elles sont aussi mortes (aujourd'hui), elles sont donc *déjà* mortes (hier). »¹⁰⁷ En tant que *memento mori*, la photographie ne fait finalement qu'extraire d'une singularité (d'une seule image) le caractère proprement universel de la condition humaine : la mort. C'est parce que *cela a été* (ces petites filles photographiées autrefois, et aujourd'hui décédées) que *ce sera* (moi aussi, je suis voué à disparaître). Autrement dit, l'image reste enfermée dans un cadre de pensée mimétique, où elle constitue la trace, certes paradoxale, d'un passé révolu : il n'existe pas de photo plus mélancolique que celle qui génère un tel vertige temporel. Mais comment penser ce futur simple de la photographie, sans projeter de nouveau l'image dans le passé, sans qu'elle en constitue la trace symbolique et mélancolique ? Barthes avance déjà un début de réponse. Car s'il insiste sur le phénomène de coprésence entre passé et futur, il démontre surtout que la photographie suscite un *paradoxe de présence*, tel que l'intronisent ces deux petites filles si « vivantes ! », mais *mortes* à l'instant où il contemple leur cliché.

Véritable *intensificateur de présence*, la photographie détient des facultés de *présentification* qui priment sur son (prétendu) pouvoir de *re-présentation*. Le futur photographique n'a dès lors plus seulement cette valeur gnomique propre au *memento mori*, mais suscite une série d'interférences mnémoniques, que le photographe Joan Fontcuberta assimile à un pouvoir de voyance :

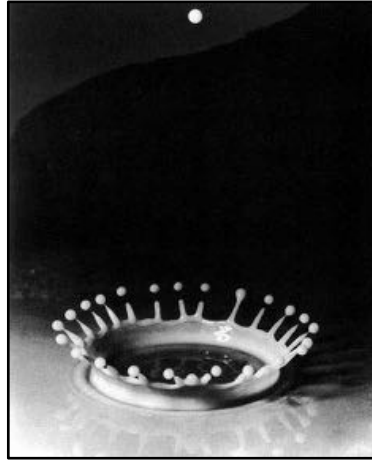
Au-delà des métaphores, il reste à nous assurer que la sensibilité contemporaine pousse paradoxalement plus à la prophétie qu'à l'histoire. Nous vivons dans un monde d'images qui devancent la réalité. [...] Lors de nos premiers voyages, nous sommes inquiets quand, en découvrant la tour Eiffel, Big Ben 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 voyance¹⁰⁸.

Alors que la photographie parvient aujourd'hui à « usurper » peu à peu la place du réel, l'enjeu consiste désormais à mesurer sa capacité à *créer de la réalité* plutôt que d'en traduire un aspect déjà reconnu. La photo renvoie à ce qui « sera » ou ce qui « pourra être », s'attribuant ainsi une performativité sans l'instantanéité de la performance (ce qui serait le cas si le médium photographique était intégré dans une performance,

¹⁰⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile / Gallimard / Seuil, 1980, p. 150-151.

¹⁰⁸ Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas*, Arles, Actes sud, 2005, p. 61.

participant ainsi à sa production *en direct*), mais redevable de son caractère proprement événementiel, où le *geste de présentation/présentification* prend le pas sur la fonction de représentation.



Harold Edgerton, *Impact d'une goutte de lait*, 1957

Considérons par exemple le célèbre cliché d'Harold Edgerton qui capte l'impact de la chute d'une goutte de lait, méconnaissable. Jusqu'à présent, les études qui ont mesuré l'action de la photographie sur notre perception ont conclu qu'elle détenait la capacité d'aiguiser, de décupler ou d'excéder notre regard et, surtout, notre rapport au réel. La technique stroboscopique d'Edgerton – concepteur d'un flash au xénon capable de produire des éclairs de l'ordre du millionième de seconde – idéale pour capter des instants aussi brefs que la chute explosive d'une goutte de lait, a fait d'ailleurs l'objet d'usages répétés par les scientifiques désireux d'approfondir leurs recherches sur le mouvement. Mais à travers cette image, Edgerton démontre surtout qu'il peut métamorphoser le réel. Le travail du détail, cadrage serré et jeux 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, le fait est que 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, une chose qui n'avait guère d'existence avant que la photographie d'Edgerton ne la produise, et qui vient maintenant s'ajouter au réel.

Substitution. Déplaçons maintenant l'accent sur les *potentialités pures* de l'image. À première vue, cette modalité semble déjà largement exploitée lorsqu'il s'agit d'exprimer le pouvoir d'identification auquel nous soumet l'image – toute photographie renvoyant systématiquement à une autre photographie. Certaines démarches artistiques reposent ainsi 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 »¹⁰⁹. Christian Boltanski a souvent recours à ce procédé qu'il exploite par exemple dans *L'Album de la famille D.*, reconstitué à partir des clichés d'une même famille dont l'identité n'est jamais révélée.



© Christian Boltanski, *L'Album de la famille D.*

Cet anonymat n'a d'ailleurs guère d'importance, puisque ce sont nos propres souvenirs de vacances au bord de mer et d'interminables repas en famille que rappellent ces clichés où n'évoluent pourtant que de parfaits inconnus. Suscitant d'étranges sentiments de familiarité, de curieux effets d'affiliations, la photographie est ainsi habitée par une dimension proprement collective surgissant là où on l'attend le moins. Ce qui s'apparente à un principe d'équivalence entre nos souvenirs, entre nos vies – selon une

¹⁰⁹ Certes, un tel phénomène rappelle fortement celui du *memento mori*, à ceci près que la mort constitue une réalité physiologique à laquelle nous sommes tous assujettis – la photographie exprime alors un état de fait. Au contraire, cette seconde modalité établit un lien tout à fait improbable entre l'objet de la photographie et le sujet qui la contemple : la singularité de l'image nous renvoie d'abord à notre propre singularité, avant de mettre en avant un lien propre à la communauté.

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, la photo de voyage) en laquelle chacun peut se reconnaître ou se projeter. Si bien qu'au bout du compte ces souvenirs, comme nos comportements, sont tout autant *déterminés photographiquement* : le regard photographique tend à structurer le réel.

De fait, travailler sur les potentialités de l'image, c'est s'attacher à *virtualiser* l'objet photographique, le constituer en « problème », plutôt qu'à l'actualiser, en faire la résolution, le résultat du problème. C'est ainsi se concentrer sur le caractère le plus embryonnaire de la photo, dont l'indécidabilité et la plasticité convoquent naturellement des phénomènes de réactualisation, de recontextualisation ou de (re)montage de l'image, toujours plus récurrents dans les dispositifs photolittéraires contemporains. Cette entreprise de « recyclage » ne privilégie pas toujours le registre ludique, même s'il s'agit là de son domaine de prédilection. Elle engage surtout une réflexion sur les usages canoniques de la photo, notamment ses usages documentaires : photos d'archive, photos de famille, photoreportage font alors preuve de leur faiblesse testimoniale aussitôt compensée par leur incroyable capacité à s'adapter à notre propre expérience. Est-ce considérer pour autant la photographie comme une fiction ? Oui, s'il s'agit d'affirmer qu'elle est une *construction*, plutôt qu'une trace, un indice, une preuve ou une pièce à conviction, comme le véhiculent les usages traditionnels. Non, s'il s'agit de prétendre que la photographie n'est qu'un mensonge, qu'elle est *fausse*, qu'elle n'est pas *réelle* – puisque le réel ne constitue pas, on l'aura compris, un critère d'évaluation pertinent. Indécidable, la photographie n'est pas nécessairement vouée à des usages qui ne seraient qu'arbitraires, et les artistes qui en explorent les potentialités ne renoncent jamais à une exigence éthique et heuristique.

Complémentarité. La photographie peut-elle montrer ce qui n'a pas été ? Il s'agit là d'une proposition bien 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

photographie¹¹⁰, 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 en vérité qu'un mythe : toute photographie est une succession de manipulations qui touchent notamment son objet ou son contexte. La retouche, le montage ou le trucage font donc intégralement partie du processus de construction de l'image si bien que, formellement, la photographie présente donc toujours plus ou moins *ce qui aurait pu être*.



« *Io + gatto* » de Wanda Wulz (1932), « *Audrey Hepburn, New York, January 1967* » de Richard Avedon (1967), et « *Family in front of Niagara Falls* », Anonyme (1905)

En substance, la proposition « ça aurait pu être » suggère aussi que « ça n'a pas pu être ». De là, une nouvelle piste s'ouvre à nous dans laquelle la photographie vient témoigner d'un impossible. Un « cas » photolittéraire particulièrement célèbre, *l'image fantôme* d'Hervé Guibert, met en scène de manière problématique 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. Le phénomène de présence / absence atteint alors son point le plus critique : *imaginée* par le photographe et son modèle, la photographie se manifeste au travers d'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 :

¹¹⁰ Le Metropolitan Museum of Art a consacré en 2012 une exposition sur le sujet, *Faking it, manipulated photography before Photoshop*, dont nous pouvons consulter quelques objets en ligne [url : <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/faking-it>] (consulté le 2/09/2015).

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, irréaliste, plus encore qu'une photo de jeunesse : la preuve d'une pratique presque diabolique.¹¹¹

À y regarder de plus près, le processus de mise en scène (le choix de la coiffure, des vêtements, de la pose de « la mère ») est en effet tel que l'image fantôme désigne même « ce qu'aurait pu être » la photographie de « ce qu'aurait pu être » (dû être ?) la mère du photographe. Si le virtuel désigne un état embryonnaire, on assiste alors à l'émergence d'une esthétique de l'avortement, dans laquelle l'œuvre désigne son propre échec ou sa propre improbabilité comme sa condition existentielle.

Ce panorama des potentialités du fait photographique n'est évidemment nullement exhaustif, et l'on pourrait conjuguer encore à d'autres temps le « ça a été » de Roland Barthes. En démontrant la puissance performative de l'image, alors affranchie du réel et du passé, ces virtualités n'ont pas non plus vocation à faire de tout cliché une simple fiction entièrement autonome – une fable fantaisiste. Au contraire, parce qu'elle supplémente le réel, la photographie vient de fait le *restructurer*. C'est particulièrement évident, par exemple, chez Boltanski, où la réappropriation de la photo de famille fait émerger des comportements collectifs photographiquement déterminés.

Au terme de ce chapitre, il apparaît donc possible de réintroduire la question ontologique au cœur de l'étude du médium photographique, sans en faire pour autant le moteur d'un débat bipolarisé. Après avoir affranchi l'image de sa contrainte représentative – où elle finissait toujours en deçà du réel – on se doit de souligner la puissance performative du fait photographique, dont les artistes ont d'ailleurs tôt fait de s'emparer. Car l'image joue bel et bien un rôle structurant : elle parvient à déterminer photographiquement certains concepts (tels que l'identité ou l'histoire), certains

¹¹¹ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p. 17-18, je souligne.

comportements (en famille, pendant un voyage), et finalement le réel lui-même. Elle est, pour reprendre une intuition de Rosalind Krauss, un *supplément* de réel dont elle vient changer le cours. Le concept d'ontologie « plate » nous aide à saisir la performativité du fait photographique et ses implications en termes de révélation de l'image/par l'image : dans ce monde « plat » défini par Manuel De Landa ou Tristan Garcia, une herméneutique de la révélation ne peut avoir pour seule ambition de réactiver ou de réactualiser la signification unique d'une image – que l'on annexe cette signification aux conditions de l'acte photographique, à l'intention du photographe, au contexte de l'enregistrement de l'image, etc. La révélation suggère au contraire que chaque cliché constitue le support d'une lecture *in-finie*, car ses significations sont capricieuses. Ainsi, toutes les opérations formelles de « réactualisation », de « recyclage » ou de « remontage » sont en fait autant de nouvelles actualisations des potentialités de l'image. À cet égard, le dispositif photolittéraire est lui-même un exercice herméneutique, un *révélateur*. Il est donc temps, au terme de cette étude historique et thématique de la notion photographique de révélation, d'en revenir au domaine de la fiction photolittéraire, dont on a dit en effet combien il avait déterminé et relayé l'imaginaire de la photographie. On se demandera donc enfin quels rapports la littérature a-t-elle tissés avec ces différentes acceptions de la révélation ?

I.6. Les récits photolittéraires de la révélation : les topoï de la chambre noire

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 lèste 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.

Anne-Marie Garat, Photos de famille¹¹²

Si, en France du moins, le terme *photochimique de révélation* apparaît dès les années 1850 dans les manuels techniques à la suite d'un glissement sémantique opéré par les photographes et leurs commentateurs, on a constaté avec Georges Duhamel que *ce premier glissement s'était ensuite lui-même de nouveau déplacé dans une métaphore mnémonique prisée par le discours littéraire*. En s'appropriant ainsi la révélation des photographes, l'écrivain entraînait au passage tout un imaginaire paradoxal de la chambre noire – partagé entre une illusion d'objectivité technique (celle des procédures chimiques et de l'action « naturelle » de la lumière) et les pouvoirs fantasmés de cette même technique, encore mystérieuse et magique, voire mystique. Mais entre le moment où les photographes appelèrent « révélation » ce processus chimique par lequel l'image latente devient progressivement apparente, et celui où Duhamel employa le terme « dans un sens photographique » pour décrire et désigner ce lent processus de remémoration, la littérature aura forgé de nombreux récits spéculant sur les capacités de l'image à révéler le réel. Depuis, la fiction photolittéraire n'a d'ailleurs pas cessé d'explorer le « pouvoir argentique des mots » dont parle Anne-Marie Garat, exploitant la révélation et son imaginaire de la chambre noire comme un topos photolittéraire dont la richesse romanesque et métaphorique ne s'est jamais démentie.

¹¹² Anne-Marie Garat, *Photos de famille, un roman de l'album*, [édition originale, Paris, Seuil, coll. « Écrits sur l'image », 1994], édition augmentée, Arles, Actes sud, 2011 p. 187.

Aussi, à mesure que la dimension « magique » des procédés chimiques de la photographie fut remplacée par une connaissance toujours plus précise du médium tant au plan technique que théorique (notamment esthétique et ontologique), quel sens les fictions photolittéraires ont-elles bien pu donner à la notion de révélation ? Comment s'est construite, à partir de ce motif de la révélation, une écriture photolittéraire déployant le *pouvoir argentique des mots* ? La constitution d'une typologie des révélations ne va pas de soi : sans aucun doute, l'usage de l'image diffère selon les genres (photo)littéraires. Ainsi, la fonction référentielle sera logiquement privilégiée par l'autobiographie ou le roman policier, tandis que la fonction poétique est au cœur des projets surréalistes. La tentation est grande de superposer à un découpage générique différentes « valeurs » de l'image (preuve, indice, mise en scène), mais ce serait oublier le caractère proprement dynamique des genres en littérature, genres par ailleurs inexistantes en photographie, qui favorise un effet d'accumulation des usages de l'image¹¹³. De plus, les récits photolittéraires ont surtout cherché à problématiser le concept de révélation, dont ils se sont fait le *relais critique* plutôt que le porte-parole candide. Deux axes problématiques se distinguent en particulier : le premier, qui s'attache à nos *usages* de la photographie, associe révélation et *présentification* – l'image, garante de la mémoire, aurait la capacité de convoquer le passé. Le second, qui s'attache à son pouvoir de *visualisation*, investit le fantasme d'une *vision augmentée* : l'appareil serait plus efficace que l'œil. De Talbot à Roland Barthes ou de Jules Verne à Anne-Marie Garat, des études de cas brèves et ponctuelles permettent de saisir quelques-uns des aspects les plus significatifs de la révélation, indispensables à la compréhension des enjeux photolittéraires de l'ère du numérique.

¹¹³ « Dans la mesure où [les] catégories génériques les plus familières [de la photographie] sont en fait des exemplifications de certaines de nos catégorisations perceptives et cognitives les plus fondamentales et les plus universelles, elles ne structurent pas tant des genres au sens historique du terme que des *situations photographiques archétypales, qui ne cessent d'être réactivées et modulées au fil des décennies par les photographes.* » Jean-Marie Schaeffer, « La photographie entre vision et image », *Confusion des genres en photographie*, Valérie Picaudé, Philippe Abaizar (dir.), Paris, éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2001 (je souligne).

I.6.A. Révélation et présentification : les usages mémoriels de la photographie

Dans la tradition initiée par Duhamel, la révélation photographique vient désigner un processus mnésique que l'on a déjà eu l'occasion de commenter en détail. Si la manipulation photochimique s'est ainsi prêtée à une telle métaphore de la mémoire, c'est que l'image elle-même a vocation à rappeler le passé, voire à le raviver, à le convoquer. Dans les récits photolittéraires, et en particulier dans les autobiographies, les clichés forment des embrayeurs de la mémoire efficaces. Trace du passé, l'objet photographique devient un objet précieux, un totem, un talisman. Il tend à se mêler étroitement à l'objet de sa représentation – un principe de *consubstantiation* qui lui confère une valeur inestimable, quoique bien relative : c'est en toute subjectivité que l'image se dote d'une telle valeur. Ce principe de présentification par l'image a donc fait l'objet d'une attention particulière dans les récits photolittéraires, nous amenant à nous interroger sur nos usages de la photographie : comment s'articulent en effet le sujet d'un cliché (par exemple, mes parents), la forme photographique (une photo de famille) et la mémoire (mon enfance) ?

Lorsque Barthes consulte son album familial après la mort de sa mère, il déplore d'abord l'insipidité des clichés qui lui *montrent* celle-ci sans la lui *rendre* : « Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je manquais son être, et que, donc, je la manquais toute. Ce n'était pas elle, et pourtant ce n'était personne d'autre. Je l'aurais reconnue parmi des milliers d'autres femmes, et pourtant je ne la "retrouvais" pas¹¹⁴ ». C'est presque par hasard, au détour d'une page de son album de famille, que Roland Barthes découvre l'essence même de la photographie, son *noème*, qu'il définit alors par la formule restée fameuse, « ça a été ». À l'origine de ce fondement théorique, un seul cliché aura tout particulièrement inspiré l'auteur : la non moins célèbre Photo du Jardin d'Hiver, dont Barthes soutient qu'elle représente sa mère encore enfant, sans pour autant jamais la publier dans *La Chambre claire*. Paradoxalement, c'est donc en découvrant l'image de sa mère enfant, telle qu'il ne l'a jamais connue, que Barthes connaît enfin cette expérience de révélation par l'image. Car la Photo du Jardin d'Hiver ne rappelle pas seulement le souvenir de la défunte (le souvenir reste une image floue,

¹¹⁴ *La Chambre Claire, op. cit.*, p. 103.

infidèle, et médiane), elle en convoque la *présence*. Chez Barthes, le phénomène de révélation excède ainsi le simple travail de réminiscence autobiographique et sa tentation archivistique, et fait surgir de l'image « l'essence de [l']identité du défunt »¹¹⁵, pour lequel le critère de ressemblance n'a plus aucune pertinence.

Parce qu'il s'appuie à la fois sur une image absente (elle reste invisible au lecteur) et une image de l'absence (sa mère est décédée depuis quelques mois lorsque Barthes écrit ces lignes), le principe du « ça a été » contient suffisamment de puissance évocatrice et de mystère pour constituer un texte théorique aussi majeur que problématique, au fondement de la recherche en photolittérature. Si ce texte s'est d'abord prêté à une lecture indicielle, encore faut-il préciser que la réflexion menée par l'auteur ne s'attache pas tant à la fonction testimoniale de l'image qu'à sa puissance de *révélation*. Telle que Barthes la définit, la « justesse » d'une photo ne s'établit pas en fonction de son degré de ressemblance à un modèle, mais en fonction de sa capacité à *retrouver* et même *faire renaître ce qui a été*. Ce phénomène de révélation, Barthes lui donne le nom de « résurrection vive » :

Mais mon chagrin voulait une image juste, une image qui fût à la fois justice et justesse : juste une image, mais une image juste. Telle était pour moi la photographie du jardin d'Hiver. Pour une fois, la photographie me donnait un sentiment aussi sûr que le souvenir, tel que l'éprouva Proust, lorsque se baissant un jour pour se déchausser, il aperçut brusquement dans sa mémoire le visage de sa grand-mère véritable, « dont pour la première fois je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante » (Proust, II, 756)¹¹⁶.

Autant les mots du théoricien nous touchent par leur poésie, d'une intensité pourtant si pudique, autant cette poésie met en péril l'analyse des images et du fait photographiques, dont la compréhension dépendrait d'un ensemble de conditions subjectives. Barthes le reconnaît volontiers, dans une note ajoutée entre parenthèses, comme pour parer à tout voyeurisme, « (Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens

¹¹⁵ *Idem*, p. 103.

¹¹⁶ Roland Barthes, *La Chambre Claire*, *op. cit.*, p. 109.

positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure.)¹¹⁷ »

C'est à la lumière de la notion de « résurrection vive » que *La Chambre claire* apparaît dans toute sa complexité : étude, ou plutôt « note » sur la photographie, mais aussi récit autobiographique, profondément marqué par le deuil de l'auteur, qui rend ici à sa mère un hommage émouvant. Ces deux projets se rejoignent et se mêlent de façon saisissante lorsque Barthes fait l'expérience *épiphanique* du pouvoir de révélation de l'image, qui constitue par ailleurs le point le plus saisissant et pourtant le plus insaisissable de l'ouvrage. Notons, à ce titre, que *La Chambre Claire* vient clore une série de réflexions sur le fait photographique initiée dans les années soixante¹¹⁸ en *délaissant l'interprétation strictement sémiotique* pour se tourner vers une pensée ontologique originale, davantage retenue aujourd'hui. Que Marcel, héros malheureux de l'œuvre de Proust, suscite ici la comparaison ne doit pas surprendre, mais bien signaler le caractère profondément *mélancolique* associé depuis quelques dizaines d'années au fait photographique. Preuve s'il en est que la fuite du temps est bien le nœud du problème, Barthes pose comme équivalent au *ça a été* la notion d'*Intraitable*. « En latin [...], cela se dirait sans doute « *interfuit* » : cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*) ; il a été là, et cependant tout de suite séparé »¹¹⁹. Toute la nuance est inscrite dans le préfixe *inter*, qui convoque à la fois l'idée de séparation et de réciprocité : complexe relation d'interdépendance entre passé et présent dont l'écart ne cesse de se creuser toujours un peu plus – sauf, peut-être, lors de l'expérience de révélation suscitée par une photo comme celle du Jardin d'Hiver.

Incarnant le fantasme de révélation ou de « résurrection vive » du passé, fantasme très enraciné dans l'imaginaire de la photographie, *La Chambre claire* n'a pas fini de captiver ses lecteurs. Surtout, sa mélancolie ne cesse de déterminer une lecture très littéraire du fait photographique, qui hante à la fois la production photolittéraire contemporaine et l'ensemble de son champ d'études. La résurrection vive introduit une

¹¹⁷ *Idem*, p. 115.

¹¹⁸ « Le message photographique » (1961), « Rhétorique de l'image » (1964) ou « Le troisième sens » (1964). Ces articles ont été publiés initialement dans *Communications*, puis rassemblés dans *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

¹¹⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p.120-121.

révélation *essentialiste*, où se joue une expérience de l'ordre de la *re-connaissance* : une image n'enseigne rien, elle préserve tout au plus un élément du passé, un « ça a été ». On ne peut que louer l'intuition de Barthes qui, parmi les premiers, reconnaît l'attachement de l'image à son objet, *sans l'intervention de la fonction mimétique* (entendue au sens restreint d'*imitation*). En revanche, les raisons d'un tel attachement restent obscures, on l'a dit, tandis que l'expérience épiphanique de Barthes demeure intime, confidentielle et individuelle – raison pour laquelle la fameuse Photo du jardin d'Hiver ne sera jamais montrée au lecteur. L'imaginaire de la révélation pose ainsi un nouveau défi : l'expérience photographique serait-elle toujours à ce point subjective, coupant court à toute tentative d'analyse ? Roland Barthes ouvre en tout cas la voie à tout un courant « phautobiographique » très proluxe dans les années 80, qui se heurtera à la fois au pouvoir de dévoilement de l'image et à sa puissance épiphanique.

De nombreux récits autobiographiques témoignent en effet de l'insuffisance de la photographie, incapable d'amorcer le travail de réminiscence, lorsqu'elle ne contredit pas tout simplement certains souvenirs. Publié peu de temps avant *La Chambre claire*, le récit de Georges Perec *W ou le souvenir d'enfance*¹²⁰, propose un contrepoint intéressant au témoignage de Roland Barthes. Dans *W*, la photographie n'est pas cet embrayeur de la mémoire escompté, elle est muette, décevante autant que déceptive, frappée de *suspicion*. L'album de famille minutieusement examiné 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 (2)¹²¹.

Curieusement en retrait, Perec se livre à examen clinique minutieux de la figure « *du* » père, dans une langue qui serait celle de l'histoire « avec sa grande hache » : 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'identifier

¹²⁰ George Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, [Denoël, 1975], Gallimard, coll. « L'Imaginaire » pour l'édition consultée.

¹²¹ Georges Perec, *idem*, p. 42.

à quoi « ça » renvoie véritablement. La suite est connue : afin de combler ce vide, Perec invente l'île W, parabole du système concentrationnaire allemand, dont le récit vient se substituer à la parole intime. Tout en se soustrayant à l'écriture autobiographique pour se tourner vers la fiction, il opère un glissement de l'individuel au collectif.

Ce glissement opéré par l'écriture, l'auteur parviendra pourtant à le transposer à l'image un peu plus tard, comme il le confie dans un entretien accordé à Frank Venaille :

- Ne crois-tu pas que tu aurais pu travailler avec un carton de photos que quelqu'un t'aurait apporté, venant d'une famille inconnue de toi et te fournissant ainsi les éléments d'une fiction ?
- Je l'ai fait ! [...] J'ai donc travaillé sur des documents où j'ai presque retrouvé ma propre histoire. Un de ces films se déroulait dans mon quartier d'enfance et **c'était comme si j'avais été avec ma mère, mes parents, dans l'image.**¹²²

Avec cette expérience de révélation, se télescopent non seulement passé et présent, mais aussi réalité (inaccessible) et fiction : si cela « n'a pas été », en revanche, cela « aurait pu être ». Écrivain de l'infra-ordinaire, Perec utilise la popularité du médium photographique afin de réinscrire son « histoire » à demi effacée dans l'Histoire. Là où, chez Barthes, « le référent adhère », Perec met l'accent sur l'affiliation plutôt que sur la filiation, sur la familiarité (celle du quartier où Perec a passé son enfance, mais aussi celle l'image) plutôt que sur la famille : « c'était comme si »... Ainsi peut s'initier un glissement de la phautobiographie vers la fauxtobiographie¹²³, forme ludique où le pouvoir de révélation de la photographie est mis en jeu, et parfois en échec. Chez Sophie Calle, par exemple, l'effet de réel et les codes d'objectivation de la photographie sont à l'origine d'un jeu formel et référentiel, presque d'une écriture à contrainte, au service d'une démarche autofictionnelle plutôt qu'autobiographique. La photo participe d'une scénarisation relativement maîtrisée (et même, lorsque la photographe organise sa propre filature par un détective privé, entièrement contrôlée) où Sophie Calle, en artiste-démiurge, cherche avant tout à construire son double fictif – comme si son identité, indécidable et insaisissable, restait un chantier *en construction*.

¹²² Georges Perec, entretien avec Frank Venaille, *Je suis né*, Seuil, 1990, coll. « La librairie du XX^e siècle », p. 85.

¹²³ Jean-Paul Guichard parle notamment de Faux/tobiographie à propos de l'œuvre de Sophie Calle, dans « Poker menteur, de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle », in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, *op. cit.*, p. 81.

Déjà, avec Perec, de nouvelles pistes d'interprétation se dessinent tandis que la révélation par la fictionnalisation des archives n'est plus tout à fait redevable de cette épiphanie dont on a pu privilégier, avec Roland Barthes, une lecture chrétienne. Perec était comme on le sait de culture juive. Et si cet héritage n'a occupé qu'une place très secondaire dans son éducation, il a néanmoins influencé à l'occasion le travail de l'écrivain¹²⁴. L'extrait du témoignage livré à Frank Venaille trouve notamment écho dans une étude qu'Emmanuel Levinas consacre à la tradition juive de la Révélation :

Telle est l'épaisseur de l'Écriture. Révélation qui peut se dire aussi mystère ; non pas mystère qui chasse la clarté, mais qui l'appelle à une intensité accrue.

Mais cette invitation à la recherche et au déchiffrement – au *midrache* – c'est déjà la participation du lecteur à la Révélation, à l'Écriture. Le lecteur est, à sa façon, scribe. Cela nous donne une première indication sur ce que l'on pourrait appeler le statut de la révélation : à la fois, parole venant d'ailleurs – du dehors – et habitant en celui qui l'accueille. L'être humain ne serait-il pas, plus qu'auditeur, aussi le « terrain » unique où l'extériorité arrive à se montrer ?¹²⁵

L'analogie évidente entre la révélation photolittéraire et la Révélation religieuse ne semble aujourd'hui plus d'actualité : trop marquée, sans doute, par le cas problématique du Suaire de Turin, elle reste tout au plus un *topos* photolittéraire facile à détourner. Cela dit, le texte Levinas soulève un principe (une stratégie ?) que partagent les récits « dissidents » de Perec ou même, on va le voir, d'Anne-Marie Garat, tout en faisant écho à la supplémentarité du photographique et à ses virtualités : la révélation, en tant qu'herméneutique, encourage une lecture infinie de l'image, et détermine des pactes de lecture que le dispositif photolittéraire fait voler en éclat.

En s'attachant davantage à l'image connue (comprendre, familière) d'inconnus, qu'à la photographie de son propre père, Georges Perec signale la dimension performative de l'image, capable de stimuler la mémoire au-delà de sa seule référentialité – par sa forme, notamment. Lors de l'examen des dispositifs contemporains, il faudra donc redoubler d'attention à l'égard de la pratique du recyclage engagée depuis déjà longtemps, mais qui constitue aujourd'hui un trait dominant chez les plasticiens de l'ère du numérique. Le recyclage des images (argentiques) du passé,

¹²⁴ Sur la question de la judéité dans l'œuvre de Perec, voir notamment sur la question l'article de Marcel Bénabou, « Perec : de la judéité à l'esthétique du manque », Site de l'Oulipo, [url : <http://www.ouliipo.net/oulipiens/docs/docs/de-la-judeite-a-l-esthetique-du-manque>] (consulté le 2/06/2013).

¹²⁵ Emmanuel Levinas, « La Révélation dans la tradition juive », *La Révélation*, Paul Ricoeur, Emmanuel Levinas, Edgar Haulotte, Etienne Cornélis, Claude Geffré, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires de Saint-Louis, 1977, p. 55.

comme celui des images (numériques) du présent, met en lumière l'importance de nos usages de la photographie, et cette intrication étroite entre les formes photographiques et certains concepts – c'est particulièrement significatif dans le cas de la photo de famille. Alors que l'idée barthésienne selon laquelle le référent « adhère » est désormais concurrencée par la certitude que certains concepts, voire certains souvenirs, sont photographiquement déterminés, qu'advient-il à l'heure de la transition photonumérique ? Sans nul doute, cette intrication entre les formes, les usages de la photographie, et certains concepts tels que l'identité ou la mémoire, doit être au cœur de la réflexion sur la remédiation du fait photographique.

I.6.B. Le réel révélé par la photographie : une vision augmentée (Tablot, Verne, Garat)

Parce qu'elle est d'abord un espace mystérieux où l'image passe de l'invisible au visible, la chambre noire nourrit une métaphore de la révélation conçue comme un dispositif de visualisation plus puissant que les facultés physiques de l'œil humain. Qu'elle fantasmatisse les propriétés optiques de l'appareil (capable de déceler les spectres, de proposer des panoramas du réel) ou de l'image elle-même (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 – on l'a constaté à travers l'anecdote du Suaire de Turin. C'est d'ailleurs tout le sens de la métaphore dont use Anne-Marie Garat, pour qui l'image appartient d'abord à la « nuit ». De fait, comment l'idée du « voir » s'est-elle peu à peu forgée à travers la notion de révélation photographique ? À mesure que le médium s'est progressivement « sécularisé », qu'il s'est démocratisé en même temps que son fonctionnement semblait se simplifier, comment les fictions photolittéraires se sont-elles nourries du pouvoir de visualisation du fait photographique ?

Partagée entre l'objectivité technique des procédures laboratoires et la dimension mystérieuse et magique de la chambre noire, la révélation est un motif éminemment ambivalent. À cet égard, il n'est sans doute pas si paradoxal que l'on doive à Talbot, pourtant connu pour avoir privilégié une conception objectiviste du médium

photographique, qu'il surnomme *pencil of nature*, l'un des textes reconnaissant à l'image son *potentiel fictionnel* – qu'il associe explicitement à la révélation. Talbot serait-il le premier écrivain photolittéraire ? Le photographe britannique illustre en tous les cas la confusion entre science, technique et magie, qu'il n'est pas toujours si aisé de distinguer, au bénéfice de l'imaginaire photoromanesque :

Experimenters have found that if this [solar] spectrum is thrown upon a sheet of sensitive paper, the violet end of it produces the principal effect : and, what is truly remarkable, a similar effect is produced by certain invisible rays which lie beyond the violet, and beyond the limits of the spectrum, and whose existence **is only revealed** to us by this action which they exert.

Now, I would propose to separate these invisible rays from the rest, by suffering them to pass into an adjoining apartment through an aperture in a wall or screen of partition. This apartment would thus become filled (we must not call it illuminated) with invisible rays, which might be scattered in all directions by a convex lens placed behind the aperture. If there were a number of persons in the room, no one would see the other: and yet nevertheless if a camera were so placed as to point in the direction in which any one were standing, it would take his portrait, **and reveal his actions**.

For, to use a metaphor we have already employed, the eye of the camera would see plainly where the human eye would find nothing but darkness.

Alas! that this speculation is somewhat too refined to be introduced with effect into a modern novel or romance; 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**¹²⁶.



Talbot, A Scene In a Library

Talbot se prête donc à fantasmer les pouvoirs de l'image dans la planche VIII de *The Pencil of nature*, « A scene in a library ». La photo qui figure sur cette planche – une étagère encombrée de livres – est assortie d'un texte (une légende ?) dont le caractère pour le moins énigmatique inspire aujourd'hui encore l'imaginaire de la photographie. L'extrait aura même valu à son auteur d'être reconnu comme un précurseur de la technologie infrarouge...

¹²⁶ Talbot, *The Pencil of Nature*, *op. cit.*, « A scene in a library », planche VIII.

Le plus étonnant, à la lecture de cette planche, reste encore l'allusion au roman qui occupe les dernières lignes du passage, une référence inattendue lorsque l'on sait à quel point le photographe britannique a cherché à rationaliser les procédures photographiques. Ainsi que le relève François Brunet :

Volontaire ou non, *darkened chamber* est un calembour à plusieurs niveaux, qui condense *camera obscura* (appellation courante en anglais de la chambre noire), *dark room* (pièce sombre, et laboratoire photographique) et le sème sexuel ou funèbre contenu dans *chamber* (chambre nuptiale, tombe), ce dernier terme n'étant pas utilisé en anglais dans un sens photographique. [...] Mais la référence au roman et l'inclusion de « personnes » qui se trouveraient dans la pièce sans se voir suggère ici une intrigue plutôt extra-photographique. L'emploi ostentatoire du mot français *dénouement* tend à orienter la conjecture vers l'embrouille, le drame, qu'il faut supposer ainsi dénoué : une « scène dans une bibliothèque », soit conjugale, soit plus tragique, comme pourrait le suggérer le cadre gothique de Lacock Abbey¹²⁷.

Pour Talbot, la photo est investie d'une part de mystère et de magie qui la relie déjà à l'idée de révélation (le verbe « reveal » réapparaît notamment à trois reprises dans le texte), bien que l'anglais préfère depuis toujours le terme *development*, comme on l'a vu. « A scene in a library » suggère ainsi le pouvoir de voyance du médium « là où l'œil humain ne trouverait rien d'autre que les ténèbres », devant les rayons invisibles de la lumière, devenus par analogie les « secrets » dissimulés dans l'obscurité... Certes, les réflexions de Talbot s'inscrivent dans le cadre d'une réflexion sur les applications scientifiques et les développements techniques d'un médium encore émergent. Aussi, cette frontière plutôt ténue entre les sciences expérimentales et la science-fiction justifie en partie les accents particulièrement utopistes, même idéalistes, de ce texte qui garde une place à part dans *The Pencil of Nature*. Cela dit, en intitulant cette planche « A scene in a Library », Talbot reconnaît à la photographie une forme de *théâtralité*, ainsi qu'une étonnante prédisposition à générer des fictions. Et s'il est bien convaincu de l'objectivité du médium photographique, il fait preuve d'une conscience aigüe des jeux de signification que peuvent inspirer des associations problématiques entre le texte et l'image. D'ordinaire en retrait, Talbot se laisse cette fois tenter par la mise en récit poétique de sa propre *vision* du potentiel de *visualisation* de la photographie. À cet égard, le cliché de la bibliothèque constitue peut-être l'une des premières références (méta)photolittéraire : image d'un espace de lecture qui lui-même accueillera bientôt l'image photographique.

¹²⁷ François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2012 [2000], p.144.

En photolittérature, la révélation est donc souvent entendue comme une faculté de l'image photographique à enregistrer le réel avec plus d'acuité et de précision que l'œil humain. Sa fonction testimoniale (acquise ou controversée) agit alors comme un élément clé de la diégèse, qui vient souvent 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 de ce nouveau médium. Le lecteur d'aujourd'hui peut s'étonner devant l'étendue de ce pouvoir de révélation, tant il relève d'un imaginaire désormais fantaisiste, mais ô combien romanesque. Chez Jules Verne, par exemple, les frères Kip sont innocentés grâce à la photo de la victime, le Capitaine Gibson, dont la rétine a imprimé la dernière vision de ses meurtriers Flig Balt et Vin Mod :

Il serait difficile de peindre leur émotion, lorsqu'ils se trouvèrent devant cette fidèle image d'Harry Gibson, le vivant portrait de l'infortuné capitaine.
C'était bien lui, sa figure sérieuse et sympathique tout empreinte d'une mortelle angoisse, tel qu'il avait été au moment où les meurtriers venaient de le frapper au cœur... à l'instant où il les regardait de ses yeux démesurément ouverts...
Nat Gibson s'était approché du chevalet, la poitrine gonflée de sanglots, en proie à une douleur que partageaient M. Hawkins et M. Zieger, tant il leur semblait que le capitaine fût là vivant devant eux...
Puis le fils se courba pour baiser le front de son père...
Soudain il s'arrête, il s'approche plus près encore, ses yeux dans les yeux du portrait... [...]
Enfin il se retourne... il saisit sur une table une de ces fortes loupes dont les photographes se servent pour retoucher les détails d'une épreuve... Il la promène sur la photographie, et le voici qui s'écrie d'une voix épouvantée :
« Eux !... eux !... les assassins de mon père ! »
Et, au fond des yeux du capitaine Gibson, sur la rétine agrandie, apparaissaient, dans toute leur férocité, les figures de Flig Balt et de Vin Mod !¹²⁸

C'est encore une fois sur les bases d'une conception objectiviste du médium – l'analogie entre l'œil et l'appareil photo, dont Paul Edwards livre par ailleurs une analyse détaillée¹²⁹ – que l'image intervient à la manière d'un *deus ex machina*, provoquant les coups de théâtre les plus rocambolesques. Preuve cependant que l'optimisme de Jules Verne ne fait pas l'unanimité, Jules Claretie fait par exemple accuser à tort (dans son roman *L'Accusateur*) un être cher à la victime qui, avant de mourir, a jeté un dernier regard sur son portrait. Elles aussi partagées entre une vision technophobe et technophile, les fictions photolittéraires soulignent que la révélation photographique ne

¹²⁸ Jules Verne, *Les Frères Kip*, Seconde partie, chap. XV, Paris, J. Hetzel, 1903.

¹²⁹ Paul Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 93.

lève jamais complètement le voile sur le réel, et réclame une interprétation, parfois hâtive et fautive.

Peu importe sa crédibilité, si le motif de la révélation entendu comme dévoilement instantané du réel n'a cessé d'occuper les fictions photolittéraires, c'est parce qu'il constitue avant tout un ressort romanesque particulièrement efficace. Cet emballement fictionnel est au cœur du roman d'Anne-Marie Garat *Istvan arrive par le train du soir*, dans lequel Joseph, le narrateur, dérobe dans la poche de son ami Istvan la photo d'une femme nue au visage caché – sans le nommer, Anne-Marie Garat décrit ici le fameux cliché d'Edward Weston. Joseph est bouleversé par l'image : et s'il s'agissait de sa femme Odile, ou de celle d'Istvan, Christine, ou encore d'Alicia, un ancien amour ? Les hypothèses sur l'identité de l'inconnue, les raisons pour lesquelles Istvan garde sur lui une telle image pornographique, se multiplient tout au long du récit qui s'achèvera sans jamais calmer l'obsession du narrateur ni satisfaire la curiosité des lecteurs. Avant son départ, Istvan 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 croirais 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 ?¹³⁰

Révélee par l'élément chimique liquide, 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 ». Istvan donne ainsi à son ami une belle leçon de photographie, selon laquelle l'image ne révèle finalement rien d'autre qu'elle-même. La chambre noire « receleuse de secrets » – et l'on sera frappés de retrouver les mots de Talbot – reste ainsi le temple du mystère photographique.

¹³⁰ Anne-Marie Garat, *Istvan arrive par le train du soir*, Seuil, 1999, coll. « Fiction et Cie », p.181.

En explorant le potentiel de visualisation du fait photographique (quitte à en fantasmer largement les pouvoirs), Talbot, Jules Verne et Anne-Marie Garat ouvrent une piste de réflexion primordiale. Celle-ci mérite d'ailleurs aujourd'hui un redoublement d'attention, alors même que le développement vertigineux des technologies numériques, sans cesse optimisées, a réinvesti tout à la fois l'idéal d'une vision « augmentée », et le paradoxe d'une technique « magique », car trop complexe pour être entièrement comprise. C'est d'ailleurs en ces termes que Steve Jobs avait l'habitude de présenter les innovations technologiques d'Apple : « It works like magic »... Désormais, les procédures informatiques et les algorithmes sont tout aussi insaisissables que les procédures chimiques en leur temps. Dans ces conditions, qu'est-ce que l'image numérique et ses pixels peuvent bien nous faire voir aujourd'hui ?

La fiction photolittéraire s'est très tôt passionnée pour le médium photographique dont elle a largement forgé l'imaginaire, jouant naturellement la querelle sur la valeur ontologique de l'image – copie conforme, empreinte ou mise en scène du réel. Nombre de récits se sont ainsi articulés autour de l'idée de révélation, selon une métaphore qui s'est ajustée au gré des mutations du fait photographique et de sa réception, s'adaptant aux tendances les plus conflictuelles de l'imaginaire de la photographie, depuis sa dimension magique ou mystique jusqu'à ses usages résolument documentaires et testimoniaux. Tout en fantasmant largement les facultés et les failles du fait photographique, qui demeure un embrayeur fictionnel efficace, la littérature n'adhère pas naïvement à la mythologie du médium, et ne cesse de problématiser les rapports entre l'image et le réel, générant un constant effort de construction fictionnelle, certainement redevable de la plasticité de l'image. Qu'elles s'emploient à relayer les discours dithyrambiques ou au contraire soupçonneux à l'égard de la transition numérique, les fictions photolittéraires de la seconde moitié du XX^e siècle ont ainsi peu à peu développé un rapport ludique, souvent parodique même, à l'égard de l'imaginaire de la photographie.

De fait, à l'aube de la transition photonumérique, la révélation n'est déjà plus tant un enjeu qu'une mise en jeu de l'image. Parmi ces questions que la fiction littéraire pose au fait photographique, il est possible d'en relever certaines qui, même après la marginalisation progressive des procédures argentiques, n'ont pas perdu de leur actualité, bien au contraire. Soulignant la performativité du fait photographique, les récits attirent l'attention sur la façon dont le réel, ou du moins certains concepts, certains souvenirs, sont photographiquement déterminés – bouleversant ainsi le système traditionnel de la représentation par l'image. Habituellement célébré comme un outil d'enregistrement du réel, l'appareil photographique et ses images sont par ailleurs interrogés pour leur fonction de visualisation du réel : que donne à voir l'image ? Sommes-nous davantage voyants ou aveuglés par la photographie ? Ces problématiques voient leur intérêt redoublé alors même que la qualité des appareils numériques (appareils photo, écrans, ordinateurs) est définie en termes de pixels, de haute résolution et de haute définition, et que l'image (autant des clichés singuliers que les formes photographiques, par exemple les formes argentiques), omniprésente, fait l'objet d'un recyclage plus important que jamais.

Conclusion

L'idée de révélation photochimique réinventée par le fait numérique

Née dans l'antre du photographe, la chambre noire, la métaphore photographique de la révélation cristallise les principaux paradoxes du fait photographique. Issue des procédés techniques de développement de l'image, la révélation concerne bien évidemment en premier lieu la chimie qui en a conditionné l'imaginaire, mais se prête aussi bien aux mutations numériques récentes – qui n'ont jamais dérogé au principe de photosensibilité (reconnu comme un critère photographique essentiel) et qui n'ont pas inventé non plus l'art de la « retouche ». En raison même de ce principe photosensible, la métaphore de la révélation a d'abord alimenté le débat historique sur la valeur ontologique et esthétique du médium : « crayon de la nature », l'appareil s'est retrouvé investi d'une responsabilité intenable envers le réel, à l'origine de nombreux malentendus. Conçu dans le cadre d'une pensée de la représentation traditionnelle, le fait photographique risque en effet d'être précipité dans l'impasse : soit que l'image est prise en défaut, soit qu'on ne la considère plus que comme une fiction sans prétention heuristique, ce qui est tout aussi regrettable. La reconnaissance de la fonction performative du fait photographique renouvelle la conception de ces problématiques ontologiques notamment très vives dans le domaine du photojournalisme : le « genre » documentaire est photographiquement déterminé, tout comme son objectivité est codée – on se rappellera le cas de la photo d'identité. Pris en étau par de tels régimes de croyance, il n'était donc pas surprenant que le fait photographique se prête à des accès de religiosité et de mysticisme, d'ailleurs entretenus par l'aspect doublement rationnel et magique de ses procédures techniques. Ces enjeux ne se sont pas démentis à l'heure de la transition numérique, qui éclaire d'ailleurs sous un nouveau jour ce que l'on a pu identifier comme des « virtualités » de l'image plutôt que des images virtuelles – selon un concept de virtuel certes aujourd'hui galvaudé, mais dont il est difficile de faire l'économie, du moins à ce stade de notre réflexion. La photographie numérique reste donc bel et bien photographique, quoi qu'en disent les tenants de la post-photographie, qui redorent au passage le blason de l'argentique, faisant table rase de près d'un siècle et demi de débats sur la valeur ontologique, esthétique ou éthique du médium.

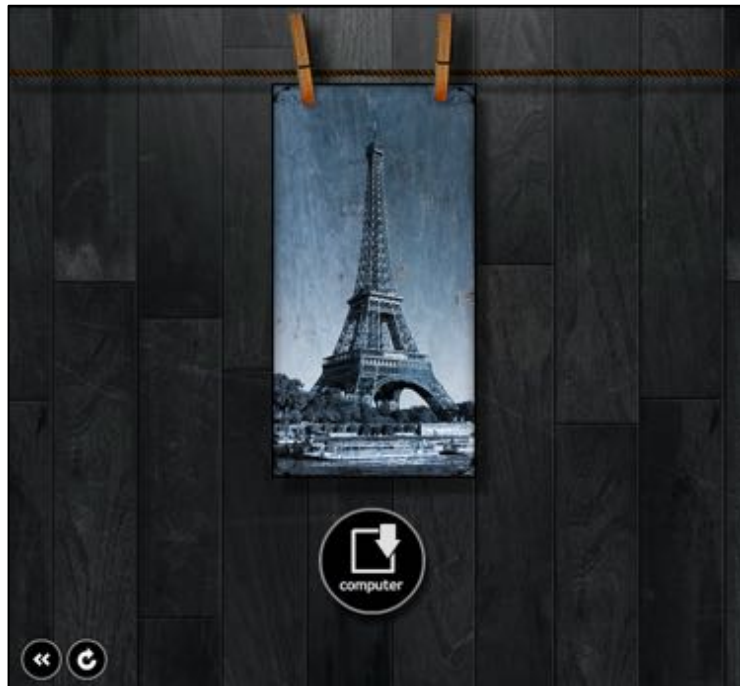
Sur les bases d'une tension permanente entre l'indicialité de l'image et son potentiel onirique s'est donc développé un large *imaginaire de la révélation photographique*, que la littérature s'est rapidement approprié pour le mettre en scène dans ses propres fictions à caractère photolittéraire. Cet imaginaire protéiforme puise ses sources auprès de bientôt deux siècles de pratiques photographiques, qui ont engendré leur lot de discours scientifiques, esthétiques, critiques, mais aussi littéraires. Ainsi la photolittérature n'a jamais cessé d'exploiter ces propriétés « magiques » du médium photographique qui poussèrent autrefois Talbot, pourtant l'un de ses praticiens les plus objectivistes, à entrevoir le potentiel fictionnel de l'image. Le mystère de la chambre noire ne s'était d'ailleurs toujours pas définitivement sécularisé à l'aube de la révolution numérique, au moment où Barthes conceptualisait le fameux *punctum*, qui frappe aujourd'hui encore de sa mélancolie l'imaginaire de la photographie. Par conséquent, si l'on peut reconnaître l'émergence d'une nouvelle réalité du fait photographique relayée par la littérature, c'est d'abord au niveau de cet imaginaire aujourd'hui en transition – à cheval entre une mythologie du fait argentique qui s'écrit depuis Niepce et Daguerre, et une mythologie émergente du fait numérique. Plutôt que de prendre parti pour telle ou telle conception, tel ou tel usage de la photographie, nombre de récits photolittéraires mettent un point d'honneur à s'établir dans une zone indéterminée (et indéterminable) entre « réel », « réel photographique » et « fiction ». Après l'avoir façonné, il y a donc fort à parier que la littérature utilise l'imaginaire de la photographie comme un merveilleux ressort narratif, sur cette même tonalité ludique conçue par cette nouvelle écologie de l'image aujourd'hui à l'œuvre chez les artistes contemporains. La question ontologique n'est pas tout à fait évacuée, au contraire, mais elle se pose en de nouveaux termes dès lors que l'on reconnaît à toute image – qui est une construction, avant d'être un enregistrement du réel – son rôle *structurant* du réel.

Devant les nouvelles réalités du fait photographique, la notion de révélation issue des premiers âges du fait photographique constitue un point névralgique de la transition de l'argentique vers le numérique. Pour en revenir à la question liminaire posée à travers le travail de John Cyr : est-il si urgent d'établir un inventaire de la chambre noire, témoignage d'un fait photographique en voie de disparition, rendue obsolète par l'informatique ? Il semble désormais clair que non. L'imaginaire de la chambre noire, dont la métaphore de la révélation constitue l'une des plus belles réalisations, a su

acquérir son autonomie au point de se passer des procédures laborantines. Contre toute attente, cette menace qui pèse sur l'argentique a même participé à sa revalorisation. John Cyr en a d'ailleurs fait l'expérience dès les premières étapes de son projet *Developer Trays*. Après sa rencontre avec Emmet Gowin, qui inaugurerait sa collection de bacs, John Cyr confie ainsi l'anecdote suivante : « 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 years¹³¹. » Et en effet, ce regain d'intérêt pour la forme argentique n'a cessé de se confirmer ces dernières années, au point de s'intégrer au fait numérique à travers les logiciels de manipulation de l'image. En ce cas, assisterait-on au grand retour de l'argentique ? Il est évident que le numérique, double événement technologique et culturel, ne permet pas au « vieux » médium d'exister comme à ses débuts. Cela étant, dans sa pratique assidue du recyclage, la nouvelle écologie du fait numérique privilégie autant la récupération des clichés contemporains qu'elle prononce un hommage aux formes et aux usages argentiques de la photographie, réinvestissant la question ontologique, mystique et esthétique de l'image. C'est donc cette remédiation paradoxale du médium photographique que l'analyse photolittéraire se doit d'éclairer. Car si la métaphore à la fois fertile et complexe de la révélation cristallise à ce point les riches paradoxes du fait photographique, comment se négocie, comment s'élabore le récit littéraire et plus spécifiquement photolittéraire de la transition photonumérique ? Quels sont les résistances, les espoirs, les fantasmes suscités par l'outil numérique – sur fond de marginalisation de l'argentique ? À quelles exigences heuristiques ces révélations numériques peuvent-elles désormais prétendre ?

¹³¹ « Interview with John Cyr, Juror's pick 2011 Daylight/CDS Photo Awards Project Prize », *CDS Porch, News from the Center for Documentary Studies at Duke University*, en ligne [url : <http://www.cdsporch.org/archives/9907>] (consulté le 14/09/2015).

**II – Les rémanences de la chambre noire :
autour de quelques usages de la photographie
à l'ère du numérique**



*Cliché de la tour Eiffel « à sécher » sur le fil de la chambre noire numérique
Pixlr-o-matic*

Prologue : dans la chambre noire numérique...



© Julie Anne Workman -

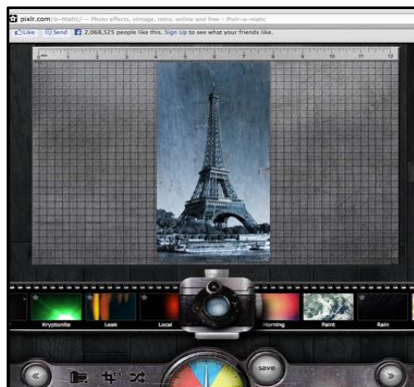
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eiffel_Tower_from_north_Avenue_de_New_York,_Aug_2010.jpg

Choisissons, au hasard, une photo de la tour Eiffel, 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, sans doute soucieux d'affirmer sa fiabilité souvent contestée, consacre une page entière à cette seule image : temps d'exposition, ouverture, sensibilité ISO ou longueur focale... Wikimedia retrace avec précision sa source, dont elle publie toutes les métadonnées, puisqu'une image numérique, aujourd'hui, ne vient jamais seule. 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.

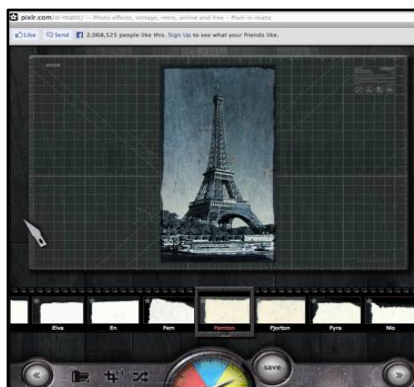
Première étape, l'arrangement des couleurs à travers une mise en scène numérique du bain révélateur, reproduit à l'écran au moyen d'un design skeumorphique : dans un souci de reconstitution fidèle de l'« expérience » en chambre noire, le curseur crée même une onde simulant l'impact de la main sur la surface liquide... Le filtre noir et blanc « Tom », plus sobre que le sépia « Harry » et moins artificiel que le rose « Samantha », confère à l'image numérique l'apparence d'une photo argentique, en plus d'accentuer le contraste lumineux qui vient souligner la base du monument :



Seconde étape, la « patine » numérique, destinée à donner des effets de matière et d'usure. Le calque « Rain » diminuerait substantiellement l'aspect un peu trop lisse du cliché, mais la couleur « Métal » lui ajoute encore 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 l'affaire parmi la gamme de cadres numérotés en suédois (« femton » désignant « le quinzième »).



En quelques clics, la photographie numérique qui illustre l'article de Wikipedia est transformée en une *image du fait argentique* – à défaut d'être un jour un cliché argentique véritable. Faisant fi de toute vraisemblance technique (elle constitue, en effet, une sorte de « barbarisme technique »), cette image convoque l'imaginaire de la photographie d'un autre temps, mélangeant des propriétés et des formes argentiques largement fantasmées.



Cette « hyperphotographie », monstre hybride au croisement de l'argentique et du numérique, incarne les problématiques liées à la remédiation du fait photographique, alors que le médium 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. De fait, quels enjeux esthétiques, mais aussi heuristiques, une image comme celle-ci peut bien comprendre ? S'agit-il de conférer à l'image un *degré d'art* en plus ? D'assurer le public de sa photographicité ? En manipulant l'image dans cette *chambre noire numérique*, suis-je moi-même devenue photographe, sans jamais avoir tenu en mains d'appareil photo ? Au cours de cette remédiation paradoxale qui, loin d'entériner sa disparition, paraît le ranimer comme jamais, l'argentique n'est-il pas lui-même entièrement réinventé ?

Introduction

La remédiation du fait photographique

En cette période de transition technologique majeure, tout laisserait à penser que nous sommes bien placés pour observer la « remédiation » du fait photographique – selon l’expression de Marshall McLuhan désignant le processus par lequel les nouveaux médias se déploient en imitant les formes de ceux auxquels ils succèdent, afin de mieux négocier leur intégration. Mais après 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 ? Car après avoir traversé une crise sans précédent, les procédés chimiques opèrent un retour sur le devant de la scène, aussi bien au plan formel (de nombreux logiciels de postproduction photographique comme Pixlr-o-matic imitent ainsi l’argentique) que technique (avec la recommercialisation d’appareils photo à pellicule). L’expérience Pixlr-o-matic démontre ainsi, en reproduisant à l’écran l’image des procédures laborantines propres à l’argentique, qu’un dialogue constant s’exerce entre ces deux technologies que l’on voudrait pourtant opposer dans le cadre d’un raisonnement téléologique. 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 médium vers un autre ?

C’est en effet presque une remédiation à rebours qui semble se jouer, tandis que le numérique en revient délibérément, et après coup (en « postproduction »), à des *effets argentiques* auxquels le premier chapitre de cette partie sera consacré. La remédiation, en effet, se mêle étroitement à une logique du pastiche. Elle rime désormais avec *appropriation* – non seulement des formes, mais aussi des objets photographiques anciens ou obsolètes, devenus pièces de collection. Considérons à nouveau notre image de la tour Eiffel retouchée : s’agit-il seulement de mon image, de mon œuvre ? Ou bien est-ce encore celle Julie Anne Workman ? Cette simple manipulation, qui ne requiert aucune compétence technique – pas même informatique – fait-elle de moi un photographe ? 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, non

sans provocation. Parmi les artistes présentés (pensons à Penelope Umbrico, Corinne Vionnet ou Thomas Mailaender) nombreux sont ceux qui ne travaillent pas à partir de leurs propres photographies, mais à partir d'images glanées en ligne. L'acte photographique, cet instant où l'opérateur appuie sur le déclencheur de son appareil, ne constitue plus en effet un gage tangible d'auctorialité. La seconde 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 (lequel a marqué l'avènement de la première révolution), qu'elle ne s'occupe des prolongements du fait photographique sur Internet, espace d'échange, de stockage et de manipulation infini. Cette logique du recyclage – qui procède d'une stratégie ludique que nous retrouvons dans les fictions photolittéraires, tout autant avides de détournement, de pastiches et de parodies – pose question : que signifie donc « photographe » ou « faire de la photographie », quand nous n'avons plus besoin de l'appareil pour façonner des images, directement travaillées par le biais de l'ordinateur ?

Cette problématique nous ramène indubitablement à la question des *usages* de la photographie. Selon Daniel Grojnowski en effet,

Les photographies sont tôt apparues omniprésentes, protéiformes, mais également diverses par nature et par fonction, c'est-à-dire appartenant à des classes d'objets distinctes, se prêtant chaque fois à des utilisations différentes : le même photomaton pouvant figurer par exemple sur une carte d'identité, sur la page d'un magazine ou dans le portefeuille d'un être cher. [...] Lorsqu'on prend en compte les fonctions de la photographie, on peut n'en percevoir *ni* l'« aura » chère à Walter Benjamin, *ni* l'« essence » spirituelle qu'interrogeait Roland Barthes. Impossible en revanche d'en ignorer les avatars qu'elle doit à son « pouvoir ». Les usages de la photographie invitent à des approches diversifiées, tour à tour et tout à la fois historiques, anecdotiques, sociologiques, scientifiques ou artistiques¹³².

Ce sera donc par le prisme des usages de l'image que l'on étudiera ici le phénomène de remédiation paradoxal du fait photographique, pour mieux en comprendre les singularités formelles, esthétiques et heuristiques. Un premier chapitre (II.1.), consacré aux effets argentiques – depuis le Lo-fi aux trucages numériques – proposera de substituer au concept de remédiation celui de rémanence, conçu pour résister à ce phénomène d'intercontamination par lequel le numérique hérite de l'argentique, autant que celui-ci profite de la culture numérique émergente. À travers la notion de rémanence, il s'agit de démontrer ce qui, de l'argentique, survit à travers le numérique,

¹³² Daniel Grojnowski, *Usages de la photographie*, Paris, José Corti, 2011, p. 14-15.

mais ce qui doit aussi muter pour s'adapter à ce nouvel environnement. Enfin, parce qu'elle s'intéresse à *l'idée de photographie* – aux discours sur le médium, ses images, ses techniques, davantage qu'à la technique elle-même – la notion de rémanence permet d'étudier la reconfiguration de l'imaginaire de la photographie en contexte numérique. Car il est évident que les formes réactualisées ou mutantes de l'argentique font sens, font *signe* – reste à savoir lesquels.

Pour le découvrir, les chapitres suivants procéderont à l'examen de quatre des principaux usages de la photographie : l'autoportrait (II.2), l'album de famille (II.3.), l'archive (II.4) et le documentaire (II.5). Ces usages sont en effet étroitement liés aux dispositifs photolittéraires, qui les ont notamment impliqués dans les récits autobiographiques, les romans historiques ou les fictions construites à partir de faits divers et d'actualité. Quatre chapitres seront donc successivement consacrés à ces usages « canoniques » de l'image, pour lesquels la littérature a façonné un imaginaire particulièrement riche, aujourd'hui remis en question par la culture numérique émergente. Car plus que la remédiation des formes visuelles, tout l'enjeu de ces échanges entre argentique et numérique réside dans les concepts travaillés par les différents usages de la photographie. On se demandera, ainsi, comment le *sujet photographique* conçoit désormais son *identité* dans la transition de l'autoportrait vers le selfie ? Quel est le poids de *l'héritage* à l'heure où les images de l'album de famille sortent du cadre privé pour s'exposer et se partager sur la toile ? Que devient le concept de *mémoire* à l'ère de l'accumulation des données, tandis que les potentialités de l'archivage ont été décuplées par le numérique ? Enfin, qu'est-ce qui distingue le *réel* de la *fiction*, dans un contexte où le document est d'abord un objet formel, rhétorique, largement inspiré d'une construction romanesque ?

II.1. L'effet argentique : une problématique de la remédiation du fait photographique

On savait déjà l'objet photographique capable de *convoquer le souvenir du passé*, sinon le passé lui-même. Embrasseur de la mémoire régulièrement mis à contribution dans les récits de soi, un cliché serait même capable, à la manière de la Photo du Jardin d'Hiver chez Roland Barthes, de se substituer à nos images mentales pour les transcender. On savait par ailleurs à quel point le souvenir, construction subjective, pouvait se révéler *photographiquement déterminé*. C'est la raison pour laquelle Perec ou Boltanski parviennent à extraire d'images si intimes et si singulières une expérience embrassant la mémoire collective. Aussi, la question de l'inscription temporelle de l'image, *cicatrice* lumineuse, *trace* d'un fait accompli, *empreinte* d'un acte photographique, semblait définitivement résolue, indiscutable : elle appartenait au passé. Mais voilà qu'aujourd'hui cet objet de mémoire – pièce à conviction, témoignage, idole ou encore talisman – se transforme peu à peu en *effet esthétique*. 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 notamment très présentes sur le Net. La photo jaunie, écornée, défraîchie, se vend autant qu'elle fait vendre, ainsi que l'on bien compris les agences de publicité, qui s'empressent de pasticher cette forme désormais codifiée.



En 2012, la marque de skate Nomad joue sur le terme « old school », qui désigne dans le jargon de la culture urbaine la « philosophie » originelle des premiers skateboarders

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. Plus surprenantes encore, ses réapparitions inattendues au sein des pratiques numériques qui, à l'aide de logiciels comme Pixlr-o-matic, redonnent un prétendu cachet d'authenticité à des clichés numériques jugés trop aseptisés. Plus que jamais, c'est bien la recherche d'un *effet argentique* qui guide les usages contemporains de la photographie tantôt *recyclée*, tantôt *retouchée* ou entièrement *recrée*. Pierre angulaire de ce phénomène, la banalisation et la simplification des procédures de manipulations de l'image (par ailleurs aussi anciennes que l'invention de Niepce et Daguerre), qui profitent désormais du développement des outils numériques. Filtres de couleur, effets de texture et de cadrage permettent de voyager à travers les différents âges du médium, 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 le cliché « Tom – Métal – Femton » de la tour Eiffel résume sans doute assez bien. C'est que les logiciels comme Pixlr-o-matic correspondent 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* compris dans un sens large, depuis la récupération des appareils ou des clichés du siècle dernier jusqu'à la falsification numérique, témoigne d'une certaine nostalgie de la chambre noire, sentiment légitime face au constat d'une marginalisation toujours plus grande des procédures laborantines. Aussi, ce qui pourrait passer pour une coquetterie à la mode sous-tend en réalité différentes fonctions esthétiques ou encore symboliques, qui cristallisent les inquiétudes, 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 vraiment à récupérer ou à conserver de l'image argentique en imitant ainsi ses aspects plastiques : un cachet d'authenticité ? Un « degré d'art » en plus ? Doit-on considérer ces pratiques comme un acte de résistance au numérique, accusé

d'uniformiser les clichés ? Autant de questions qui montrent à quel point la remédiation du fait photographique est complexe.

II.1.A. Lo-fi et Lomographie : outils de résistance ou symptômes de la culture numérique ?

Régulièrement avancée par les adeptes de l'effet argentique eux-mêmes, qu'ils soient collectionneurs, amateurs ou imitateurs, l'idée de défendre la singularité de l'image prétendument mise à mal par le numérique a de quoi séduire. Il est vrai que notre nouvelle photo de la tour Eiffel s'intégrerait assez mal au montage de Corinne Vionnet, qui parvient à superposer près d'une centaine de clichés numériques similaires en une seule image. Mais cette idéologie « résistante » se doit d'être légèrement tempérée par une remise en perspective historique. Car l'engouement pour le « vintage », selon le terme couramment usité aujourd'hui pour désigner ces objets un peu rétro, occasions et fripes élimées par le temps, n'est pas le propre de la culture numérique, ni même celle de l'ère d'Internet. 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 quasi archéologique qui privilégie une certaine idée de la *production artisanale* des objets visuels ou sonores.

Dès les années 80, le mouvement Lo-fi pose ainsi les bases de cette esthétique de l'usagé prononçant l'éloge de l'imperfection, œuvrant ainsi en faveur d'une contre-remédiation, ou d'une remédiation à rebours. Dans le jargon musical dont il est d'abord issu, le Lo-fi (pour *low-fidelity*) rejette les exigences qualitatives et mimétiques du matériel d'enregistrement hi-fi (pour *high-fidelity*), dont l'objectif est de capter puis de reproduire avec le plus d'exactitude possible les sons jugés *naturels*. On relèvera le paradoxe qui oppose ces deux philosophies. Pour les uns, le médium d'enregistrement n'est que le transmetteur d'une performance sonore authentique, originale et originelle. Leur quête d'un son pur (ou, 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 médium 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... Cette visibilité du médium, son *bruit*, ne font pas que reproduire un son ou l'image, *ils font œuvre*.

En photographie, le mouvement Lo-fi voit le jour au début des années 90. 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 géniale, le mouvement lomographique a développé autour de lui une mythologie¹³³ très révélatrice des enjeux de l'effet argentique. L'histoire commence en URSS, alors qu'un général soviétique 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 en relancent la commercialisation, après le succès rencontré par l'exposition de leurs propres photos de vacances. Ils créent alors la Lomographic Society International (LSI),

¹³³ Cette mythologie est entretenue par la compagnie sur son site [url: <http://www.lomography.fr/about/timeline>] (consulté le 02/09/2015).

dont le rôle consiste à diffuser et promouvoir la lomographie – en assurant notamment la distribution du matériel photographique, appareil et films. Aujourd’hui, le site *Lomography.com* commercialise une large gamme d’appareils argentiques anciens (Fisheye ; Pinhole ; Polaroid...) ou plutôt néo-anciens, à l’image du LOMO-LC-A+, remplaçant du fameux 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

« 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 Georges Eastman, « Press the button, we do the rest », incarnation du moment Kodak qui a pleinement contribué à l’éclosion d’une pratique artistique moderne du médium, ainsi que l’a démontré François Brunet¹³⁴. Les commandements ne sont pas non plus sans rappeler les principes de l’instant décisif de Cartier-Bresson. La pulsion créative est en effet au cœur du projet lomographique, qui 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

¹³⁴ François Brunet, *La Naissance de l’idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

contribution afin de monter des « lomowall », gigantesques mosaïques de clichés mis à disposition par des lomographes du monde entier. Une pratique collective d'ailleurs pleinement tributaire des comportements numériques, à commencer par la culture du partage en ligne.



Le premier « lomowall » permanent, Manchester, UK

Bien qu'elle propose une alternative à la précision minutieuse de l'appareil numérique, la lomographie, modalité exemplaire de l'effet argentique, s'inscrit donc dans le cadre d'une démarche ludique tout à fait ancrée dans la culture contemporaine (notamment postmoderne), et redevable de pratiques propres à la culture numérique. Aussi, l'effet argentique n'est pas synonyme d'un retour aux formes du passé, mais bien d'un *dialogue* engagé avec le médium photographique et son imaginaire, un dialogue dont les formes créatives et récréatives n'empêchent ni la profondeur ni la pertinence.

II.1.B. L'effet argentique, un casus belli

Preuve de son efficacité heuristique, l'effet argentique fait des apparitions désormais récurrentes dans les médias, pourtant hostiles à toute forme de manipulation – on se souvient notamment des critiques énoncées à l'encontre du prix Word Press 2013. Certes, cette incursion fait débat, obligeant les photographes ou les rédactions à se justifier : de fait, il existe de nombreux témoignages permettant d'enrichir notre réflexion sur le sujet. Ces discussions interviennent notamment dans un contexte où les technologies numériques (photophonie, réseaux sociaux, logiciels de partage) se sont rendues indispensables au travail de transmission de l'information, face aux exigences croissantes du public en termes de vitesse, de contenu, et surtout de quantité de

contenu. Comment résister 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 même que les services photo font l'objet de coupes drastiques dans les plus grands quotidiens ?

La profession elle-même est divisée sur le sujet. Dans une tribune publiée sur le site de CNN, le photoreporter Nick Stern s'est inquiété du succès rencontré par ces « fausses images » et leurs auteurs / imposteurs :

The spread of these *fake images* to the mainstream news media is more worrying. [...] The app photographer hasn't spent years learning his or her trade, imagining the scene, waiting for the light to fall just right, swapping lenses and switching angles. *They haven't spent hours in the dark room, leaning over trays of noxious chemicals until the early hours of the morning*¹³⁵.

La disparition de la chambre noire, dont Nick Stern défend un imaginaire tout de même très romanesque, entraînerait autant une *trahison du fait photographique*, réduit à l'opération informatique, qu'une *trahison photographique*, où l'image du réel disparaît 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*¹³⁶, contre-application aux logiciels de vieillissement, qui promet d'améliorer la qualité des photos en restituant leur aspect originel – sous-entendu : une restauration du réel. *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, ont déjà été entérinés dans les pratiques populaires. Pour ces partisans des effets argentiques, l'occasion est bonne de se mettre à jour, sans faire défaut à la déontologie journalistique.

C'est le cas des photoreporters Damon Winter, Benjamin Lowy et Karim Ben Khelifa qui, ces dernières années, se sont laissés tenter par l'expérience photophonique

¹³⁵ Nick Stern, « Why Instagram Photos Cheat the Viewer? », *CNN Opinion*, 22 février 2012, [url : <http://www.cnn.com/2012/02/22/opinion/phones-instagram-apps-stern/index.html>] (consulté le 02/09/2015), je souligne.

¹³⁶ Voir le site de l'application [url : <http://joemacirowski.com/normalize/>], « 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! » (je souligne).

et ses applications vintage, en l'occurrence *Hipstamatic*, pour couvrir respectivement le conflit afghan, la révolution libyenne et les manifestations au Yémen. Leurs reportages ont à chaque fois été relayés par des journaux à grand tirage, depuis le *New York Times* (où Damon Winter est un collaborateur régulier) au quotidien *Le Monde*, qui a d'ailleurs placé en une un cliché de Karim Ben Khelifa¹³⁷ :



Clichés photophoniques (par ordre d'apparition) : ©Damon Winter, © Benjamin Lowy, © Karim 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 »¹³⁸, note ainsi Damon Winter. 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 »¹³⁹. Objet anodin et familier, il permet de « se fondre dans la masse »¹⁴⁰, selon Karim Ben Khelifa, intégré à la foule des manifestants dont il reproduisait les mêmes 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 :

¹³⁷ *Le Monde*, édition du dimanche 23 octobre – lundi 24 octobre 2011.

¹³⁸ Damon Winter, « Through My Eye, Not Hipstamatic's », *Lens, photography, video and visual journalism*, blog du *New York Times*, 11 février 2011, [url : <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>].

¹³⁹ Entretien avec Ben Lowy, publié sur le blog *EyeEm.com*, [url : <http://blog.eyeem.com/2013/02/qa-with-ben-lowy/>].

¹⁴⁰ Entretien téléphonique réalisé par le journal *Le Monde*, 15 avril 2011, [url : http://www.lemonde.fr/week-end/infographie/2011/04/15/au-yemen-photographe-de-presse-avec-un-iphone_1508142_1477893.html].

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 shoulders¹⁴¹.

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

Surtout, Damon Winter, Benjamin Lowy et Karim Ben Khelifa reconnaissent à leur téléphone une fonction hautement symbolique, garante de la transmission du message informatif autant que de sa *composition* – un parti pris qui rappelle la perspective de l'esthétique Lo-fi. À ces détracteurs qui les accusent de privilégier l'esthétique de l'image à 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. 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 storytellers¹⁴². » 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 »¹⁴³.

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 – forme 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 elle réinvestit la fonction iconique. Car s'il

¹⁴¹ Damon Winter, *art. cit.*, je souligne.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Karim Ben Khelifa, *art. cit.*

renvoie à un principe d'archivage ou de documentation, il traduit plus encore un désir d'exalter et d'idéaliser le présent.

II.1.C. De la remédiation à la rémanence : l'argentique révélé par les usages numériques

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'« immédiatité » (dans le texte, *immediacy*¹⁴⁴), qui favorise un processus d'*effacement du médium*, lequel se fait transparent pour donner au spectateur l'illusion d'un accès direct au réel. De l'autre, le principe d'« hypermédialité » (*hypermediacy*), qui s'attache à *opacifier* le médium, à en souligner les marques formelles, le bruit. Les effets argentiques sont clairement du côté de cette seconde stratégie, qui s'oppose cependant à toute une pratique photonumérique préoccupée par la haute résolution/définition de l'image et le nombre de ses pixels... Ce conflit parfaitement naturel entre immédiatité et hypermédialité est pourtant exacerbé dans le cas du médium photographique qui drague de nombreux enjeux ontologiques, en témoignent les querelles déontologiques suscitées par leur usage dans un cadre journalistique. Mais si la remédiation vient souligner la présence, la trace d'un ancien médium dans un nouveau, le concept n'aborde pas la question du transfert qui s'établit dans l'autre sens, du numérique vers l'argentique. On ne se risquera pas à prédire si cette tendance doit durer, mais à l'heure qu'il est, force est de constater que l'argentique ne fait pas que transmettre au numérique certaines de ses singularités : il se réinvente au contact d'une nouvelle culture qui le somme de se ressaisir à nouveaux frais. En d'autres termes, le numérique aura *aussi* engendré en partie la photographie argentique.

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. Mais elle indique aussi une *redétermination* de la

¹⁴⁴ « Immediacy (or transparent immediacy): a style of visual representation whose goal is to make the viewer forget the presence of the medium (canvas, photographic film, cinema and so on) and believe that he is in the presence of the objects of representation. », Jay Bolter, David Grusin, *Remediation, Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 272.

mythologie photographique forgée par l'argentique, sous l'action du fait numérique. Par-delà leur rivalité technologique supposée, les deux médiums tissent un dialogue complexe, qui relèverait davantage du principe de *rémanence* au sens où l'entend Foucault lorsqu'il définit l'*énoncé*, que du seul concept de remédiation :

[...] 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.¹⁴⁵

[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.*¹⁴⁶

Le concept de rémanence s'intéresse au média *en tant qu'il constitue aussi une construction discursive*. En d'autres termes, la rémanence s'intéresse d'abord à *l'idée de photographie*, dans une perspective propre aux études intermédiales¹⁴⁷ qui considèrent 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 le médium de Niepce et Daguerre.

À ce titre, *la rémanence opère 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 médium lui-même ne saurait jamais être tout à fait révélé*. À la lumière de la notion de rémanence, l'argentique n'est déjà plus tout à fait ce charmant ancêtre obsolète de la

¹⁴⁵ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 165.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 170, je souligne.

¹⁴⁷ Voir sur cette question Éric Méchoulan, *D'où nous viennent nos idées, métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB, 2010, p. 20 sq.

photo numérique qui, de son côté, 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 du médium, que les ingénieurs se sont efforcés de gommer pendant des années, se métamorphosent en propriétés plastiques signifiantes, applaudies par les partisans du Lo-fi. La construction des effets argentiques témoigne donc d'une *rémanence de la chambre noire*, alors même que les procédures laborantines ne cessent de se raréfier, posant la question de ce qui nous reste aujourd'hui d'un fait photographique bel et bien révolu. 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, tel qu'on pouvait la pratiquer et la concevoir avant l'apparition du numérique, est révolu. Toute image, même une image du passé, se heurte désormais au regard photographique contemporain dépositaire de ses propres enjeux (cette question du regard sera traitée plus tard), et aux nouveaux usages de la photographie désormais adaptés au contexte contemporain.

Cette problématique de la rémanence est évidemment largement relayée par les dispositifs photolittéraires contemporains, où l'on note des manifestations protéiformes de l'effet argentique. Au plan formel – c'est-à-dire visuel – on constatera que de nombreux dispositifs collectent et recyclent de vieux clichés pour les entremêler au récit : les clichés en noir et blanc remportent un certain succès, notamment lorsqu'ils portent la trace d'une technique aujourd'hui obsolète (stéréoscopie, format de pellicule carré, etc.). À l'évidence, l'imagerie du passé peut faire l'objet de bien des manipulations, lorsqu'elle n'est pas tout bonnement falsifiée par des procédures informatiques (le faux Lo-fi du dispositif Pixlr-o-matic, par exemple) au sein de fictions qui d'ailleurs ne s'en cachent pas vraiment. Quant à la démarche Lo-fi, qui s'approprie directement des appareils aujourd'hui obsolètes, elle s'avère déjà plus rare, bien que certains dispositifs l'intègrent de façon spectaculaire, engageant une réflexion sur l'objet autant que sur l'appareil photographique : c'est particulièrement évident en ce qui concerne *Le Retour imaginaire* d'Atiq Rahimi, où un appareil (presque une antiquité) argentique, le sténopé, est manié par le photographe à la manière d'un appareil numérique. *Recyclage*, *falsification* ou *reconstitution* du fait photographique engagent ainsi, au sein des dispositifs photolittéraires, un jeu complexe avec les différents effets formels du médium

photographique, dont ils augmentent le bruit pour mieux faire apprécier les connotations que nous leur associons inconsciemment.

Car en travaillant ces formes du passé, le phénomène de rémanence s'intéresse surtout à des *concepts qui avaient été photographiquement déterminés au temps de l'argentique*, et que les nouveaux usages du médium ont bouleversés. Cette hypothèse procède d'un parti pris théorique qui consiste à reconnaître, au-delà de la fonction représentative de l'image, une *fonction performative* du fait photographique, lequel agit donc sur le réel. Or la transformation progressive de certains usages de la photographie sous l'influence de la culture numérique, entraîne la remise en cause d'une série de problématiques associées à ces mêmes usages. Concrètement, il est devenu indispensable d'étudier par exemple les mutations du concept photographique d'identité, à l'heure où les pratiques autoportraitistes font face à des pratiques telles que le selfie... S'il a fallu forger un tel néologisme, c'est pour désigner une nouvelle pratique photographique (le selfie, capté par un appareil généralement intégré à un téléphone, est destiné à être immédiatement partagé avec un réseau – cette sociabilité en fait donc un cas particulier de l'autoportrait), qui *redétermine la notion d'identité telle que le fait photographique avait pu la construire depuis plus d'un siècle*. De même, on s'interrogera : comment l'album de famille, doté d'une *fonction structurante au sein des familles*, fait-il face à la publication en ligne de nos clichés personnels, ou même à l'engouement pour les recherches généalogiques qui connaît un nouvel élan grâce aux potentialités du web ? Comment travaille-t-on aujourd'hui les *concepts d'histoire et de mémoire*, à l'heure où les archives numérisées sont de plus en plus diffusées massivement en libre accès – à l'heure où, par ailleurs, nous en cessons de laisser des *traces de notre présence* sur le web ? Enfin, alors que les formes photo-documentaires avaient peu à peu mis en place une *rhétorique de la vérité*, comment fonctionnent désormais *les régimes de croyance* propres à l'image ? Il est temps de procéder désormais à l'analyse photolittéraire de ces dispositifs qui, en proposant des variations autour de l'autoportrait, de l'album de famille, de l'archive ou encore du documentaire, explore les enjeux esthétiques et épistémologiques de la remédiation du fait photographique.

II.2. Autoportrait. Profil(s) du sujet photographique contemporain

Essayons l'insaisissable binôme que contient tout autoportrait, ce Janus dont l'un des profils cherche à rejoindre l'autre, enclenchant ainsi la violence de cette course d'espèce où le photographe contemple voracement dans le viseur l'être, encore non-là, mais prévu-là, qui est lui-même, à l'envers – et non tel qu'il se voit dans son miroir, c'est-à-dire d'une façon qui est renversée ; en somme rétabli dans la photo, course d'espèce où il se regarde en cours de formation et aussi où il se regarde dans l'appareil qui est devant lui, concentrant son regard et son sourire, son aspect tout entier visant à son tour, l'objectif de l'appareil, bien planté, à quelques mètres tout au plus, sur son tripode de métal et de plastique. Tournoi qui s'épuise dans sa mise en scène, dans son excitation d'avant, dans l'expectative du signal.

Denis Roche, Brève rencontre (l'autoportrait en photographie)¹⁴⁸

L'anecdote, familière à tout photographe amateur, prête à sourire : muni d'un appareil dont le déclencheur à retardement n'offre que quelques secondes de battement, Denis Roche court à toute allure vers sa compagne F. et se jette à ses côtés, à cet emplacement laissé vide, dans ce « manque¹⁴⁹ » un peu plus tôt déterminé dans le viseur... Mais, déjà, il est trop tard : l'appareil s'est enclenché alors que le photographe, encore à moitié de dos, n'était pas à sa place. Le cliché est à refaire. Il faut reprendre cette poursuite organisée après une projection de soi-même qui, le temps que le photographe s'y précipite, aura inéluctablement expiré. Denis Roche saisit ainsi avec humour la tâche chimérique de l'autoportraitiste, figure de Janus qui s'acharne à réaliser l'impossible exploit de *se faire face*. Pratiqué depuis l'invention de Niepce et Daguerre, l'autoportrait occupe une place à part dans l'histoire du médium photographique, et le goût pour cette pratique ludique de l'image ne s'est jamais démenti. Ces dernières

¹⁴⁸ Denis Roche, *Autoportraits photographiques, 1898-1981*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou/Herscher, 1981, p. 9.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 8.

années il s'est même incarné dans une nouvelle forme, le *selfie*, néologisme forgé pour désigner un portrait de soi réalisé au moyen d'un appareil intégré à un téléphone (ou à un ordinateur), destiné à être diffusé sur les réseaux sociaux. En apparence, le selfie paraît résoudre cette poursuite après soi-même et après le temps racontée par Denis Roche : *l'écran* du téléphone, de la tablette ou de l'ordinateur permet de visualiser et de vérifier en temps réel le cadrage de l'image. Désormais, nul besoin de se courir après : la distance séparant le « binôme » photographiant / photographié s'est réduite jusqu'à permettre au sujet de rester immobile. Le web est ainsi envahi de ces autoportraits d'un nouveau genre, notamment au sein de *profils* créés à notre effigie sur les réseaux sociaux – mais ces « profils » n'offrent-ils pas qu'une vision biaisée, fragmentée de nous-mêmes, comme leur nom le suggère ? À l'ère du selfie, comment se conçoit donc le sujet photographique ? A-t-il finalement dépassé cette schizophrénie suscitée par la contrainte argentique pour la remplacer par un narcissisme débridé – une accusation souvent lancée à l'encontre du selfie, dans le cadre d'une critique des usages du web lui-même conçu comme un espace d'exhibitionnisme et de voyeurisme sans précédent ? Enfin, comment l'autoportrait, peu à peu devenu une forme photolittéraire des récits de soi, travaille-t-il aujourd'hui le concept d'identité ?

II.2.A. L'autoportrait, une forme photolittéraire en mutation

S'imposant comme l'un des plus anciens et des plus populaires usages de l'image, l'autoportrait constitue bien plus qu'une simple représentation de soi réalisée par un photographe. Parce qu'il a traversé les âges de la photographie, il témoigne de l'évolution technique du médium et des mutations propres à son imaginaire. Et puisque le fait photographique a joué un rôle structurant dans la constitution de la notion d'identité, les *métamorphoses de l'autoportrait impliquent, par-delà des conséquences esthétiques, de nouvelles manières de concevoir le sujet* – ou, plus précisément, les différents enjeux historiques et culturels associés à la problématique de la connaissance de soi. Pour les écrivains qui emprunteront cette forme pourtant propre aux arts visuels, l'autoportrait offre une alternative au pacte autobiographique, laissant libre cours à une représentation opérant par « touches », à la manière des impressionnistes. Il constitue

de fait une forme photolittéraire à part entière, où l'écrivain mène une quête identitaire elle-même marquée par les mutations du fait photographique.

Très tôt, l'autoportrait photographique est parvenu à s'émanciper d'un contexte culturel dominé par l'idéologie objectiviste du médium, pour développer différentes formes de mise en scène du photographe. C'est d'ailleurs à l'incontournable « Autoportrait en noyé » d'Hippolyte Bayard (1840) que l'on devrait l'acte de naissance de la fiction photographique. Un phénomène moins paradoxal qu'il n'y paraît, puisqu'à l'instar de tant d'autres usages de la photo au XIX^e siècle, l'autoportrait de Bayard s'inscrit dans une tradition picturale dont il réinvestit les codes esthétiques¹⁵⁰.



Hippolyte Bayard, Autoportrait en noyé - 1840

Pour autant, le choix bien singulier de cette autoreprésentation en noyé intègre déjà les contraintes techniques du fait photographique, qui « à l'époque, à cause du temps de pose démesurément long, n'autorisai[ent] la pratique du portrait qu'après le décès »¹⁵¹, ainsi que le note Gilles Mora. Dès lors, les photographes s'affranchiront toujours un peu plus du modèle pictural, à mesure que se façonnera l'imaginaire de la photographie entraînant un large bouleversement des codes de la représentation. Dans le champ des études littéraires, l'autoportrait s'est vite rangé du côté des pratiques

¹⁵⁰ Comme c'est le cas de nombreux usages de la photographie au XIX^e siècle, l'autoportrait s'est d'abord largement inspiré de la peinture. Voir les analyses de Gilles Mora dans l'ouvrage réalisé avec Claude Nori, *L'Été dernier, manifeste photobiographique*, Paris, L'Étoile, 1983 ; puis « Photobiographies », *Écrits de vie et Médias, RITM*, n°20, 1999, pp. 183-189, deux textes réédités et augmentés de « Pour en finir avec la photobiographie » in Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, pp 103-114. Voir aussi Quentin Bajac et Denis Canguilhem, *Le Photographe photographié, l'autoportrait en France, 1850-1914*, Paris, Paris Musées / MEP, 2004.

¹⁵¹ Gilles Mora, « Photobiographies », *art. cit.*, p. 184.

autobiographiques, tout en encourageant leur restructuration profonde. Les récits de soi illustrés ou construits autour de l'image abondent, formant de fait un corpus photolittéraire autonome auquel de nombreuses études ont été consacrées ces dernières années¹⁵².

Dans les années 1980, peu après la publication de *La Chambre claire*, ce phénomène éditorial a même fait l'objet d'une tentative d'une conceptualisation sous le terme générique de « photobiographie », selon le néologisme conçu par Gilles Mora et Claude Nori, qui le définissent et le mettent en pratique dans *L'Été dernier, Manifeste photobiographique*. Un projet ambitieux, entièrement et résolument photolittéraire, qui allie la réflexion théorique à la création artistique. La « photobiographie » ne dépassera cependant pas les frontières d'un cercle très restreint de photographes et d'écrivains gravitant pour la plupart autour de la collection *Écrits sur l'image* des éditions de l'Étoile, ou des *Cahiers de la photographie*. La revue enregistrera d'ailleurs plusieurs défections en raison du parti pris théorique et esthétique de Gilles Mora :

Des contresens (que nous tenions à lever dans un numéro des *Cahiers* consacré à ce problème, après la démission de certains membres du comité des *Cahiers* – comme Arnaud Claass ou Alain Fleig – pour désaccord avec mes positions « photobiographiques ») ont conduit la « photobiographie » à n'être qu'un vaste attrape-tout destiné à survaloriser les velléités égotistes de quelques photographes¹⁵³.

Il faut dire que, dans la plupart de ses interventions consacrées à la photobiographie, Gilles Mora s'inscrit davantage en critique qu'en théoricien, se montrant parfois cinglant à l'égard de travaux jugés trop divergents par rapport à son propre modèle. Parmi les photographes à proscrire, la très « commerciale »¹⁵⁴ Nan Golding et son goût du *trash* ou, plus curieusement peut-être, Raymond Depardon, dont l'usage de la photo tiendrait de la « curiosité illustrative¹⁵⁵ ». Conscient de l'étroitesse de son concept, dont il dénonce la récupération abusive au nom d'une stratégie éditoriale, Gilles Mora reconnaît dans un

¹⁵² On pourra se référer aux travaux de Gyöngyi Pal, *Le Dispositif photolittéraire en France dans la seconde moitié du XX^e siècle, Analyse de l'œuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche*, thèse en cotutelle présentée et soutenue le 2 avril 2010 à Szeged. Gyöngyi Pal, en plus de présenter une synthèse des travaux menés sur les interactions entre photographie et écriture de soi, revient en détail sur le modèle photobiographique de Nori et Mora, p. 83 sq.

¹⁵³ Gilles Mora, « Pour en finir avec la photobiographie », *art. cit.*, p. 116.

¹⁵⁴ « Avec la photographe Nan Golding, on touche à des opérations plus convenues, où l'intimité se mime aux lois du marketing commercial, de l'attrance chic et voyeuriste pour le sida et la cocaïne », Gilles Mora, « Photobiographies », *art. cit.*, p.187.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

texte publié en 2004 l'échec de la « Photobiographie » telle qu'il l'a conçue dans les années 80. Mais s'il impute cet « échec » (d'ailleurs bien relatif) au seul piratage d'un concept exigeant et largement incompris, la faillite du genre photobiographique éclaire en réalité le défi propre à tout rapprochement entre le fait photographique et la démarche autobiographique – entre l'image et le texte.

On louera ainsi l'exigence *photolittéraire* de Gilles Mora qui reconnaît la singularité des médiums photographique et littéraire, dont la « photobiographie » devait favoriser l'harmonieuse association. En revanche, l'inscription de l'image au sein du système sémiotique, populaire au moment où s'écrit *L'Été dernier*, puis peu à peu abandonné, fait davantage problème : doit-on s'étonner, d'ailleurs, que la publication de « Pour en finir avec la photobiographie » (2004) intervienne au moment même où les théories de l'indicialité semblent en bonne voie d'être liquidées ? Lorsqu'il forge son concept, Gilles Mora défend en effet l'idée d'une image qui, sans prétendre à l'objectivité, doit pouvoir rendre compte de l'expérience intime et subjective du photographe face au photographié. Non pas établir un compte-rendu du monde, mais susciter une révélation du réel, de l'ordre de l'épiphanie :

[L'épiphanie] sera la projection de notre espace privé sur le monde extérieur, elle nous fournira désormais comme instant décisif celui qui nous ramène nos rencontres à nos propres désirs. [...] Notre épiphanie sera *autobiographique* toujours, n'étant pas le prolongement d'un réglage mécanique de l'œil, mais irradiation vers le monde par l'intermédiaire de l'acte photographique, véritable *go-between* actif entre le photographié et nous.

La planche contact ne sera pas seulement ce terrain vague labouré de figures esthétiques, elle conservera l'empreinte de notre passé, faisant resurgir des moments oubliés de vue et de vie, un second acte jubilatoire et épiphanique qui entraîne le passé et illumine le présent. Par elle, le temps s'abolit à la manière proustienne et creuse l'évidence de sa fatalité.¹⁵⁶

On saisit sans doute mieux les raisons de cet échec, autant du point de vue photographique que littéraire. Le projet de Gilles Mora est déjà périmé au moment où paraît *L'Été dernier*, alors qu'émerge un paradigme contemporain (parfois appelé *postmoderne*) privilégiant le dynamitage de toute forme d'institutionnalisation : tandis que la théorie de l'indicialité tourne court, en littérature, le genre autobiographique (tel que défini strictement par Philippe Lejeune en 1975) implose pour céder la place à des

¹⁵⁶ Gilles Mora, *L'Été dernier, Manifeste photobiographique*, op. cit., p. 13-14

formes dynamiques d'écritures de soi, dont la diversité vient rendre compte d'un sujet contemporain qui a toujours plus de difficultés à se comprendre, à se *stabiliser*¹⁵⁷.

Ainsi, après avoir longtemps retenu un imaginaire indiciel de l'image (attestation du réel, trace du passé, embrayeur de la mémoire) pour satisfaire ou pour mettre en échec le pacte autobiographique, les écritures de soi ont su tirer parti de l'indécidabilité et de la plasticité du fait photographique. L'autobiographie a cédé la place à une forme de construction visuelle autofictive, mais surtout *pleinement autoportraitiste*, privilégiant une *certaine idée de l'esquisse et de l'esquive de soi*. Mise en scène, fragmentation, recadrage... le fait photographique revendique une indécidabilité formelle qui colle parfaitement aux identités contemporaines floues et conflictuelles. Un sujet contemporain insaisissable, en quelque sorte in-visible et pourtant toujours plus avide de saisir sa propre image, comme le note Joan Fontcuberta qui devine en lui la chimère d'un narcisse-vampire :

Narcisse incarne l'être épris de sa propre image, obsédé par son reflet. Le vampire peut se prévaloir [...] de son absence de reflet, autrement dit les miroirs ne reflètent pas son image. Dracula et sa cour immortelle sont invisibles dans un miroir. Par extension, « narcisses » et « vampires » désigneraient donc des catégories opposées dans le monde de la représentation. Chez les uns prévaut la séduction du réel ; chez les autres la frustration du désir, la présence cachée, la disparition. Il est facile d'imaginer le paradoxe – le supplice ! – d'un narcisse-vampire : quelqu'un qui poursuit le reflet dont il est dépourvu : narcisses et vampires sont métaphysiquement opposés.¹⁵⁸

Narcisse-vampire, le sujet de l'autoportrait photographique incarne un oxymoron dont le désir photographique fait particulièrement sens : si les jours de Narcisse sont comptés, le vampire (pourtant déjà cadavre) se voit garantir l'immortalité – un paradoxe de présence/absence propre au médium de Niepce et Daguerre.

Or justement, à l'ère du numérique, cette schizophrénie Narcisse-Vampire est-elle encore valide ? Narcisse n'aurait-il pas fini par prendre le dessus ? Car en même temps que l'autobiographie cède la place à l'autofiction, l'autoportrait est concurrencé de son côté par ce que l'on appellera désormais le *selfie* (le terme fait son entrée en 2015 dans

¹⁵⁷ Pour mesurer l'évolution du genre autobiographique, on pourra comparer l'incontournable *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune (Paris, Seuil, 1975, coll. « Critique ») aux travaux récents de Bruno Blanckeman, par exemple *Les Fictions singulières, étude sur roman français*, chapitre III « Fictions de soi », Paris, Prétexte éditeur, 2002, coll. « Critique ».

¹⁵⁸ Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas*, *op. cit.*, p. 33.

le Robert) : un autoportrait connecté à l'image des usages contemporains de la photographie. C'est que sous une apparence narcissique et autotélique, la pratique du selfie engage en vérité un principe d'interactivité fondamental. Ce petit cliché numérique constitue un objet tout aussi photographique que social : le but est de partager sur les réseaux sociaux une image de soi, mais aussi de reproduire l'image laissée par un autre. Dans son projet *Faceless*, Frank Schallmaier a souligné ce paradoxe en rassemblant des dizaines de *selfies*, des clichés de nus pour la plupart (une série de pénis, ou bien de torses imberbes), récupérés sur des sites de rencontre gay, pour en faire des collages, sous forme de mosaïque :



© Frank Schallmaier, *Faceless*, 2011

L'artiste hollandais littéralise ainsi avec provocation, mais aussi avec ironie le caractère doublement *pornographique* du web : à la fois ce vivier intarissable de l'imagerie porno, mais aussi cet espace¹⁵⁹ d'exposition et de voyeurisme qui bouleverse par sa structure la frontière entre le public et le privé.

Si le néologisme « *selfie* », se justifie donc bel et bien par une mutation des fonctions des usages autoportraitistes, qu'advient-il désormais du « moi » ? Le selfie ne fait-il vraiment que satisfaire la tentation égotiste des photographes amateurs s'exposant sur le web, lequel serait devenu pour le coup le temple de l'exhibition de soi,

¹⁵⁹ On rappellera ici les propos de Marcello Vitali-Rosati, « La production d'hétérotopie du web détermine un trouble dans la structuration normale de l'espace, particulièrement dans l'agencement privé/public : la destruction des limites de visibilité opérée par l'hétérotopie implique une sorte de pornographie structurelle du dispositif-Internet. », VITALI-ROSATI, « Voir l'invisible, Gygès et la pornographie Facebook », *Sens Public*, Février 2012, p. 6.

du mauvais goût, de l'impudeur ? La réalité des pratiques est plus complexe qu'il n'y paraît. Car *Faceless* démontre avant tout le haut degré de conformisme qui régit la sociabilité photonumérique. À commencer par un conformisme formel, tandis que la prolifération virale de ces *selfies* (tous les mêmes) procède implicitement de la mise en place d'un certain nombre de codes, rapidement transformés en une *charte graphique*. Soulignant le phénomène de standardisation des images, les séries de Frank Schallmaier font émerger l'étrange et monstrueuse similitude de ces clones photographiques – et la dissolution la plus totale du sujet. Dans ces autoportraits au miroir, les hommes au visage dissimulé derrière leur appareil n'affirment nullement leur identité, au contraire, mais cherchent à susciter le désir l'Autre – puisque ces images sont destinées à attirer de potentiels amants. Avant tout, il s'agit d'attester de sa *normalité* devant la communauté. De fait, le principe de conformité ne procède plus des seules propriétés du référent (dont on ne retient que la chair), elle est aussi déterminée par le fait photographique, à son tour régi par un protocole formel précis : autoportrait face au miroir, visage caché par le flash de l'appareil, cadrage jusqu'aux cuisses. *Faceless*, « sans visage », ces hommes aussi dépourvus de *regard*, à la place duquel le flash lumineux, tache aveugle et aveuglante de l'image, vient méduser le spectateur.

Sans regard, ces clichés suggèrent que si la pratique autoportraitiste ne nous oblige plus à courir après nous-mêmes, elle n'est jamais parvenue à surmonter cette *dissociation du regard* à laquelle Denis Roche était déjà confronté. La distance entre le soi photographiant et le soi photographié peut bien s'être resserrée, l'appareil n'en opère pas moins toujours une médiation. Pensons-y : si je souhaite me prendre en photo à l'aide d'un Smartphone ou bien de la webcam intégrée à mon ordinateur, impossible de me *regarder* et de me *voir* en même temps. Soit je choisis de fixer l'œil de la caméra, soit je choisis de vérifier l'inclinaison de mon profil, les yeux baissés vers l'écran. Dans les deux cas, *je ne peux croiser mon regard*. Ce syndrome schizophrénique, typiquement autoportraitiste, trouve d'ailleurs écho dans la forme d'autoreprésentation la plus contemporaine : le profil « virtuel » créé sur Facebook, ou l'avatar par lequel l'internaute mène une *double vie* (parmi ces réalités virtuelles, l'une des plus célèbres porte d'ailleurs le nom significatif de *second life*). Ces *profils* – un terme, encore une fois, emprunté au lexique des arts visuels – construits à l'articulation de la forme diaristique (je publie des informations personnelles sur mon *journal* Facebook) et de la tradition

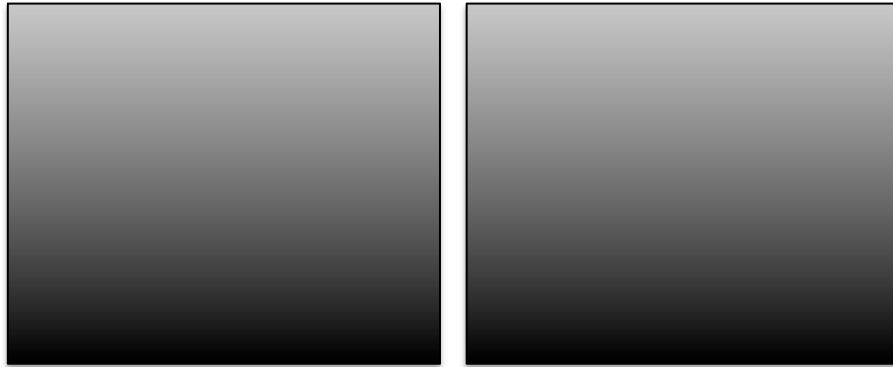
visuelle, façonnent des identités numériques qui en viennent peu à peu, on le verra, à gagner leur autonomie. Ainsi, les pratiques autoportraitistes de l'ère numérique, selfies et profils, n'auront fait que déplacer la figure de Janus invoquée plus tôt de part et d'autre de l'écran...

D'Hyppolite Bayard en noyé aux selfies publiés sur des sites de rencontre, l'autoportrait n'a jamais cessé de fonctionner à la manière d'un miroir oblique qui confine à la schizophrénie. Néanmoins, ces derniers temps, il semblerait qu'une esthétique du profil – conçu comme forme plastique, symbolique, métaphorique – soit en train d'émerger. En photolittérature notamment, les récits de soi dessinent un sujet insaisissable et indécidable, jouant avec la part de lui-même qui lui échappera toujours. À moitié montré, à moitié dissimulé, le sujet photolittéraire contemporain se dérobe à son propre autoportrait, dont il multiplie pourtant les tentatives. Car se connaître, n'est-ce pas finalement *faire l'expérience de sa propre dualité*, tel que le rapporte Denis Roche ?

II.2.B. Lo-fi, recyclage et photomontage : l'autoportrait impossible et ses stratégies alternatives

Si l'autoportrait est aujourd'hui devenu l'une des formes photolittéraires les plus populaires, il déjoue les attentes du lecteur/spectateur en transgressant l'exigence référentielle qui fut pendant longtemps le propre de l'image photographique comme du pacte autobiographique. Désormais, le sujet ne cesse de se dérober à sa propre représentation, comme s'il tenait à en démontrer le caractère illusoire : dans ce chapitre, aucun dispositif photolittéraire étudié ne proposera finalement un autoportrait traditionnel, *figuratif*. Ce sabotage n'est pourtant pas le signe d'un renoncement à l'exploration de soi ou à l'introspection, et la quête identitaire reste plus que jamais pertinente. Mais quoiqu'il arrive, le sujet photolittéraire s'acharne à dévier le *sens* de son portrait – avec, justement, toutes les nuances incluses dans le terme même de « sens » : direction, orientation, signification... Ce détournement de l'autoportrait procède d'un jeu avec l'image ou avec le médium photographique, exploitant l'effet argentique (Lo-fi et recyclage d'images) comme les potentialités du photomontage numérique. Autant de distorsions à ne pas confondre avec une quelconque manœuvre d'évitement, puisqu'il

s'agit surtout d'élaborer une stratégie pour se saisir par surprise, à *revers* ou à *l'envers*. Tenter, en d'autres termes, d'appriivoiser son propre *profil*.



Le Retour imaginaire, Autoportrait au regard impossible – Autographe impossible (p.122-123)

Parce que l'image photographique traîne ce faux certificat d'authenticité, l'exercice autoportraitiste transforme un désir de totalité en une expérience de l'insaisissable. Il constitue une aberration, une promesse intenable, *impossible* dira Atiq Rahimi dans *Le Retour imaginaire*, qui met en scène notamment un « autoportrait au regard impossible » ou encore un « autographe impossible ». Chez l'écrivain franco-afghan réfugié en France depuis 1984, la problématique identitaire s'incarne doublement dans l'acte et l'appareil photographiques. Lorsqu'Atiq, l'un des deux principaux personnages autofictionnels de son récit, pose le pied sur le sol afghan après dix-huit années d'exil, il réalise en effet rapidement à quel point son matériel d'enregistrement moderne (entendre : numérique) ne convient pas à la tâche qu'il s'est fixé :

- 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.¹⁶⁰

À la recherche d'un « appareil qui sache voir », Atiq se tourne alors vers un procédé photographique primitif, le sténopé, une simple *camera obscura* dans laquelle on aura pris soin de déposer une feuille de papier photosensible, un négatif ensuite re-photographié. Comme si seule la technologie argentique, en ce qu'elle incarne de plus fondamental – support des *cicatrices* de la lumière – pouvait entrer en communion avec

¹⁶⁰ *Le Retour imaginaire*, p. 22.

les cicatrices invisibles d'Atiq. Plus précisément, Atiq choisi 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 toute son importance. La démarche adoptée par le personnage d'Atiq, et à travers lui Atiq Rahimi, s'inscrit donc pleinement dans le cadre d'une stratégie Lo-fi adepte des vieux appareils au bruit apparent.

Concrètement, le *kamra-e-faoree* s'apparente à un studio photo miniature en plein air où le sujet, 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 : le 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 de procéder à l'enregistrement. Le temps de pose, quelques petites secondes, est démesuré en comparaison des technologies d'enregistrement contemporaines.



Fonctionnement du kamra-e-faoree, processus d'enregistrement de l'image

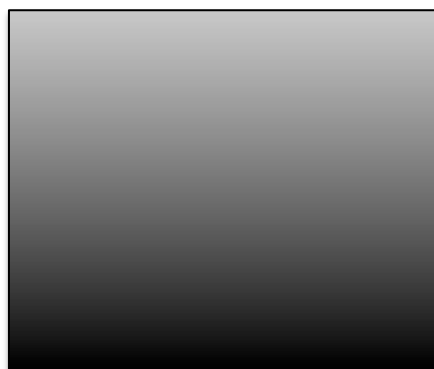


Fonctionnement du kamra-e-faoree, développement de l'image

© Lukas Birk et Sean Foley, Afghan Box Camera Project

Le dispositif requiert une grande dextérité, puisqu'il faut compenser manuellement les carences techniques de l'appareil, déplaçant par exemple soi-même le cache de la lentille, en 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. Un travail minutieux aujourd'hui en voie de disparition, notent ainsi Lukas Birk et Sean Foley¹⁶¹, partis en 2010 à la rencontre des derniers photographes de rue encore en activité, afin d'inventorier leur pratique.

Ces contraintes du sténopé afghan, Atiq les manipule à son avantage : il déplace son appareil 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 sa machine numérique. Tant mieux si l'image est indistincte, cela n'en convient que davantage à son projet. Le lecteur du *Retour imaginaire* est mis en présence de clichés anachroniques aux bords déchirés, dont l'effet plastique le plonge au XIX^e, alors même qu'ils traduisent un comportement photographique résolument contemporain. Mais les défauts de l'image, floue, au vignettage marqué, assument une construction sémiotique très riche. Dans le cliché « Autoportrait dans l'école de l'indépendance » par exemple, le lecteur observe la figure indistincte et presque fantomatique du photographe se détachant du paysage à l'arrière-plan, quant à lui tout à fait net.



« Autoportrait à l'école de l'indépendance », p. 115.

¹⁶¹ Pour plus d'information sur le fonctionnement du Kamra-e-faoree, voir le travail de Lukas Birk et Sean Foley, *Afghan Box Camera Project*, pour l'instant sur le site internet du projet, en attendant la publication prochaine d'un ouvrage sur le sujet, [url : <http://www.afghanboxcamera.com>] (consulté le 02/09/2010).

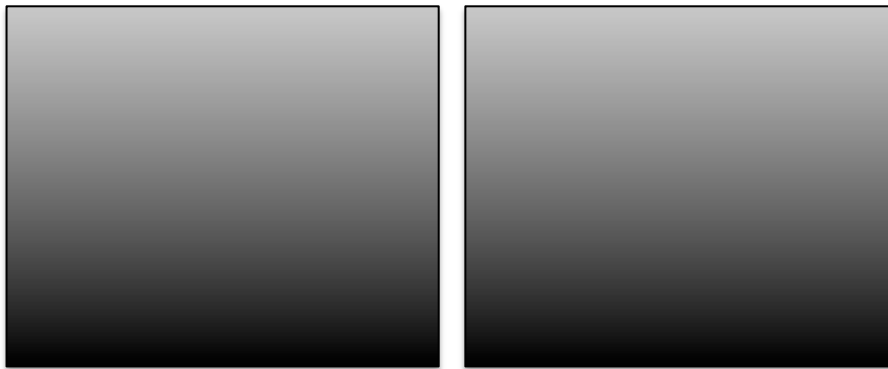
Cette mise en scène – l'appareil ne permet pas de concentrer l'effet de flou sur un seul élément de l'image – traduit le mouvement délibéré du sujet au moment de la pose. Un usage tout à fait averti des limites techniques de l'appareil, un « raté » volontaire par lequel Atiq se dérobe à l'exercice autoportraitiste.

De fait, si la stratégie formelle rappelle évidemment le mouvement Lo-fi, la matérialité du médium 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 :

Nous arrivâmes à la police d'aéroport. Le voyageur sortit son passeport et le tendit au policier qui l'interrogeait :

- Nom ?
- Atiq.
- Nationalité ?
- Française.

Il me lança un sourire amer¹⁶².



Le Retour imaginaire, p. 26 et 27 – L'identité du Regard et Regard dans l'identité

Le *kamra-e-faoree* introduit donc un rapport ironique à la représentation photographique du sujet et ses connotations identitaires. En s'appropriant l'appareil pour le détourner de ses usages traditionnels, quitte à l'acculer dans ses retranchements techniques, Atiq Rahimi entend déconstruire *l'identité de ce regard national*, afin de plonger son regard dans *l'identité afghane* : c'est le sens, du moins, que l'on peut donner

¹⁶² *Le Retour imaginaire*, p. 16-17.

à ce chiasme icono-textuel où Atiq, sujet photographié, échange sa place avec le photographe dont il va emprunter l'appareil.

L'usage du sténopé procède d'un parti pris autant esthétique que politique. S'il est en effet difficile d'établir avec précision l'acte de naissance du *kamra-e-faoree* (selon Lukas Birk et Sean Foley, les plus anciennes mentions de l'appareil remontent aux années cinquante), on sait en revanche que le médium 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 du portrait pour réaliser des natures mortes, des paysages, Atiq Rahimi prend acte de la levée récente, encore fragile, d'une censure de l'image. Il confère ainsi au médium photographique une valeur éthique, dans laquelle la recherche *identitaire* se substitue à la fonction d'*identification* policière du régime répressif et taliban.

L'impossibilité structurelle de l'autoportrait – qui s'efforce de recoller le profil du sujet photographiant à celui du photographié – pousse le sujet contemporain à édifier des dispositifs représentation alternatifs, délaissant la fonction référentielle pour se tourner vers d'autres dispositifs sémiotiques. Chez Atiq Rahimi, la valeur symbolique, historique ou même politique de l'appareil photo fera parfaitement l'affaire, dans le cadre d'une démarche Lo-fi dont l'écrivain révèle un potentiel heuristique et politique inattendu. Il n'est cependant pas toujours nécessaire de faire l'apprentissage d'une technique aussi ancienne et complexe celle du sténopé pour profiter de l'effet argentique de l'image et de ses connotations : les brocantes, le web, ou tout simplement nos greniers regorgent d'images que l'on peut recycler à l'envi. Cette stratégie du recyclage est notamment investie par Marie NDiaye dans son *Autoportrait en vert*, un ouvrage produit dans le cadre de la collection « Trait et portraits » du Mercure de France. Colette

Fellous, directrice de cette collection tout à fait révélatrice de l'intérêt croissant pour l'autoportrait photolittéraire, invite en effet depuis 2004 romanciers, poètes, peintres et autres artistes à composer leur portrait au moyen d'un dispositif texte / image. Elle est ainsi parvenue à construire un catalogue incroyablement riche, comptant sur la présence prestigieuse de Jean-Marie Gustave Le Clézio, Catherine Cusset, Willy Ronis ou Pierre Guyotat. À chaque fois, le lecteur saisit l'occasion d'une rencontre unique avec ces auteurs, qui livrent des images inédites et intimes – comme ces photos prises par le père de Gustave Le Clézio, dans *L'Africain*.

Marie NDiaye enfreint pourtant la consigne éditoriale de Colette Fellous pour puiser sa matière iconographique dans l'œuvre de la photographe Julie Ganzin (habituelle à collaborer avec des écrivains), qu'elle enrichit d'un second ensemble issu d'une collection particulière, principalement composée de vues stéréoscopiques, semble-t-il des photos de famille, portraits de femmes parfois accompagnées d'enfants, quelques paysages. On ne trouvera aucune photo de l'album personnel de l'auteure (du moins, c'est ce qu'elle soutient), peu disposée à se livrer aussi facilement : Marie NDiaye demeure fidèle à son univers fictionnel traversé par la magie et l'étrange, et son autoportrait peut paraître bien déceptif pour le lecteur attaché à la promesse éditoriale. À dire vrai, cette contrainte iconographique de la collection aura même fortement ennuyé l'auteure, qui a fini par choisir ces images après coup, en aval de l'écriture. « C'est une question qui ne m'intéressait pas du tout, le fait de devoir illustrer... enfin, « illustrer »... en tout cas mettre en regard texte et photos/dessins ou autres [...], je ne trouvais rien et ça m'agaçait, ça ne m'intéressait pas du tout cette histoire-là ; c'était une contrainte à laquelle il était impossible de se dérober. [...] je n'ai eu aucun rôle dans le choix de l'ordre des photos par rapport au texte ; ça, c'est le choix de l'éditrice, je lui ai volontiers laissé¹⁶³. » Contrairement à la démarche Lo-fi si intime et politique d'Atiq Rahimi, les emprunts photographiques de Marie NDiaye sont le fruit du hasard (en découvrant les plaques stéréoscopiques jetées au rebut, celle-ci aura simplement pensé, « oui, après tout, ça pourrait faire l'affaire »), un hasard forcé par la contrainte éditoriale. Et lorsqu'Andrew Asibong interrogera l'auteure à propos du rôle que joue le médium

¹⁶³ « Rencontre avec Marie NDiaye », entretien réalisé par Andrew Asibong et Shirley Jordan, *Revue des Sciences Humaines*, 2009, n°293.

photographique dans son œuvre, Marie NDiaye tiendra ces propos fort déconcertants pour le chercheur en photolittérature : « Ah oui ? Euh, pas que je sache, mais... »

Sans nous décourager pour autant, l'occasion est idéale de souligner le rôle capital de l'éditeur, en l'occurrence de l'éditrice dont on doit reconnaître, dans le cas présent, la part d'auctorialité dans la constitution du dispositif photolittéraire. Surtout, ce désintérêt relatif de Marie NDiaye pour le fait photographique¹⁶⁴ est en vérité fort intéressant car il confirme la démarche anti-illustrative propre à la collection : puisqu'elle n'a pas été intégrée au processus d'écriture, l'image gagne une certaine autonomie, œuvrant comme un récit second, parallèle ou encore « souterrain », pour reprendre le terme de Colette Fellous. Si bien que, tel que l'indique Shirley Jordan, Marie NDiaye appartient à cette génération d'auteurs pour laquelle :

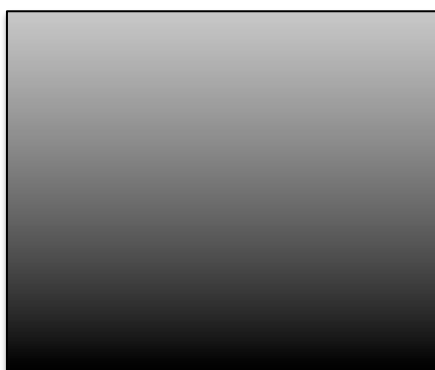
la photographie devient à un certain moment intégrable à leur pratique d'écriture, non seulement dans la progression de la diégèse, mais aussi comme esthétique comparative (la photo telle que l'envisagent ces auteurs redouble ou fait écho aux traits de l'écrit) ; [...] NDiaye a une façon bien distinctive de souligner deux qualités du cliché photographique qui deviennent chez elle paradoxalement, parfois cruellement, complémentaires : sa valeur effective de fétiche et son illisibilité fondamentale¹⁶⁵.

Aussi, malgré une apparente contradiction, Marie NDiaye signe ici un texte des plus photolittéraires qu'il soit : son autoportrait (la forme est tout de même revendiquée dans le titre de l'ouvrage) se déploie au-delà de l'articulation texte/image – et de leur rapport illustratif. À coup d'images recyclées, d'un pacte autobiographique sabordé et d'une consigne éditoriale détournée, Marie NDiaye réalise un autoportrait par la bande, travaillant une nouvelle modalité de l'esthétique du profil où le sujet vient se dessiner en creux.

¹⁶⁴ On notera que Marie NDiaye a publié, depuis son *Autoportrait en vert, Y penser sans cesse* (L'Arbre vengeur, 2011) en collaboration avec Denis Cointe qui signe les photographies de l'ouvrage. Avant cela, *En famille* traitait lui aussi de photographie, bien que l'ouvrage ne soit pas illustré. Par ailleurs, sans chercher à soulever une contradiction qui n'aurait aucun sens, on peut souligner avec d'autres chercheurs le lien étroit qui existe entre l'écriture de Marie NDiaye et la photographie. Dans le numéro de la *Revue des Sciences Humaines* dirigé par Andrew Asibong et Shirley Jordan, plusieurs articles soulignent celui-ci : Shirley Jordan, « Enigmes photographiques, albums éclatés », p. 65-82 ; Marie-Claire Barnet, « Déroute d'un autoportrait en vert(mère) » : vers l'errance de Marie NDiaye », p. 153-170. Consulter par ailleurs, sur le même sujet, Maïté Snauwaert, « La bataille identitaire. (Auto)portraits et photographies chez Marie NDiaye », *La Licorne*, n° 84 (2009), p.149-165.

¹⁶⁵ Shirley Jordan, *art. cit.*, p. 66.

Le triple jeu homonymique du titre de l'ouvrage, *Autoportrait en vert*, suggère déjà le détournement du pacte autobiographique, tout en dessinant une poétique de l'autoportrait en trois temps : *en vert, envers, à l'envers*. *En vert*, donc, ces femmes absolument toxiques, suscitant des sentiments mêlés d'attraction et de répulsion, qui viennent régulièrement bouleverser l'existence de la narratrice. Car si « le vert ne saurait être [...] la seule couleur de la méchanceté, pas plus que le vert ne saurait être fatalement la couleur de la méchanceté, [...] qui peut nier que la méchanceté aime s'orner tout particulièrement de toutes sortes de vert ?¹⁶⁶ ». Sur la vingtaine de clichés que compte l'ouvrage, une seule est en couleurs : il s'agit de la photographie liminaire, qui tient lieu d'incipit avant l'incipit.



Julie Ganzin - « Décrire », *Autoportrait en vert*, p. 6.

L'image est, évidemment, de couleur verte, et fait sans doute apparaître le tout premier spécimen de femme en vert du récit. Signé Julie Ganzin, le cliché s'intitule *Décrire*, puisque l'autoportrait requiert en effet d'abord la déconstruction de notre regard habituel et conventionnel pour lui substituer un regard *en vert*. Ce même regard, à mi-chemin entre l'illusion d'optique et le filtre optique, qui permet à la narratrice de déceler ces créatures restées invisibles aux yeux des autres :

Ce qui me plaît, c'est de faire en sorte que ce qu'il y a de plus trivial et banal puisse être source de merveilleux, de surréel ou d'étrangeté troublante aussi, et dans la moindre rencontre, on peut arriver à ça, quand un visage devient inquiétant, par exemple, en prenant une expression autre¹⁶⁷.

¹⁶⁶ *Autoportrait en Vert*, p. 16.

¹⁶⁷ Entretien avec Marie NDiaye, Pascale Casanova, *Les Mardis littéraires*, France Culture, 15 janvier 2005, propos rapportés par Marie-Claire Barnet, *art. cit.*, p 157.

La vision en vert de la narratrice permet au lecteur de basculer dans l'univers romanesque si singulier de Marie NDiaye, à propos duquel on a pu invoquer le merveilleux, l'onirisme ou encore le réalisme magique, mais qui cherche surtout à démontrer l'irréalité du réel.

À l'envers, par ailleurs, cet autoportrait où le sujet s'efface devant des influences féminines déterminantes, au risque de voir se dissoudre sa propre identité – et de camoufler un peu plus celle de Marie NDiaye. Ainsi, la narratrice brouille les pistes sans jamais sceller le pacte autobiographique : si certains éléments correspondent en effet à ce que l'on connaît de la vie de l'auteur (son père africain, son travail d'écrivain), plusieurs détails sèment le doute (la narratrice, au début du texte, affirme avoir quatre enfants, puis un cinquième, mais on sait que Marie NDiaye n'en a que trois). Surtout, cette narratrice n'est qu'un personnage secondaire du récit de soi, composé d'une galerie de personnages plus ou moins familiers au genre autobiographique (le père, la mère, les sœurs, une ancienne meilleure amie devenue sa belle-mère), mais aussi de figures tout à fait étrangères, que la narratrice n'aura jamais rencontrées (la femme d'Ivan, par exemple, dont elle a seulement entendu l'histoire). En écho, le second corpus photographique composé de clichés domestiques fait jouer cette frontière si mince entre *étrangéité* – ce ne sont que des inconnus sur ces photos – et *familiarité* – extraites d'un album de famille, ces images font appel, comme on le verra, à une *culture photographique qui touche à notre intimité*.

Car, malgré tout, comment se définir sinon *envers* l'autre – avec toute l'ambiguïté que la préposition engage, à la fois désir d'intégration et aveu d'exclusion – dans cet espace si fragile, entre ressemblance et différence ?

Je pense à ma mère, à la femme d'Ivan, à ma belle-mère, et je redoute de me considérer moi-même comme un être insensé si toutes ces femmes en vert disparaissaient l'une après l'autre, me laissant dans l'impossibilité de prouver leur existence, ma propre originalité. Je me demande alors [...] comment trouver supportable une vie dénuée de femmes en vert découpant en arrière-plan leur silhouette équivoque. Il me faut, pour traverser calmement ces moments d'hébétude, d'ennui profond, de langueur désespérante, me rappeler qu'elles ornent mes pensées, ma vie souterraine, qu'elles sont là, à la fois êtres réels et figures littéraires sans lesquelles l'âpreté de l'existence me semble racler peau et chair jusqu'à l'os¹⁶⁸.

¹⁶⁸ *Autoportrait en Vert*, p. 77.

Si les femmes en vert envahissent ainsi l'espace de l'autoportrait pour le dissoudre, c'est qu'elles n'ont cessé de façonner la narratrice et continuent d'offrir à son existence une intensité supplémentaire. Se gardant bien de toute tentation exhibitionniste, de tout narcissisme, Marie NDiaye impose ainsi ses propres règles à l'exercice autoportraitiste, dont elle récuse les principes les plus élémentaires : le miroir n'est plus tourné vers soi, mais vers l'autre, puisque le sujet ne peut se définir que par l'interaction, dans la confrontation.

L'autoportrait photolittéraire s'inspire enfin d'une forme photographique qui, sans relever exactement de l'effet argentique, procède d'une tradition aussi ancienne que l'invention de Niepce et Daguerre : le photomontage, indistinctement argentique et numérique. En particulier, les collages ou les tableaux photographiques autrefois prisés par les avant-gardes (on pensera à Man Ray, à Claude Cahun) parviennent à saisir mieux que jamais le profil éclaté du sujet contemporain. Ce dispositif est notamment à l'œuvre dans *La Reine Alice*, où l'écrivaine belge Lydia Flem contourne l'exercice autoportraitiste en prenant pour alter ego un personnage fictionnel bien connu, Alice, tout juste réchappée de l'univers merveilleux de Lewis Carroll. Cette médiation fictionnelle pour le moins radicale vient d'abord combler une angoisse de défiguration : comme chez Atiq Rahimi, l'autoportrait est devenu impossible puisque la narratrice – et pour le coup l'auteure – ne parvient plus à reconnaître son corps ni même son visage, transformés par la maladie (un cancer du sein). La genèse de *La reine Alice* et ses prolongements sont assez complexes. À l'origine, Lydia Flem a d'abord tenu un journal photographique, commencé en 2008 pendant sa chimiothérapie, publié en ligne sur son blogue (lequel fut un espace de création temporaire aujourd'hui délaissé, tandis que les images ont été effacées). Trop épuisée pour écrire avec régularité, Lydia Flem avait alors choisi de continuer à s'exprimer par le truchement de l'acte photographique. L'écriture du roman ne s'est imposée qu'après la guérison, à partir de ces photos, dont vingt-trois seulement sont intégrées au dispositif photolittéraire paru en 2011. Finalement, le journal photographique a fait l'objet de plusieurs expositions¹⁶⁹, avant d'être publié à l'automne 2013 sous le titre *Journal Impicite*.

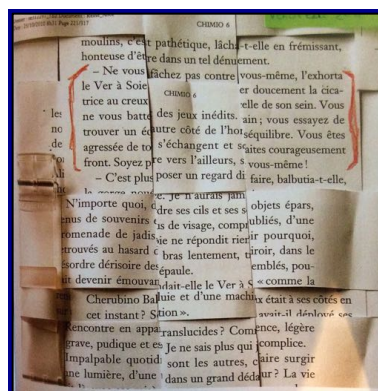
¹⁶⁹ *Lady Cobalt, Journal photographique*, IMEC, Caen, accrochage Alain Fleisher, janvier-février 2011 ; *Le Journal photographique de la Reine Alice*, Espace photographique Contretype, Bruxelles, novembre 2011 – janvier 2012.

Dans *La Reine Alice*, toutes les photos (réelles ou imaginaires, *in praesentia* ou *in absentia*) sont déléguées au personnage d'Alice à laquelle une licorne a fait don d'un « attrape-lumière », un appareil numérique qui va l'accompagner à chaque étape du traitement. *La Reine Alice* ne comprend aucun autoportrait figuratif, en lieu et place duquel le lecteur doit interpréter des photomontages réalisés à l'aide de petits objets en apparence anodins (élastiques, porte-clés, boutons et bouts de tissus) assemblés dans des tableaux photographiques souvent énigmatiques.



© Lydia Flem¹⁷⁰ Comment dire ce qui ne pouvait être dit ?
 Sous la loupe (20 décembre 2008)
La Reine Alice, Cahier de photographies, non paginé

Le *Journal implicite*, de son côté, est essentiellement photographique. Il comprend des extraits du texte de *La Reine Alice*, qui n'y figurent cependant qu'à titre d'éléments visuels, intégrés et même *tissés* à l'image.



©Lydia Flem – Jeux inédits (25 mars 2011) *Journal implicite, non paginé*

¹⁷⁰ Merci à Lydia Flem d'avoir autorisé la reproduction de ses images, que l'on peut retrouver dans la collection de la Maison européenne de la photographie, Paris.

Ces photomontages, où le texte *fait image* et où l'image *se fait texte* (dans ce qu'il signifie originellement : tissage de mots), incarne la poétique photolittéraire à l'œuvre chez Lydia Flem, une poétique marquée par la substitution réciproque et systématique entre le textuel et le visuel. Sur le modèle du photomontage, l'autoportrait de Lydia Flem se déploie ainsi dans une *esthétique de la diffraction*, alimenté par un triple jeu intermédial, intertextuel, mais aussi inter-iconique. Après être passée de l'autre côté du miroir, Alice entraîne en effet le lecteur dans une course folle à travers un labyrinthe des miroirs, en quête de son propre reflet.

Comme dans un conte, tout commence donc un matin, quand Alice découvre une masse suspecte contre son sein en s'observant dans un miroir. Happée par son reflet, elle bascule « de l'autre côté de soi »¹⁷¹, dans un monde où la réalité se mêle aux fables inquiétantes de Lewis Carroll, *Alice's adventures in Wonderland* et sa suite *Through the Looking-Glass*, transformées en allégorie de l'hôpital et de ses protocoles de soin. Il était donc une fois le cancer... Après avoir senti la masse suspecte contre son sein, Alice suit d'abord le Blanc Lapin (et non le *Lapin blanc* carrollien, puisqu'au reflet du miroir tout est inversé) pour s'engouffrer dans le terrier des urgences. Elle y sera soignée par le « docteur H. », dont la simple initiale se révèle prodigieusement polysémique – à la fois rappel du pictogramme hospitalier et clin d'œil au célèbre praticien télégénique, le Dr. House, rebaptisé « Dr. Home¹⁷² » par Lydia Flem.



© Lydia Flem *La Reine Alice – Dr Home – cahier de photographies, non paginé*

¹⁷¹ « De l'autre côté de soi » est le titre donné à la première partie de *La Reine Alice*.

¹⁷² « Peut-être devrais-je regarder un épisode du Docteur Home. Le héros est tellement irrésistible, inimitable, intraitable, ironique. », *idem*, 79.

Surtout, le nom du médecin urgentiste évoque phonétiquement la « hache » avec laquelle la Reine de Cœur, personnage central d'*Alice's Adventures in Wonderland*, se plaît à faire décapiter ses sujets. Sa célèbre sentence « Qu'on lui tranche la tête ! » est d'ailleurs déjà venue sceller, dès les premières pages du récit, le diagnostic tant redouté. Une menace que l'on ne peut s'empêcher de relier à l'angoisse d'amputation du corps cancéreux, lorsqu'Alice avoue à demi-mot avoir dû subir une mammectomie. Dans l'un de ses tableaux photographiques, ci-dessus reproduit, Lydia Flem n'a-t-elle pas d'ailleurs parodié le logo original de la série, où le « H » de Home prend la forme du pictogramme hospitalier, pour l'associer à des cartes à jouer – l'épée, mais aussi la coupe ?

On pourra s'étonner que l'univers merveilleux du conte, traditionnellement inscrit dans la culture populaire et rattaché à l'enfance, vienne ainsi se marier au récit de la maladie. Mais il faut bien avouer que le monde à la fois inquiétant et absurde de Lewis Carroll accueille impeccablement une allégorie du système de santé et de ses protocoles de soin. L'hôpital, devenu tout aussi effroyablement irréel que le Pays des Merveilles, constitue un territoire inconnu dans lequel Alice ne tarde pas à se perdre. Sur l'échiquier de la maladie, jouant une partie qu'il faudra à tout prix remporter, Alice rencontre une série de personnages inspirés des principales figures carrolliennes – autant de portraits parodiques à clé, qui incarnent les membres du corps médical.



© Lydia Flem – *Blanc Lapin volant* (21 août 2009)

Comme vous êtes pâle, Alice ! dit le Blanc Lapin. Donnez-moi votre poignet, je vais prendre votre pouls¹⁷³...

¹⁷³ *La Reine Alice*, p. 59, photographie non paginée.

Le Blanc Lapin, toujours pressé, n'est pas sans rappeler le médecin généraliste en blouse blanche, sa montre à gousset en mains pour mieux prendre la tension d'Alice avant de l'envoyer chez le docteur H. Le Ver à Soie, peut-être plus connu du lecteur sous le nom de la Chenille – dans la version originale, « the Caterpillar », ce personnage de philosophe indolent inséparable de son narguilé – lorgne cette fois du côté de la psychanalyse, se révélant un allié indéfectible d'Alice s'interrogeant sur le sens de la vie, et sur la mort qu'elle n'aura jamais frôlée d'aussi près. Au contraire, les Contrôleurs – rencontrés dans le train qui traverse le monde de *Through de Looking Glass* – jouent désormais le rôle des infirmiers dont les visites incessantes, les multiples petits examens, prises de sang, changements de perfusion, épuisent Alice déjà bien mal en point. Pion sur l'échiquier de la maladie, Alice poursuit donc son chemin ponctué de rencontres inquiétantes ou salutaires, en quête d'elle-même.



© Lydia Flem – Une bulle irisée (27 avril 2011) – Journal implicite

« Se pouvait-il qu'il y eut un miroir derrière le miroir ? Peut-être même une cascade de miroirs dont les reflets se reflétaient à l'infini ?¹⁷⁴ » s'interroge Alice, terrassée par la chimiothérapie. Bondissant d'image textuelle en image visuelle – et inversement – dans une mise en abyme de sa propre représentation, Lydia Flem poursuit inlassablement son reflet. Son alter ego Alice parcourt ainsi une large galerie de portraits littéraires et picturaux, dont Alice n'est elle-même que la principale projection, parmi d'autres héros ou héroïnes capables de palier l'indicible de la maladie. À ses côtés, la Cantatrice Chauve de Ionesco (« et pour cause, elle est anglaise comme moi¹⁷⁵ ») justifie Alice avec humour) ou Kovaliov qui, dans une nouvelle de Gogol, perdit un matin

¹⁷⁴ *La Reine Alice*, p. 136.

¹⁷⁵ *Idem*, p.103.

son nez, comme Alice perdra son sein, ses cheveux¹⁷⁶. Lorsque sa chevelure tombe par poignées, Alice peut d'ailleurs compter sur la visite du Chapelier fou qui l'aide à choisir et apprêter ses foulards, afin de recouvrir son crâne dénudé.



La Fornarina, Raphael

Elle est alors frappée par sa ressemblance des images d'un autre siècle, « La Jeune fille à la perle » de Vermeer, « Le Grand odalisque » d'Ingres, mais surtout « La Fornarina » de Raphael, et sa main posée contre son sein. Après s'être rebaptisée « Dame au turban », Alice prend la plume et invente un récit inspiré du tableau de Raphael : la Fornarina serait-elle souffrante, elle aussi ? Son histoire raconte la passion dévorante d'un photographe qui, tombé amoureux du portrait, traverse un jour le cadre du tableau pour ramener sa belle dans son monde, afin de la faire soigner. En se profilant elle-même dans une figure picturale de la Renaissance, Alice, créature de papier de l'univers de Lewis Carroll, renvoie à cette projection fictionnelle qu'elle incarne elle-même, alter ego de l'auteure. Et comme dans un *labyrinthe des miroirs* où l'image se démultiplie sous tous les angles, révélant des identités multiples – existe-t-il seulement une « vraie » Alice ? – le portrait de Lydia Flem est à chaque fois légèrement modifié, en une image inversée qui aurait cependant gagné sa propre autonomie, dans un monde lui aussi sens dessus dessous.

¹⁷⁶ *Idem*, p. 23.

II.2.C. L'alter ego : un autoportrait (malgré tout) par la bande

La particularité de l'autoportrait photographique, et plus particulièrement de l'autoportrait photolittéraire, réside donc dans cette esthétique de profil incarnée par la figure de Janus – à l'image du tiraillement entre le sujet photographiant et le sujet photographié. Dans les récits contemporains, cette dissociation du sujet se traduit notamment par la présence d'au moins un *alter ego*, qui devient un personnage central du récit, voire en certains cas son narrateur. À travers des stratégies narratives singulières, ces autoportraits confèrent finalement à chaque *profil* une part d'autonomie suffisamment grande pour que le sujet prenne conscience de sa propre dualité. Car il s'agit bien de révéler l'autre *en soi*, plutôt qu'un autre soi. S'il serait hasardeux de présumer de l'impact effectif des nouveaux environnements numériques (en particulier celui des réseaux sociaux ou encore des jeux vidéo à univers « virtuels ») sur la multiplication de ces dédoublements, on peut tout de même intégrer à l'analyse littéraire la problématique récente de l'*avatar*. La prolifération des représentations de soi en ligne, des simulations de soi, pose en de nouveaux termes la problématique autoportraitiste, notamment en ce qui concerne la question de l'*incarnation*. Renonçant à la figuration et à l'exigence référentielle, l'autoportrait photographique développe en revanche une fonction performative inédite : se photographier, s'écrire, c'est tout simplement *exister* – y compris ou même justement par le biais de tensions, de frictions entre les différents soi. Contrairement à Denis Roche, le sujet de l'autoportrait contemporain ne peut plus recommencer le cliché « raté ». À la place, il tentera donc de cultiver ce ratage : car s'il doit se « représenter », ce sera dans cette poursuite lancée après lui-même.

Incarnation de ce Janus moderne, Atiq Rahimi fait figurer la scission identitaire propre au sujet diasporique à travers le destin de deux personnages clairement dissociés – autrefois un seul homme, littéralement déchiré où moment de passer la frontière entre l'Afghanistan et le Pakistan, avec un groupe de réfugiés :

L'un de nous avait ralenti. Il s'arrêta. C'était un homme de petite taille. Il était sans bagages et avait marché toujours plus lentement, plus péniblement que les autres. [...]

- Je m'appelle Atiq.

- Atiq ?! Es-tu mon homonyme ou mon double ?

- Ni l'un ni l'autre. Toi, tu es simplement mon nom.

J'eu peur. Je le laissais là et me mis à courir.
De l'autre côté de la frontière, je trouvais une étendue recouverte de neige, blanche comme une
feuille de papier.
Pas une empreinte.
Pas un mot.
Et des marges égarées dans la noirceur des temps¹⁷⁷.

[...]

Nous arrivâmes à l'aéroport. Le voyageur sortit son passeport et le tendit au policier qui
l'interrogeait:

- Nom ?
- Atiq.
- Nationalité ?
- Française.

Il me lança un sourire amer. Je lui chuchotai à l'oreille:

- Moi aussi je m'appelle Atiq.

Une lueur traversa son regard consterné. Il allait dire quelque chose, mais je le devançai :

- Non, tu n'es ni mon double ni un homonyme. Tu es tout simplement mon nom parti te perdre de
l'autre côté de la frontière, aux marges du temps¹⁷⁸.

Après dix-huit années d'exil, Atiq retourne enfin à Kaboul, bardé d'un équipement
photographique ultramoderne, mais privé de sa voix, de ses mots. À la suite d'un
glissement énonciatif, c'est en effet son alter ego, devenu pendant la guerre écrivain
public, qui assure désormais la narration. Comme si la parole s'était arrêtée à la
frontière Pakistanaise, de l'autre côté de laquelle « pas une empreinte, pas un mot » ne
pouvaient plus s'inscrire. Atiq et Atiq, l'homme d'images et l'homme de lettres, forment
un Janus qui fait écho au parcours d'Atiq Rahimi, étudiant en littérature avant l'invasion
talibane, devenu réalisateur après s'être réfugié à Paris dans les années 80, avant d'en
revenir tardivement à l'écriture (son premier roman *Terre et cendres* est publié en 2000
chez POL). Deux identités, deux corps, qui vont ainsi tenter de se réconcilier lors d'une
errance dans les rues de la capitale afghane, ponctuée de rencontres avec ses habitants
brisés par la guerre. Une collection d'images et de témoignages où se dessinent les
propres cicatrices d'Atiq, un autoportrait *en creux* qui permet aux deux hommes de
lentement renouer avec leur passé, de se ré-approprier eux-mêmes.

- Chacun de nous croyait qu'en nous retrouvant notre identité serait réunifiée.
- Or non. Nos expériences ont été différentes.
- L'un a vécu avec le nom.
- L'autre avec le corps.
- L'un dans le temps.
- L'autre sur la terre.
- L'un dans les branches.

¹⁷⁷ *Le Retour imaginaire*, p. 12.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 16-17.

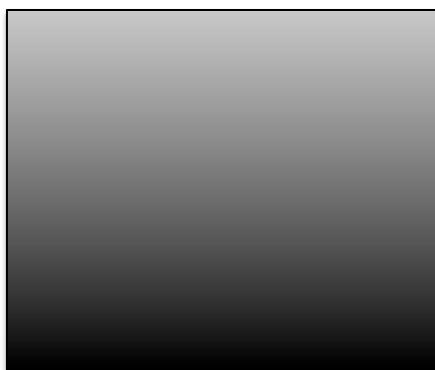
- L'autre dans les racines.
- L'identité, est-ce cette dualité ?
- Peut-être.

Et nous nous quittâmes une nouvelle fois.¹⁷⁹

À la fin du récit, la résolution tant attendue n'arrive pourtant jamais : Atiq et Atiq rétablissent un dialogue de *réconciliation* plutôt que de *réunification*, à mesure que ces deux voix parviennent à un équilibre choral, sans pour autant se départir de leur propre singularité.

L'autoportrait est *impossible*, nous a déjà dit Atiq Rahimi, mais l'autoportrait doit être performé *malgré tout*. *Le Retour imaginaire* comprend finalement quatre clichés à même de prétendre au titre d'autoportrait, auquel s'ajoute un « autographe ». Cinq clichés placés en conclusion du récit initiatique comme si, avant d'avoir opéré ce voyage avec soi-même à travers les rues de Kaboul, toute autoreprésentation était impraticable, insupportable, inadmissible. Et lorsqu'Atiq se prête enfin au jeu de l'autoportrait, ce n'est que pour mieux s'en détourner. L'un des mécanismes parodiques employés par le photographe compte notamment sur la présence d'objets esthétiques singuliers (un texte, une photographie, une peinture), cachés dans le dispositif photolittéraire. C'est le cas d'« Autoportrait à la nature morte », dans lequel Atiq pose derrière deux carcasses suspendues à des crocs de boucher. Le cliché s'inscrit sans aucun doute dans la tradition des vanités – un *memento mori* cher à l'imaginaire de la photographie. Mais il frappe surtout par sa ressemblance aux séries de carcasses peintes par Francis Bacon, chez lequel la représentation de l'abattoir se superpose d'ailleurs étrangement à l'imagerie religieuse. Une association justifiée par une même idée du sacrifice et de la *crucifixion*, pour reprendre le terme choisi par le peintre au moment de donner un titre à ces peintures de morceaux de viande.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 120.



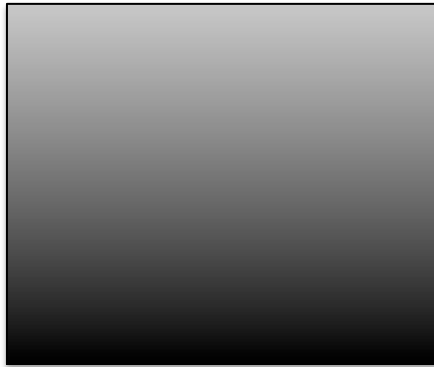
Le Retour imaginaire - Autoportrait à la nature morte, p 113.

Plus précisément encore, l'autoportrait d'Atiq Rahimi rappelle *Figure avec viande* (1954), dans lequel Bacon parodiait déjà la représentation du pape Innocent X (par Velasquez), l'affublant de deux quartiers de viande à la manière des ailes d'un ange. Un tableau fameux, certainement inspiré des portraits de l'artiste réalisé en 1952 par son ami photographe John Deakin¹⁸⁰. Dans son « Autoportrait à la nature morte », Atiq Rahimi emprunte donc à l'une des œuvres les plus torturées du XX^e siècle son imagerie de la souffrance, une figure d'écorché, tandis la chair découpée, pendue de part et d'autre d'Atiq, rappelle ses deux identités irrémédiablement désarticulées. Deux identités, mais aussi deux *corps* – puisqu'il est bien question de l'*incarnation* des virtualités du sujet diasporique, dépossédé de lui-même – entre lesquels pose le photographe, un sourire à demi-dessiné : ceci (n') est (pas vraiment) ma chair... et l'autoportrait ne cesse de démultiplier les référents potentiels.



¹⁸⁰ Pour davantage de détails sur les relations entre Bacon et Deakin, ou plus largement le rôle de la photographie dans le travail du peintre, consulter Martin Harrison, *Francis Bacon, La Chambre noire, la photographie, le film et le travail du peintre*, trad. Daniel de Bruycker, Arles, Actes sud, 2006 [In camera : Francis Bacon. Photography, film and the practice of painting, London, Thames & Hudson, 2005].

Chez Atiq Rahimi, l'autoportrait impossible est donc performé *malgré tout* au terme de sa *réinscription dans une tradition picturale et photographique*. La quête identitaire est en effet indissociable d'une réflexion esthétique à propos de l'autoportrait, lui-même mis en abyme. Ainsi, l'identité d'Atiq se (re)constitue dans un *rapport inter-iconique, ou même intertextuel* : *Le Retour imaginaire* ne rappelle-t-il pas notamment le retour légendaire de ce soldat coupé en deux par une épée ennemie, pendant les Croisades, et raconté par Italo Calvino dans *Le Vicomte pourfendu* ? Et n'est-ce pas un alter ego du Vicomte que rencontrent Atiq et Atiq au cours de leur errance dans Kaboul ?



Le Retour imaginaire - Cavalier au seuil des ruines de Nulle-part-ville, p. 85

Salut Voyageur

Salut, cavalier. D'où viens-tu ?

De nulle-part-ville.

[...]

En exil, où que j'allais pour construire un nouveau toit et subvenir aux miens, tout le monde me disait que j'étais le fils d'un cavalier de Tabâr-e-Khorshid, que la terre de mes ancêtres se nommait Azâdestân, qu'on y rencontrait des hommes nourris de poésie et connus pour leur hospitalité. Ils me procurèrent un cheval et un fusil et m'envoyèrent à la recherche de la terre ancestrale. Je me mis en route. Mais elle demeura introuvable, cette contrée qu'appelle Azâdestân. [...] Et j'erre encore et toujours¹⁸¹.

Ces glissements du sujet photographié, qui abandonne sa propre référentialité pour se placer sous l'égide d'une double tradition littéraire et picturale, sont particulièrement significatifs : nous serions en effet nous-mêmes le produit de ces êtres de papier et de pigments que l'on a pourtant l'habitude de concevoir comme des représentations

¹⁸¹ *Le Retour imaginaire*, p. 84-89.

symboliques. De même, chez Lydia Flem, dont l'alter ego Alice ne cesse à son tour de se réincarner dans des héroïnes littéraires ou picturales, cette dimension parodique se traduit par la substitution de l'autoportrait à un tout autre « genre » de composition visuelle : la nature morte. Les tableaux photographiques de Lydia Flem, agencement d'objets hétéroclites dans des *still life*, comme l'auteure tient à les appeler (puisque la langue de Lewis Carroll sonne encore une fois plus juste que l'inquiétante « nature morte » française), tiendraient presque du rébus. Cette association, en apparence contradictoire, entre l'autoportrait (représentation du vivant) et la nature morte – ou pour le coup le *still life* – parvient pourtant à résoudre une problématique identitaire majeure.

Chez Lydia Flem, l'enjeu autoportraitiste concerne en effet la représentation du corps malade, décharné par le cancer et la chimiothérapie. Alice doit apprendre à se *redéfinir*, à cerner son identité et plus spécifiquement sa *corporalité* par-delà sa *corporéité*. Et pour réinvestir ce corps malade, quoi de mieux que la pratique assidue de la photographie – tout comme Lydia Flem l'a elle-même expérimentée lors de ses traitements ? D'abord peu familière avec l'appareil, Alice va le déclencher par inadvertance : la photographe ne court plus après son reflet comme Denis Roche, elle le saisit par hasard, par surprise, à revers. Ses premiers autoportraits sont donc des « accidents », où Alice se surprendra même jusque dans son sommeil, découvrant pour la première fois sur son tout premier cliché « entre deux petits bonshommes de bois articulés, au milieu de l'éphémère couronne de lierre, posé sur ses mains croisées, son propre visage endormi¹⁸² ». Le lecteur est alors renvoyé devant l'étrange photographie d'un dessin de Picasso, « La Femme endormie » (dont le visage remplace celui d'Alice, et donc celui de Lydia Flem), entouré de deux mannequins articulés portant une branche de lierre. « Ceci n'est pas un autoportrait », pourrait-on dire à la manière de Magritte... Car tout comme dans *Le Retour imaginaire* et ses autoportraits flous, surexposés ou sous-exposés, il s'agit surtout d'interroger les conditions de la représentation du corps malade, l'*inexécutable autoportrait d'Alice* :

¹⁸² *La Reine Alice*, p.40.



© Lydia Flem - *Le Don de la Licorne* (29 septembre 2008) – *La Reine Alice*, non paginé

Qu'est-ce qu'un visage ? reprit-elle. Je ne m'étais jamais posé cette question. Je croyais qu'un visage, c'est ce que dessinait un enfant : des yeux, un nez, une bouche, n'est-ce pas ? Et pourtant, sans cils, sans sourcils, les yeux cessent d'accrocher le regard, ils flottent au milieu de rien, c'est effrayant. Quelque chose manque et tout se disloque, s'éparpille. Quand je me vois dans la glace de la salle de bain je me fais peur. J'ai l'impression d'avoir perdu mon visage, je ne suis plus sûre d'être encore moi-même. Qui suis-je si je ne me ressemble plus ? Je me reconnaissais dans ma chevelure, dans la courbe de mes sourcils, comme un toit rassurant au-dessus de mes yeux entourés de cils, tout ce moi familier a disparu, comme la toison de mon pubis, ajouta-t-elle avec une imperceptible hésitation. C'est très déroutant de retrouver son sexe de petite fille... et je ne vous parle pas de mes seins qui ne seront plus jamais comme ils étaient.¹⁸³

Cette mise en scène du dessin aux lignes épurées de Picasso – Alice presque effacée, suspendue à un trait de crayon – entouré des figures grossières des mannequins de bois, s'inscrit dans la tradition picturale de l'étude. Un travail de *recherche*, une expérimentation qui relève le défi de l'irreprésentabilité : quelle forme minimale peut en effet garantir encore un certain degré d'existence ? À quel moment cesse-t-on d'être soi ?

Devant un tel constat d'effacement du corps, de sa féminité, de sa sexualité – un corps qui régresse vers l'enfance tout en se décomposant déjà – vient éclore une profonde angoisse identitaire : si la maladie génère de telles transformations physiques et psychiques, peut-elle se substituer définitivement à notre identité ? La Reine rouge n'a-t-elle pas dit en effet que « les malades n'existent pas, vous n'êtes qu'une maladie. Mais rassurez-vous, vous avez obtenu la reine des maladies¹⁸⁴ » ? Pendant une énième séance de rayons, alors qu'elle entrevoit le seuil de son propre anéantissement, la narratrice convoque le souvenir du Chat de Cheshire, laissant après son apparition un sourire flottant dans l'espace – pour ne plus apparaître que sous cette seule forme :

¹⁸³ *Idem*, p. 216.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 83.

[Elle] imita le Chat de Cheshire rencontré jadis au Pays des Merveilles. Alice devint un sourire flottant au-dessus de rien, un sourire sans Alice.
Se pouvait-il qu'il y eut un miroir derrière le miroir ?
Peut-être même une cascade de miroirs dont les reflets se reflétaient à l'infini ?
Alice s'y rencontra.
Par-delà le bien et le mal vibrait quelque chose d'infime, qu'elle savait désormais et pour toujours sans concession.
Une part d'indestructible¹⁸⁵.

Agissant à son tour en Chat de Cheshire, Alice redessine par le biais de la photographie son visage, pour déjouer l'angoisse de défiguration et de désincarnation, travaillant avec soin ses propres grimaces, « riant de s'y voir tirer la langue, rouler des yeux, gonfler les joues, faire des pieds de nez, des niches et des grimaces : le turban de travers, sans turban, le crâne nu décoré de collier, de fleurs, de papiers multicolores¹⁸⁶. » Car à tout prendre, un sourire sans Alice vaut en effet toujours mieux qu'une Alice sans sourire¹⁸⁷.

La Reine Alice raconte en plusieurs occasions ces exercices autoportraitistes où la narratrice, conjure l'angoisse de défiguration et de désincarnation. Mais un seul « autoportrait » (si l'on peut ainsi nommer ce tableau photographique mettant en scène un dessin de Picasso) figure dans le cahier d'image inclus à la fin de l'ouvrage – un choix éditorial d'ailleurs regretté par Lydia Flem, qui aurait souhaité voir ces images davantage intriquées aux pages du récit¹⁸⁸. C'est pourquoi le lecteur sera d'autant plus surpris de découvrir, dans le *Journal implicite*, deux autoportraits de Lydia Flem – qui devient pour le coup l'alter ego d'Alice :

¹⁸⁵ *Idem*, p. 136-137.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 95.

¹⁸⁷ De même, « Well ! I've often seen a cat without a grin, but a grin without a cat ! It's the most curious thing I ever say in my life! », dit Alice dans le récit de Lewis Carroll, *Alice's adventures in Wonderland*, chap. VI.

¹⁸⁸ Lydia Flem, entretien avec Thierry Bellefroid pour l'émission « Mille-feuille », RTBF, 1^{er} mars 2011, en ligne [url : http://www.dailymotion.com/video/x1876s8_la-reine-alice-lydiaflem-a-l-emission-mille-feuilles-rtbf-creation].



© Lydia Flem - Autoportrait à la couronne de lierre (27 septembre 2008) – Composition avec autoportrait au post-it (27 septembre 2008-8 mars 2011)

Ces deux clichés, de toute évidence, ont directement inspiré¹⁸⁹ l'autoportrait à la couronne de lierre et l'autoportrait en chat de Cheshire raconté dans *La Reine Alice* – ce portrait de l'artiste en clown, les lèvres pulpeuses et colorées d'un rouge vif, les yeux soulignés par un trait de maquillage, le crâne bariolé de post-it vert fluo rappelant d'ailleurs le personnage carrollien.

Délibérée ou non, consentie ou imposée par l'instance éditoriale, l'absence de ces clichés où figure Lydia Flem dans *La Reine Alice*, pose question : non pas que ces images aient *disparu* dans l'ouvrage, mais elles ont muté pour se glisser dans l'*ekphrasis*. Or ne pourrait-on pas considérer cette mutation de l'image comme une conséquence directe de la transition opérée depuis le format numérique vers le format papier ? Car s'il a été publié après *La Reine Alice*, le *Journal implicite* en explore cependant la genèse photonumérique :

Au commencement il y eut des images. La conversation des couleurs et des objets, leur mystère et leur allégresse. *Still life*, natures mortes, rêves éveillés, offrandes de survie. Autoportraits tragico-comiques, en *photobooth*, entre humour et impuissance assumée. Pour transfigurer l'expérience, accueillir l'éphémère beauté du quotidien. Survivre, simplement vouloir survivre, de l'autre côté de soi. Photographier permet de se réapproprier le monde quand on s'en trouve éjecté. Alchimie du trouvé ; ni cherché, ni voulu. Plus tard, bien plus tard, des mots sont nés de ces images. Comme un conte qui épouserait la danse fragile de l'existence. Mais d'abord bondit l'instantané¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Le *Journal implicite*, publié après *La Reine Alice*, en explore aussi la genèse. Hélène Gestern note ainsi que « Le *Journal implicite* permet de contempler plusieurs des images décrites dans le livre, offrant le résultat visuel de ce dont les mots ne nous avaient donné que le contexte ou la description ; mais il y ajoute parfois toute une strate de genèse, celle de la composition elle-même, en superposant aux images des extraits du livre, des passages et des lettres découpées, des notes de travail, de régie, des post-it... »

¹⁹⁰ Présentation de l'exposition *Lady Cobalt*, réalisée en collaboration avec Alain Fleisher. La photo présente un accrochage d'une série d'autoportraits.



Accrochage d'Alain Fleischer, Expo à l'Imec, Caen, 2011.

Ces images répondent à la définition du selfie : captées à l'aide d'une webcam et du logiciel *photobooth* (un autre exemple de remédiation du dispositif photographique, cette fois-ci inspiré de la cabine photomaton), elles sont destinées à être publiées en ligne, immédiatement partagées avec les internautes dans le cadre d'une temporalité diaristique propre au blogue. S'ils relèvent donc toujours de la pratique autoportraitiste, ils impliquent en revanche des enjeux ontologiques bien spécifiques. Le selfie est en effet l'exemple même de la performativité à l'œuvre dans les nouveaux modes de communication propres à l'ère du numérique : je n'écris plus une carte postale depuis Paris, j'envoie un selfie depuis le pied de la Tour Eiffel, que mes contacts reçoivent dans les secondes qui suivent – *voilà où je suis, avec qui, ce que je fais, maintenant*. De même, pour Lydia Flem, ces autoportraits quotidiens, captés en quelques secondes devant l'écran d'ordinateur, diffusés dans la foulée, constituaient une stratégie efficace pour « accueillir l'éphémère beauté du quotidien » et « éviter d'être éjectée du monde¹⁹¹ ». Publiés sur un blogue, ces selfies incarnent ainsi un troisième alter ego, qui est peut-être finalement l'alter ego originel de *La Reine Alice* : celui du profil de l'auteur sur le web, se substituant pour un temps à l'écrivaine privée d'écriture – le profil d'une photographe en devenir. L'image du chat de Cheshire, que Lydia Flem, grimée et grimaçante, emprunte dans ses selfies, permet encore une fois de bien saisir la nature de ce troisième alter ego, en termes de corporalité et d'existence : de même qu'il n'y a pas de sourire de chat sans chat, le sourire d'Alice sans Alice n'en reste pas moins une preuve de l'existence d'Alice.

¹⁹¹ Lydia Flem, entretien avec Thierry Bellefroid, voir supra.

Alors que l'on qualifie souvent de profils « virtuels » (dans le sens péjoratif du terme, *dénué d'authenticité*) ces avatars ou ces *alter ego* numériques, l'écrivaine photolittéraire bien connue Anne-Marie Garat problématise la dualité qui oppose le sujet au *soi numérique* à travers ce nouvel espace/support/filtre qu'est l'écran, devenu pour le coup un objet quasi surnaturel, une matérialisation de l'inconscient. « La première fois que je me suis rencontré sous l'écran, j'ai quitté l'application. J'ai éteint mon ordinateur¹⁹² », confie Jason Fären, héros torturé de *Programme sensible*. Aucune tentation autobiographique dans ce récit où Anne-Marie Garat interroge l'éthos du sujet numérique, dont la *machine* informatique jouerait presque cette fois-ci le rôle de l'*alter ego* : version améliorée ou dénaturée de soi ? Difficile de trancher. Lors d'interminables périodes d'errances devant l'écran d'ordinateur, devenu projection et extension de lui-même, Jason tente de combler sa solitude en naviguant sur le Net – voyageant par procuration *via* Google Earth. Cette présence computationnelle s'avère en effet la relation la plus authentique et la plus stable qu'il parvienne à tisser : divorcé, Jason continue de dîner au restaurant avec son ex-femme une fois par mois, s'efforçant de jouer le jeu d'une relation saine et cordiale sans trop y croire. C'est à peu près à la même fréquence que sa fille Alix, étudiante en arts du spectacle après un bref passage en école de commerce, vient chercher son chèque : l'occasion pour Jason de tenter d'approcher cette jeune femme qu'il a tant de mal à comprendre. Il ne croise que rarement son meilleur (et seul) ami Jack, rencontré à l'internat, parti vivre à l'étranger depuis son propre divorce. Tante Dee, sa dernière parente encore en vie, est internée dans un service gériatrique où elle devient tranquillement sénile. C'est avec elle que Jason a fui l'Estonie soviétique lorsqu'il était encore enfant : depuis des années, Dee raconte à qui veut l'entendre l'histoire du massacre de leur famille par des bandits, mais « de son regard louche, de sa parole, sa bouche, de son souffle ne sortent que des contre-vérités empoisonnées, souvenirs falsifiés, imaginés par pure méchanceté, parce que c'est sa nature, son démon ou son innocence¹⁹³ ». Les histoires de tante Dee, Jason n'y croit plus, n'y a sans doute jamais cru, et c'est en dialoguant avec son reflet sous l'écran – qui accueille donc pour le coup un *souvenir-écran* – qu'il va tenter de percer le secret de ses véritables origines.

¹⁹² Anne-Marie Garat, *Programme sensible*, Arles, Actes sud, 2013, p. 70.

¹⁹³ *Idem*, p.17.

Tout comme le programme se veut « sensible », l'écran est une machine bel et bien vivante :

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 transparaitre, 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 spectres¹⁹⁴.



© Anne-Marie Garat – Écran, en ligne sur le site de l'auteur

Chez Anne-Marie Garat, l'écran fait donc véritablement *écran* : sa matérialité produit du sens au-delà de ses projections. En fine connaisseuse de l'argentique, dont elle a développé une poétique photolittéraire inspirée de la chambre noire, Anne-Marie Garat explore désormais le potentiel poétique et sémiotique de ce nouvel outil informatique devenu le support par excellence de l'image. L'influence de la chimie est encore perceptible, tandis que les cristaux liquides de l'appareil travaillent une image labile, plastique, en *surimpression* – comme sur la photographie « Écran » qui, sur le site de l'auteur, accompagne l'extrait tout juste cité de *Programme sensible* (non illustré dans la version papier).

La première fois que Jason voit surgir, comme une hallucination, un visage étrangement familier sur son écran à cristaux liquides, son réflexe est donc d'éteindre la machine. Car ce visage n'est pas tout à fait le sien : *c'était* le sien, le « visage inachevé

¹⁹⁴ *Idem*, p. 43.

d'un enfant en réplique du [sien] », tandis qu' « à cette face correspond la [sienne], bestiale¹⁹⁵ ». Accompagnant un extrait de *Programme sensible* sur le site Internet d'Anne-Marie Garat, un cliché de Sally Mann, extrait de la série *Faces* (Garat a donné au cliché le titre *Eva Alive*, mais c'est bien à *Faces* que ce portrait appartient), établit une analogie frappante entre l'antique procédé argentique au collodion et l'écran de nos appareils modernes. C'est que le collodion humide, avec ses négatifs sur plaque de verre, travaille une matérialité relativement similaire à l'écran, à la fois rigide et fragile, jouant des effets de reflet et de transparence. Par-delà l'image, les visages des enfants de Sally Mann s'inscrivent en surimpression sur le support et ses aspérités.



© Sally Mann, *Faces* – photographie accompagnant un extrait de *Programme sensible*, en ligne sur le site de l'auteur : <http://anne-marie-garat.com/images-cie/eva-alive/>

Chez Anne-Marie Garat, le processus est sensiblement similaire, même si c'est sur un mode hallucinatoire que Jason voit surgir le visage de l'enfant qu'il fut autrefois. Anne-Marie Garat souligne ainsi que l'écran d'ordinateur, souvent conçu comme une fenêtre sur le monde, n'est pas dénué d'opacité lui non plus. Et grâce au bruit qui lui est propre, celui de ses cristaux liquides et de ses pixels, l'écran ouvre un nouvel espace de révélation.

C'est ainsi que cet alter ego, ce *souvenir* de lui-même surgit des cristaux liquides de l'écran d'ordinateur, va conduire Jason à remettre en question sa propre identité autrefois forgée par tante Dee devant les différents agents d'immigration. Convoqué au commissariat à la suite d'une émeute urbaine dans son quartier, alors que l'officier de

¹⁹⁵ *Idem*, p. 70.

police hésite à le reconnaître sur ses papiers d'identité, Jason est lui-même surpris devant sa propre image :

[La photo] est pourtant conforme aux nouvelles normes d'acceptabilité de l'identité nationale, format standard bien centré dans le cadre du photomaton à fond bleu clair : portrait frontal net et sans bavure, pliure ni ombre portée, sans sourire pernicieux, expression neutre, bouche fermée et yeux visibles, grands ouverts et sans lunettes, pas de couvre-chef suspect. Or moi aussi j'ai un doute. Je ne suis pas sûr que cet avatar me ressemble. D'un certain point de vue c'est moi. De l'autre c'est assez difficile à différencier. En tout cas d'avec celui qu'au quotidien de ma salle de bain j'observe, sous l'éclairage à néon pénible qui rabat des ombres verdâtres¹⁹⁶.

Cette identité officielle de Jason, racontée par Tante Dee, reconnue par l'état français, a tenté en vain de *supprimer* le petit garçon autrefois réchappé du massacre familial. Jason est un « double fictif » prenant peu à peu conscience de sa nature, de sa monstruosité et de celle de tante Dee, surtout, révélée à la fin du récit comme la véritable meurtrière de sa propre famille. Opérant un retournement des clichés de la cyberculture, où l'avatar numérique passe pour un dangereux substitut de réel, l'image à l'écran vient désormais révéler l'imposteur *devant l'écran*. « Si ma fille savait combien je suis seul et légion devant mon écran, seul à infiltrer ma mémoire, si faible, si petit, elle comprendrait que sous mon visage se cache celui qui n'oublie pas, ne pardonne pas, et dans quel effroi il est à présent devant sa propre image¹⁹⁷ ». Dans cette variation autour de la devise du mouvement Anonymous (« We are Anonymous. We are Legion. We do not forgive. We do not forget. Expect us. »), Jason s'engage à retrouver derrière son propre visage devenu un masque, le souvenir d'une identité perdue lors de l'exil. Sommé par son propre reflet de se ressaisir, Jason devra alors plonger dans les images de son récit familial, son album de famille, afin d'y retrouver cet alter ego qui n'attend qu'à se libérer d'un souvenir-écran.

Libéré de la contrainte mimétique, le sujet de l'autoportrait se rêve et se projette donc à travers un (ou plusieurs) alter ego qui, s'il peut d'abord se présenter comme un rival, devient vite un allié incontournable de la quête identitaire. L'alter ego permet en effet au sujet d'accomplir la logique dissociative propre à l'autoportrait – entre un sujet photographiant et un sujet photographié – opérant alors tel un *révélateur identitaire*. Loin de l'imaginaire futuriste, dématérialisé et superficiel associé (à tort d'ailleurs) à la

¹⁹⁶ *Idem*, p. 233.

¹⁹⁷ *Idem*, p. 200.

figure de l'avatar numérique, l'alter ego photolittéraire s'inscrit dans la tradition des figures picturales et fictionnelles bien connues : c'est tout un musée des images, toute une bibliothèque qu'Atiq Rahimi, Lydia Flem et même Anne-Marie Garat visitent à travers leurs récits. C'est d'ailleurs à ce niveau, d'ordre photolittéraire, que l'on peut encore une fois décliner l'image de Janus évoquée plus tôt par Denis Roche : un savant mélange de texte et d'image, une zone de tensions et de frictions à l'articulation du dicible et du visible, propre à tout autoportrait.

Dans une étude sur les représentations du corps dans la réalité virtuelle, Alain Milon déplorait il y a quelques années la prédominance actuelle de fantasmes propres à une culture nourrie de jeux vidéo et de blockbusters hollywoodiens comme *Matrix*. À force de raccourcis simplificateurs, cette culture aurait eu selon lui tendance à générer plusieurs contresens,

[relayés] par des discours philosophico-mystiques plus ou moins étayés reprenant les thèmes de corps tombeau de Pythagore, d'idéalisation platonicienne ou de corps machine de Descartes. La réalité virtuelle, c'est peut-être avant tout le signe de la disparition du corps, du refus du corps, la construction d'un espace sans relief ni profondeur, une sorte de réalité anesthésiée, traduction symptomatique de la dépersonnalisation du sujet. C'est la construction, en fait, d'une gigantesque bulle dans laquelle chacun mettrait en scène son propre effacement¹⁹⁸.

S'ils ne sont pas à proprement parler des personnages issus d'une réalité virtuelle, les alter ego d'Atiq, d'Alice (elle-même double autofictif de Lydia Flem) et de Jason entretiennent de nombreux points communs avec l'avatar numérique et sa culture, dès lors qu'ils sont projetés vers des univers picturaux ou merveilleux parallèles. Et puisque ces autoportraits détournent les règles traditionnelles du genre pour substituer au pacte référentiel des dispositifs alternatifs (Lo-fi, collage, recyclage d'images), la question se pose : leurs auteurs n'auraient-ils pas renoncé à l'exercice autoportraitiste pour s'échapper vers une réalité alternative plus clémente, un dérivatif à leurs blessures identitaires ? Ce serait négliger à quel point chacun réintègre l'autoportrait au cœur

¹⁹⁸ Alain Milon, *La Réalité virtuelle, avec ou sans le corps ?*, Paris, Autrement, 2005, p. 22.

d'une problématique de l'*incarnation*. Incarnation par le médium photographique d'une part, justement sommé de *re-prendre corps*, même s'il faut en passer par un abandon de l'exigence mimétique, pour mieux faire appel à la matérialité du médium. Le corps, ainsi, se manifeste par la médiation du support photographique, conçu comme un tissu cicatriciel : c'est le cas, en particulier, du sténopé des premiers âges de la photo utilisé par Atiq Rahimi, mais aussi de l'écran d'ordinateur mis en scène chez Anne-Marie Garat. Incarnation par l'acte photographique d'autre part, puisque l'autoportrait contemporain est doté d'une fonction performative plus forte que jamais – sans doute sous l'influence d'une nouvelle fonction conversationnelle de l'image. Se photographier, ou se projeter dans la photographie d'un autre, c'est *exister*.

Au terme de cette étude de l'autoportrait, on comprend déjà mieux la notion de rémanence, notamment en ce qui a trait à l'hybridité de l'image – une hybridité qui n'est pas seulement formelle, mais qui résulte d'une conjoncture entre des formes, des techniques, des usages et des cultures de l'image. Ainsi, une stratégie en apparence « conservatrice » comme celle d'Atiq 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 traduit un comportement photographique résolument moderne. Au contraire, une stratégie en apparence totalement ancrée dans l'ère contemporaine, comme celle qui conduit Lydia Flem à réaliser des selfies, ramène l'image du côté des traditions photographiques et même picturales dont elle est l'héritière. Singulières et originales à leur façon, ces stratégies travaillent en faveur d'une esthétique autoportraitiste commune, qui tire parti des formes photographiques, notamment de la matérialité du médium, laquelle joue un rôle majeur dans la construction d'effets de sens. Ces autoportraits photolittéraires soulignent en effet à quel point *l'image de soi* est aussi déterminée par les conditions techniques de la représentation – tout comme Hippolyte Bayard, il y a presque deux cents ans, s'était figuré en noyé, car le temps de pose encore trop long le contraignait à choisir une mise en scène déjà résolument statique. Étonnamment, à l'heure où la méfiance est grande à l'égard d'une technique en pleine transition, celle-ci s'avère une alliée inconditionnelle à la quête identitaire qui sous-tend chaque tentative autoportraitiste. Qu'elle soit chimique ou informatique, la technique n'a donc pas fini d'agir comme un révélateur identitaire. Et tandis que l'on évoquait plus tôt la problématique de l'incarnation,

l'esthétique autoportraitiste encourage surtout à penser doublement la question de la *réincarnation* : celle de la tradition photographique (et, par-delà picturale) devenue rémanente ; celle du sujet de l'autoportrait, qui se révèle enfin à lui-même.

II.3. Album de famille. Le roman familial réécrit par la remédiation du fait photographique

Nous avons la passion de la durée, nous qui mourons vite. Nous dont la mémoire vive ne dépasse pas l'échelle séculaire, il nous faut pour consolation les récits rapportés, ravaudés, transmis pour mémoire par les photos de l'album de famille. Une biographie imaginaire qui vient combler ou creuser les oublis, les lacunes et les ellipses de toute histoire familiale [...].

Voici l'aïeul, voici la fratrie, voici la vie passée. Les bébés d'autrefois, ce qu'ils sont devenus, la mort. Voici la mort. La vie, toute nue. A découvert, l'idée même de famille, sa valeur consacrée, conservée. Proclamation impudique d'une vanité satisfaite, arrogante, terroriste. Enfin, émotion malaise. Tel qui ne supporte pas ce spectacle proteste, ricane. Suffit, on referme l'album.

Anne-Marie Garat, Photos de famille, un roman de l'album¹⁹⁹.

Étrange objet que l'album, invention photographique de la fin du dix-neuvième siècle, dans laquelle se dessine une sociologie de la famille – une histoire du fait photographique, aussi. Ces clichés amateurs ont généralement la réputation d'être dénués de qualité esthétique : leur « valeur » peut être grande, mais elle réside ailleurs. D'abord promise à l'immortalisation des temps forts de la vie – mariages, communions et baptêmes – la photo de famille n'en reste pas moins un rituel très théâtralisé, fédérateur ou facteur de tensions. Rituel de la pose, générant paradoxalement une imagerie codifiée de l'intime aux dépens de la singularité : encore une fois, nous prenons tous *les mêmes photos...* Rituel du feuilletage, où se recompose une histoire à partir de clichés devenus *objets fétiches*. Car le dispositif elliptique de l'album encourage en effet la mise en récit des espaces vacants. Il appelle au redéploiement du temps condensé

¹⁹⁹ Anne-Marie Garat, *Photos de famille, un roman de l'album*, op. cit., p. 20-25.

dans l'image. C'est pourquoi, malgré un pacte référentiel affirmé, l'album est d'abord un roman dans lequel une lignée forge sa légende, célèbre ses héros et fustige ses proscrits – photo déchirée, brûlée, raturée. Il ment, ne serait-ce que par omission, et porte en lui le poids des secrets et des non-dits, du *drame* familial : de quoi alimenter de nombreux récits de révélation. Le roman de l'album ne serait-il finalement qu'un *roman familial* en images, renfermant potentiellement quantité de récits légendaires ? Sans réinvestir exactement le concept forgé par Marthe Robert qui, après Freud, considérait la création romanesque comme la constitution d'une famille de substitution, la photo de famille est en tous les cas devenue un matériau romanesque majeur où s'affrontent filiations non désirées et affiliations tant espérées. C'est pourquoi l'impact du fait numérique sur cet objet familial et sacré est décisif, notamment pour toute une génération qui – à l'heure où l'on en a (presque) terminé avec le support papier et où les faire-part de naissance sont envoyés en format numérique – n'aura sans doute pas d'album à transmettre à ses propres enfants (du moins pas au sens où nous le concevions jusqu'à présent). Serions-nous donc vraiment en train d'assister, comme s'interrogent certains sociologues, à la mort de cette pratique ancestrale qu'est la photo de famille²⁰⁰ ? Et s'il n'y a plus d'album, à partir de quel matériau pourront donc bien s'appuyer les récits de filiation ? Quel roman familial peut encore s'écrire à l'heure où la pratique ritualisée de la photo de famille cède la place à des formes diaristiques photo-textuelles exposées aux yeux de tous – sur Facebook, Instagram, etc. ?

II.3.A. La « disparition » de la photo de famille : une problématique sociologique

Garant de la mémoire et de la cohésion familiale, l'album est un objet dont la fonction consiste aussi à *protéger l'intégrité matérielle* des images conservées à l'abri de ses pages. Traditionnellement, l'album reste donc un ouvrage à usage *domestique*, ne franchissant le seuil de la maison que pour un déménagement, un exil – Anne-Marie Garat rappelle que les migrants emportaient avec eux ces précieuses archives familiales dans leur pays d'accueil. Parce que son rôle consiste à assurer la transmission d'une filiation, *l'enfant* est un personnage central de l'album, tout comme *l'ancêtre* : s'y dessine

²⁰⁰ Voir ainsi Irène Jonas, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2010, coll. « Logiques sociales ».

une *généalogie*, des ponts entre les générations, des ressemblances. Il y a quelques années encore, avant le développement exponentiel des technologies photo-numériques, Susan Sontag notait que :

Selon une enquête sociologique menée en France, la grande majorité des ménages possède un appareil photo, mais la probabilité qu'ils en possèdent au moins un est deux fois plus grande dans les foyers avec enfant que dans les foyers sans enfant. Ne pas prendre de photos de ses enfants, surtout quand ils sont petits, est un signe d'indifférence de la part des parents, de la même façon que ne pas se présenter à sa photo de promotion est un geste de révolte adolescente²⁰¹.

Aussi la preuve fut vite établie, dans l'imaginaire collectif, qu'il existait un rapport proportionnel entre l'attachement affectif et l'acte photographique. Pour cette raison, l'album a longtemps été convoqué par l'entreprise autobiographique, dont il constitue d'ailleurs un support de choix – on l'a vu déjà chez Ernaux. Aujourd'hui, il est retravaillé, parodié ou renié par les incertitudes identitaires et existentielles du sujet contemporain. Celui-là même « qui ne supporte pas ce spectacle » de la photo de famille fait preuve d'une incomparable défiance envers le récit photographique des origines. Un soupçon d'imposture encouragé par les mutations du genre, alors que l'album sous sa forme papier laisse peu à peu la place à des formules de stockage et de partage en ligne. Si les enjeux photolittéraires du roman de l'album sont donc cruciaux, c'est d'abord d'un point de vue sociologique que l'on doit se poser la question de la « disparition » de la photo de famille, une disparition qui concerne évidemment *les pratiques et les formes traditionnelles de cet usage mémoriel et familial de la photographie* – et non cet usage en lui-même.

Sous l'action du fait numérique, la photo de famille aura en effet connu un complet redéploiement. Si les sociologues sont à ce point sensibles à la question, c'est que l'album esquisse une sociologie des usages de la photographie, mais aussi de la famille. Concrètement, les mutations de l'album éclairent donc autant les transformations du fait photographique sous l'effet des nouvelles technologies, que le redéploiement d'une certaine *idée de la famille*, en particulier des concepts de *filiation* et de *transmission*, à l'heure où la culture numérique commence à faire émerger ses propres valeurs. En tant qu'objet, l'album a traversé au cours des dix dernières années

²⁰¹ Susan Sontag, *Sur la photographie* [*On Photography*, 1973, Farrar, Straus and Giroux], Paris, Seuil, 1979, p. 21.

une véritable crise : stockées sur ordinateur sous forme de fichiers informatiques, les images ont pendant un temps cessé d'être imprimées, et les albums ont été peu à peu remplacés par les diaporamas. Depuis peu pourtant, la tendance n'est plus aussi nette, et de nombreux logiciels de traitement de l'image proposent de faire imprimer des « livres-photo », directement composés en ligne. La photo de famille peut même orner des calendriers personnalisés, des tasses à café ou des cendriers... L'album n'en est donc plus véritablement un : il s'exporte hors de l'objet livre pour s'afficher sur des accessoires, ou encore en ligne sur le « mur » Facebook. Par la même occasion, il change donc de destinataire en s'exposant hors du cercle familial.



Porte-brosse à dents à personnaliser, sur le site KDO Photo

Les photographes, eux aussi, ont évolué : dans ses travaux, Irène Jacob a démontré que l'appareil photo jusque-là réservé au père de famille avait changé de mains. Non seulement la pratique se féminise, mais elle est aussi partagée avec les enfants. Produite sans limite quantitative par tous les membres de la famille, *l'image ne documente plus le rituel, mais le quotidien, la vie de famille* plutôt que les grandes occasions. D'ailleurs, elle s'expose et se consulte en tout temps depuis qu'elle s'est affichée sur les réseaux sociaux. Elle se marie donc à d'autres activités, et perd peu à peu de sa dimension rituelle. Procédant à l'affichage public d'une intimité malgré tout stéréotypée, la photo de famille acquiert une fonction sociale qui n'est en effet plus exactement la même que celle de l'album traditionnel. Ce qui autrefois valait d'abord pour une tentative de légitimation de l'ordre familial est devenu plus que jamais un pacte d'adhésion à l'ordre social. Désormais, cette preuve doit être portée au-devant de la communauté, tandis que la photo de famille s'inscrit dans une stratégie de communication. S'éloignant toujours un peu plus de la sphère de l'intime, elle devient

alors une *image publique* – pensons aux nombreux profils Facebook sur lesquels l'utilisateur a choisi comme image de profil sa photo de mariage, ou bien une photo de famille, avec un bébé.

La redétermination des usages de la photo de famille cristallise donc de nombreux enjeux et conflits propres à la remédiation du fait photographique. D'une part l'album de famille fait les frais d'une redétermination formelle : l'objet « album » est désormais transporté vers des supports de conservation dont la pérennité et la fiabilité est loin d'être démontrée (le CD, par exemple, a d'ores et déjà fait preuve de son obsolescence), quand il ne se retrouve pas tout simplement converti en accessoire, que l'on finira sans doute par briser ou même jeter : le calendrier, les autocollants pour réfrigérateur, les tasses à café, etc. D'autre part il doit faire face à des pratiques inédites : alors que les clichés amateurs se prêtaient certainement moins que d'autres à la retouche, les photos de familles sont désormais facilement manipulables – des logiciels ou des sites spécialisés proposent même de réaliser des photomontages capables de rassembler une famille disséminée aux quatre coins du globe. Face à ces formes numériques de la photo de famille, qui pour certaines relèveraient presque du « gadget », l'argentique témoigne une nouvelle fois de sa puissance de rémanence. 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. On se doutera bien que ces collectionneurs n'ont pas l'intention de s'inventer ou de s'approprier des ancêtres, preuves photographiques à l'appui... Mais puisque l'argentique, et plus particulièrement les effets argentiques portent la marque de l'historicité, ces images se chargent d'une *connotation patrimoniale* ayant acquis aujourd'hui une valeur inattendue. Parce que la photo de famille constitue un *héritage*, elle est donc *précieuse*. C'est une pièce de collection à part entière.

Comme le suggère Anne-Marie Garat dans le titre de son ouvrage, *Photos de famille, un roman de l'album*, ces photos si personnelles nous fascinent parce qu'elles recèlent de véritables romans. On achète les photos d'une *autre* famille comme on

achète un livre : pour en lire l'histoire. Mais quel roman familial l'argentique peut-il encore bien raconter, que le numérique ne saurait seulement esquisser ? Et à l'inverse, comment les outils numériques – photomontage et recherche généalogique sur le web en premier lieu – peuvent-ils à leur tour (ré)générer des romans de l'album ?

II.3.B. *Un air de famille*. Déjouer la photogénie argentique de l'album.

L'album est un livre des visages et des apparences qui arrange et souligne les ressemblances entre les membres de la famille : ressemblance manifeste, subtile, ou encore singée – par peur de manquer au certificat de parenté. De quoi ajouter une nouvelle définition possible au *drame* familial, saynète de la vie quotidienne jouée, rejouée ou même surjouée devant l'appareil. Pour respecter le pacte de l'album, sa mise en scène et sa photogénie, nous prenons la pose et nous nous efforçons d'incarner ce que les autres attendent de nous. Car l'album a tendance à effacer les singularités propres à chacun pour ne retenir que les indices d'une fonction dans l'organigramme familial, les marques d'une figure socioculturelle : ici la mère, le père, le fils... Cet « air de famille » prend corps au-delà du seul référent, et procède de la forme et de la matérialité même de l'image. L'album possède bel et bien un *style*, et c'est pourquoi la *forme argentique si familière* – authentique ou reproduite en chambre noire numérique – est encore régulièrement convoquée dans le cadre des fictions photolittéraires de l'album. De l'argentique, l'album de famille a hérité sa *photogénie*, soit sa profonde théâtralité. L'album déploie donc des airs de famille autant physiologiques que photographiques, quitte à se retrouver bientôt frappé de consanguinité. De fait, en tant que matériau romanesque, l'album est bien souvent maltraité – tout comme la famille – dans les (auto)fictions photolittéraires contemporaines adeptes du détournement des usages de la photographie, en particulier lorsqu'ils sont si symboliques. Entre le recyclage des formes du passé et la mise à profit des potentialités numériques, comment se *déjoue* donc aujourd'hui cet héritage argentique – héritage sociologique aussi bien que photographique ?

Parce qu'elle encourage la pose (lorsqu'elle n'est pas tout simplement réalisée par un professionnel en studio) et se dédie à l'immortalisation des rituels familiaux, la

photo de famille est dotée d'une dimension théâtrale ne laissant que peu de place à l'improvisation. Si elle est souvent marquée par quelques maladresses, signe de l'amateurisme de celui qui photographie, la photo de famille n'en reste pas moins préoccupée par un impératif photogénique, dans le sens le plus récent et le plus trivial du terme : le désir de bien paraître²⁰². Cette théâtralité de l'album constitue la pierre angulaire du récit de Marie NDiaye qui, après avoir saboté son propre autoportrait, entreprend un travail d'introspection inversé à travers les portraits photographiques et littéraires de femmes en verts. Créatures envahissantes, dominantes, écrasantes, ces femmes vertes participent davantage à la dissolution des sujets qu'elles croisent sur leur route qu'à leur formation : femmes influentes certes, mais d'une influence dévastatrice. Le récit de Marie NDiaye explore ainsi l'ascendant néfaste des modèles féminins et maternels, tandis que les hommes incarnent des personnages en retrait – tout comme sur les clichés insérés dans l'ouvrage, dont on imagine *la présence derrière l'appareil*. Sur la scène des différents drames familiaux racontés dans le récit, la narratrice étudie donc ces phénomènes de *réflexion* par lesquels les femmes en vert déploient leur photogénie si dérangement, entre grâce et difformité, beauté et laideur.

Fortes d'une obsession photogénique démesurée, les femmes en vert manœuvrent à travers des jeux de regard – (ne pas) voir ou admirer l'autre, (ne pas) être vue ou admirée par l'autre :

[...] ma mère, debout, un pied placé perpendiculairement à l'autre, tente, me semble-t-il, de maîtriser l'effarement et la confusion de son regard. Il me semble que, dès qu'elle ne se surveille plus, ses yeux vont et viennent avec une expression de malaise, sans jamais se porter droit devant eux. Elle lève alors les mains pour ôter son foulard, oubliant qu'elle n'en porte pas. Elle voit que je la vois et fronce les sourcils²⁰³.

²⁰² Louise Merzeau, dans un article consacré à la notion, dit ainsi « D'une propriété optico-chimique, renvoyant au caractère photo-sensible de certaines substances, on est ainsi passé à une qualité poétique ou esthétique, propre à certaines personnes ou objets, que l'image lumineuse révélerait en l'amplifiant. Mais, comme l'indique en note *Le Trésor de la langue française*, la photogénie peut également désigner une propriété émouvante de l'image, à laquelle contribuent, non seulement le « don » de l'interprète, sa personnalité et celle du réalisateur qui le dirige, mais aussi des artifices techniques, grimage, éclairage, angle de prise de vue, plan, effets spéciaux, etc. Le terme peut enfin désigner – comme pour les Québécois – un équivalent de l'anglais *camera acting*, autrement dit un ensemble de trucs et d'attitudes à observer lorsqu'on est devant la caméra, pour y paraître à son avantage. », « De la photogénie », *Les Cahiers de médiologie*, 2002, p. 201.

²⁰³ *Autoportrait en vert*, p. 69.

Les femmes en vert sont des *images*, « à la fois êtres réels et figures littéraires²⁰⁴ » que la narratrice seule est capable de percevoir, de percer à jour. Signe que la structure familiale – son poids, son emprise – est bien le nœud du problème, chaque femme en vert est désignée en fonction de la position qu'elle occupe dans l'espace social, dans l'organigramme familial : « ma mère », « ma belle mère » qui fut « mon ancienne amie », ou encore « la femme d'Ivan »... Les rares fois où la narratrice déroge à la règle de l'anonymat, c'est pour accorder à deux femmes en vert (Katia Depetiteville et Cristina) une identité qui se révélera plus tard erronée. Cette mise à distance est soulignée par la collection de *portraits stéréoscopiques* qui accompagne le texte de Marie NDiaye, une collection de photos du siècle dernier où posent des figures anonymes et indécidables. Certes, ces clichés recyclés suscitent bien sûr de curieux effets d'affiliations, pointant comme le faisaient déjà Perec ou Boltanski la *dimension proprement collective de la photo de famille*, où s'exprime un *sujet photographique universel*, « On » plutôt que « Je » : qu'est-ce qui distingue en effet ces femmes de nos ancêtres ? *La familiarité de l'argentique opère*, nous sommes en terrain connu. Mais là où Perec et Boltanski trouvaient l'occasion de réincarner leur intimité familiale dans une identité photographique collective, la narratrice d'*Autoportrait* perce à jour une forme d'*anomalie*, de *difformité de l'image*.

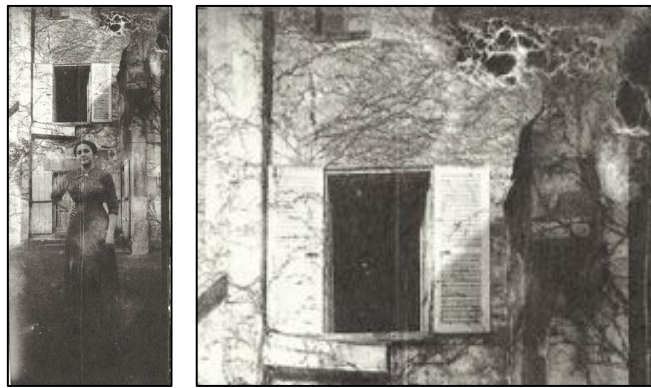
Au premier coup d'œil, ces clichés font pourtant l'objet d'un rituel bien ficelé – on enfile un costume du dimanche, on installe l'enfant sur ses genoux, on prend la pose... C'est que les apparitions des femmes en vert sont intimement reliées à la reproduction d'une imagerie familiale archétypale. Mais ces images frappent vite par leurs défauts formels, venus tisser un second récit plus inquiétant. Ces photos sont en effet, après examen, *des « ratés » de l'album*. Les poses sont gâchées là où un enfant aura bougé, refusant de regarder l'objectif. Trop sombres, mal cadrées, en contre-jour, tachées ou floues... elles rompent avec la photogénie de la photo de famille. Et si l'on en croit Marie NDiaye, qui affirme les avoir retrouvées dans une boîte elle-même placée au rebut, aucune n'aura donc jamais eu vocation à figurer dans l'album.

²⁰⁴ *Idem*, p. 77.



© Marie NDiaye – *Autoportrait en vert*, p. 92 et 63.

En choisissant ces images qui brisent la mise en scène familiale et frappent, de fait, par leur irrégularité – leur authenticité si dérangement, si contraire à la norme – Marie NDiaye réalise un anti-récit de l’album où s’expose une mise en scène familière et familiale contrainte, artificielle.



© Marie NDiaye – *Autoportrait en vert*, p. 13 (à droite vue de détail de l’image en décomposition)

Là où les traces du médium argentique, signe de l’historicité, se paraient plus tôt de connotations rassurantes, les manifestations d’usure de l’image en train de se décomposer semblent signifier qu’il y a en effet bel et bien quelque chose de *pourri* dans ces photos de famille.

Travaillant toujours à cerner cet instant où le trivial, le banal, se teinte soudainement de merveilleux ou d’inquiétante étrangeté, Marie NDiaye exploite la théâtralité des scènes d’anthologie familiale, pour créer un profond sentiment de malaise : du cocon rassurant à la toile étouffante de la femme en vert, il n’y a qu’un pas. Telle une fleur carnivore (on verra que l’analogie est très présente dans le récit), la femme en vert déploie une mise en scène à la fois recherchée et involontaire, suscitant

admiration et envie, pour prendre au piège des individus déjà affaiblis par une image de soi dégradée. C'est le cas de Jenny, une amie de la narratrice, plongée dans une précarité matérielle, sociale et sentimentale extrême après son divorce, la perte de son emploi, et le départ à l'étranger de son fils adoptif, qui la rejette désormais. De son amie, la narratrice conserve pourtant le souvenir d'une femme qui « s'obstinait à décolorer soigneusement ses cheveux et à les attacher [...] afin que chaque jour deux ou trois mèches échappées de la tresse tombent sur ses joues et qu'elle puisse, sans coquetterie ni ostentation, les ramener derrière son oreille. Il lui était indifférent de savoir précisément à quoi elle ressemblait. Elle ne voulait savoir, comme image d'elle-même, que l'intemporelle harmonie de ce geste dérisoire, que la beauté de deux doigts soulevant une mèche de cheveux presque blancs²⁰⁵ ». Désormais déchue de son statut de mère et d'épouse, c'est tout le modèle d'une féminité accomplie, tel que nos représentations sociales en font la promotion, que Jenny n'a pas réussi à suivre : elle n'est plus une épouse, on lui confisque son rôle de mère et, de retour chez ses parents, elle revient dormir dans son lit de petite fille : l'album se déroule soudainement à l'envers.

C'est d'ailleurs à cette époque qu'elle retrouve par hasard son amour de jeunesse, Ivan, aujourd'hui marié, père d'une famille qu'elle commence à fréquenter sans jamais l'intégrer complètement :

La voilà invitée à partager leur déjeuner, en compagnie de plusieurs gaillards, jeunes adultes pleins de santé et de beauté qui sont leurs fils, et voilà Jenny prise d'étourdissement au milieu de cette famille complète et resplendissante, voilà qu'elle se demande si elle n'est pas à cet instant dans son propre rêve qui lui montrerait la vie merveilleuse qu'elle aurait pu avoir si elle était restée dans le village de ses parents. Car il ne fait pas de doute pour Jenny qu'elle aurait alors vécu avec Ivan, et au souvenir de l'amour très grand qu'elle avait pour lui et de la passion qu'il avait pour elle, elle frissonne d'une douleur nouvelle²⁰⁶.

Débute ainsi une amitié inattendue et toxique entre Jenny et la femme d'Ivan, autre spécimen de femme en vert, chez qui elle se rend chaque matin pour l'entendre parler de son mari, de ses enfants, raconter son propre roman familial. Chaque jour, Jenny écoute, assiste en spectatrice à ce qu'aurait été sa vie si elle n'avait pas quitté Ivan – une

²⁰⁵ *Autoportrait en vert*, p. 42.

²⁰⁶ *Ibidem*.

existence qu'elle mène désormais par procuration. Mais son affection ravivée n'est rien comparée à l'admiration qu'elle porte bientôt à l'épouse de son ancien amant :

La femme allume une cigarette en présence de Jenny qui, n'ayant jamais fumé de sa vie, ayant toujours regardé la cigarette avec une horreur vertueuse, ne peut se représenter cette délectation, et voilà pourtant qu'elle envie le geste et que le sien, son geste adorable par lequel elle replace une mèche de cheveux sur le côté lui semble maigre, insuffisant²⁰⁷.

La maison semble vide. Jenny frappe, attend longtemps puis entre tout de même. La cuisine et le salon sont figés dans un désordre inhabituel. Elle hésite, s'assoit. Elle prend sur la petite table le paquet de cigarettes de la femme. Elle hésite encore puis en tire une, l'allume un peu gauchement à l'aide du briquet qu'elle connaît bien [...] ²⁰⁸.

L'abandon progressif de ce geste par lequel Jenny remplaçait ses mèches derrière l'oreille, son geste, marque les étapes d'un lent processus de *désincarnation*. Car si l'autoportrait posait tout à l'heure la question de la chair, c'est celle de la *peau* qui s'impose désormais, au sens que revêt le terme dans les expressions populaires « être bien / mal dans sa peau », « entrer dans la peau », « avoir dans la peau »... Jenny se fonde ainsi dans l'image, dans la peau de la femme d'Ivan qui lui est apparue comme une figure exemplaire de mère de famille, là où elle a toujours échoué. Ce jour-là, où elle fume une cigarette pour la toute première fois – un geste des plus photogéniques – Jenny découvre le corps de la femme d'Ivan pendu dans la cave de leur maison. Elle épousera son amour de jeunesse dans l'année, mais ce second mariage sera un échec : autant la femme en vert est une figure de Narcisse, éprise de sa propre image qu'elle donne en spectacle, autant Jenny est devenue une autre Écho, une voix privée de parole. Pâle copie de son modèle de femme en vert, Jenny divorce à nouveau, retourne encore vivre chez ses parents qui la retrouveront, un matin, morte dans son lit de jeune fille.

Dotée d'un don de clairvoyance ou frappée de malédiction, la narratrice est seule à percevoir la nature verte de ces créatures féminines. Plus particulièrement, elle décèle sous l'apparence de chacune d'entre elles les rouages d'une mise en scène, comme si s'effondrait soudainement le pacte de représentation théâtrale, dévoilant machineries et souffleurs derrière les rideaux. Cette révélation est manifeste dans le récit photographique qui fait bégayer l'image – des clichés similaires, mais tout de même distincts. C'est le cas, par exemple, de ces trois photographies où l'enfant résiste à sa

²⁰⁷ *Idem*, p. 50, je souligne.

²⁰⁸ *Idem*, p. 52.

mère, refusant de fixer l'objectif et lançant des regards inquiets vers l'extérieur du cadre avant de se tourner vers le photographe :



© Marie NDiaye – *Autoportrait en vert*, p. 71 et p. 63.

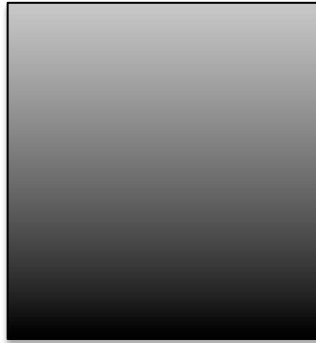
Un ultime « raté » de la photo de famille qui renvoie, dans le récit de Marie NDiaye, à la dissolution du lien familial lorsqu'il n'a d'autre réalité que celle de l'image : « je n'écrirai pas, eux non plus, jusqu'au jour ou, peut-être, une lettre m'arrivera d'un lieu inconnu, accompagnée de photos d'inconnus qui se trouveront être mes proches à divers degrés – lettre dont, même si elle est signée « Maman », je contesterai l'authenticité, puis que j'enfourrai quelque part où elle ne sera pas dénichée²⁰⁹. »

Sur ces clichés d'*Autoportrait en vert* où l'enfant grimace et se contorsionne dans les bras de sa mère, se lit l'incroyable violence dont peut se charger la photo de famille. Jason, dans *Programme sensible*, compare d'ailleurs l'appareil à un fusil et l'acte photographique à un assassinat symbolique. Car c'est bien évidemment Dee, auteure du roman de l'exil raconté à chaque nouveau poste-frontière, qui fut autrefois responsable de la constitution d'une mémoire photographique familiale – cette même famille qu'elle massacrera avant de s'enfuir, entraînant avec elle Jason encore enfant. Armée de son appareil, Dee semble avoir préparé son crime de longue date, à coup de clichés photographiques :

Qui aura pris cette photo sinon Dee, seule à nous suivre, à nous guetter de son œil de sorcière, dotée de cet appareil harcelant pendu en bandoulière à son cou. *De ce fusil à soufflet qu'elle porte à son visage, à son ventre pour nous viser, mon frère et moi, la fuyant dans la maison, sous les premiers*

²⁰⁹ *Autoportrait en vert*, p. 72.

arbres. Le doigt sur la détente, elle nous persécute de son engin fanatique, nous chasse devant elle en se riant de nous [...]. Soudain, elle arme, nous fusille²¹⁰.



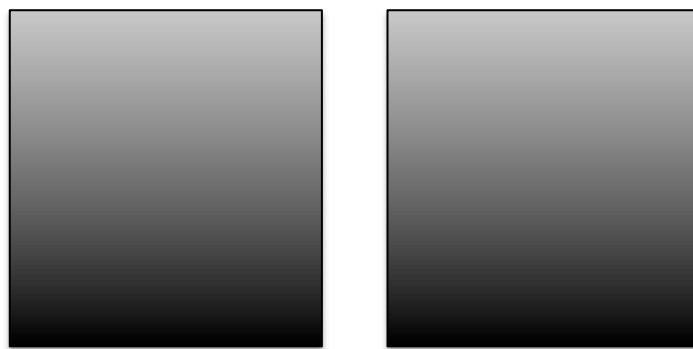
© Sally Mann – sur le site d'Anne-Marie Garat <http://anne-marie-garat.com/images-cie/sally-mann-studio/>

Les deux frères, fuyant l'objectif de leur tante, ont-ils déjà le pressentiment de ses pulsions meurtrières ? Sur le site d'Anne-Marie Garat²¹¹, c'est encore une fois l'œuvre de Sally Mann qui vient faire écho au texte de *Programme sensible*. Sally Mann, qui a fait de la photo de famille un art à part entière (ses enfants, son mari, constituent ses principaux sujets) dans une œuvre parfois controversée (l'artiste déclencha un scandale aux États-Unis à la suite d'une exposition dans laquelle ses enfants étaient photographiés nus). Sally Mann qui, surtout, a recourt à l'*ambrotype*, ce procédé au collodion, et à des appareils photo à soufflet démesurés – en effet, braqués sur leur proie. En Dee, vieille fille jamais mariée, sans autre enfant à charge que son neveu Jason, se profile pourtant une figure matriarcale. Dee est à la fois le *maître d'œuvre de l'album*, celle qui tentera par tous les moyens de rassembler sa famille devant l'appareil, mais qui, à la suite d'une trahison, opérera en démiurge et détruira son ouvrage, en massacrant chaque occupant de la maison. Car le véritable sujet de l'album ne serait-il pas, plutôt que la famille posant devant l'objectif, *le photographe caché derrière l'appareil*, pour y projeter et mettre en scène son *désir* ou son *dégoût* familial ? Après tout, Dee est bien l'(anti)héroïne du récit d'Anne-Marie Garat, qui dessine ici un personnage de *photographe-assassin préméditant son crime à coup de clichés photographiques*.

²¹⁰ *Programme sensible*, p. 119-120.

²¹¹ Le cliché illustre un passage similaire de *Programme sensible*, « Ou alors j'ai vu auparavant ce bloc de cristal aux mille arêtes, blessant aux yeux, cisailant, cet œil cruel serti au fond du corridor, l'obturateur de l'appareil photo que, perfide, tante Dee braquait vers nous dans la maison Fären du temps que nous y vivions, innocents petits enfants », p. 36.

Cette intuition se confirme à la lecture d'un autre roman de l'album, *Girl Imagined by Chance*, de l'écrivain américain Lance Olsen. Ce récit autofictionnel met en scène un narrateur répondant à la surprenante dénomination de « You » (le récit est écrit à la deuxième personne du singulier, à l'image d'une distanciation entre le sujet photographiant et photographié de tout autoportrait) qui, soumis à la pression familiale et sociale le pressant d'avoir un enfant, invente avec sa compagne Andi une petite fille, preuves photographiques à l'appui. Tandis que l'intrigue se déroule à l'articulation des XX^e et XXI^e siècles, Lance Olsen raconte une stratégie de remédiation photographique des plus complexes, témoignant des prémices de l'effet argentique à l'aube de l'ère du numérique, encore réservé à quelques usagers avertis – le héros de *Girl*, par exemple, est concepteur de sites Internet. « You » s'emploie donc à retoucher les images argentiques arrachées à l'album de sa femme Andi (au nom d'une ressemblance évidente avec leur fille imaginaire) grâce au logiciel Photoshop capable d'opérer au redécoupage des images. La remédiation opère ensuite à rebours, alors que You dépose ses photomontages enregistrés sur disquette auprès de services spécialisés de l'Université locale, afin de convertir ses fichiers en un négatif, qu'il va faire développer dans une boutique photo-service express, réalisant des tirages en moins d'une heure... Signe que l'argentique hante l'album de famille, *Girl Imagined by Chance* comprend douze images – allusion à la pellicule de douze poses, et notamment du format 120 lancé par Kodak qui joua un rôle majeur dans la démocratisation de la photo.

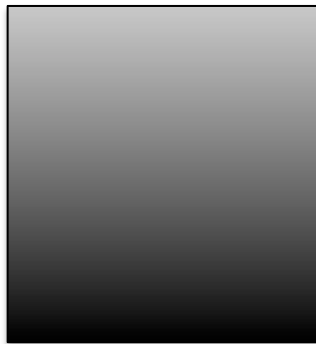


Lance Olsen, *Girl Imagined by Chance*, p. 92 et 193.

Douze clichés pour douze chapitres, qui verront ainsi naître et mourir Genia, la petite fille imaginaire du couple. La photo de famille est recréée dans toute sa maladresse : sujets mal cadrés, image surexposée, floue, déchirée... chaque cliché apparaît scotché aux pages du livre, de façon à imiter la forme du scrapbook, sorte d'album « augmenté » qui

tend du côté des arts décoratifs, et s'apparente de fait au collage, avec textes, coupures de journaux, tissus, dessins.

Au cours de ce long et patient travail de photomontage – tabou absolu de l'album, désormais brisé grâce au logiciel numérique – You inventorie les incohérences entre les photos de famille bien banales de l'album familial d'Andi (la naissance, les premiers pas, un jour de carnaval) et les souvenirs de celle-ci, qui fut maltraitée dans son enfance. « You » revient alors sur la relation malsaine, en forme de chantage affectif, qui unit le photographe à son modèle, en l'occurrence le parent à l'enfant :



Lance Olsen - Girl Imagined by Chance, p. 227.

[This photograph] tells you about Andi's relationship with the person behind the camera : her sense of anticipation, her eagerness to please, her hungriness to be daddy's good little girl²¹².

You can feel every muscle in her body prepare to accomodate the photographer, strive to remain the person she believes she is, become the one she wants other to believe she is, the one the man behind the camera wants her to be.

To be photographed, you spot her intuiting, means always wearing an expression²¹³.

Impossible de retrouver un quelconque *air de famille* dans l'album d'Andi, qui a été adoptée. Un détail que sa mère, mourante, n'oublie pas de lui rappeler de manière à justifier son propre désintérêt pour sa fille, « such a disappointment²¹⁴ ». C'est pourquoi, sans doute, la petite fille s'applique tout particulièrement à poser devant l'objectif, s'effaçant complètement pour incarner l'enfant qu'elle ne sera jamais, la fille tant désirée de ses parents, « daddy's good little girl » – la voix du père, pourtant absent sur la photo, constituant l'élément le plus *apparent* à l'image. Cruauté et imposture originelles de la photo de famille, qui justifient aux yeux de « You » le détournement de l'album. Car

²¹² *Girl Imagined by Chance*, p. 227.

²¹³ *Idem*, p. 230.

²¹⁴ *Idem*, p. 117.

tandis que la petite Andi ne sait plus qui (ou quoi) incarner, « being a person [or] being an image²¹⁵ », Genia, leur fille fictive, déborde le cadre de l'image pour prendre une place toujours plus concrète dans la vie de ses créateurs, qui bientôt se comporteront comme ses *parents*²¹⁶. Même falsifié, même fictionnel, l'album se dote en effet lui aussi d'une incroyable performativité, au risque d'échapper au photographe.

Dans les fictions et autofictions contemporaines, l'intérêt pour l'album et ses formes historiques – c'est-à-dire argentiques – ne s'est donc pas démenti. Mais dans un contexte de remédiation placé sous le signe de la rémanence et de ses stratégies ludiques, ces dispositifs se sont approprié avec virtuosité une imagerie héritée des pratiques domestiques de la photographie, afin d'en faire les armes d'un *antiroman de l'album*. Subversives et polémiques, ces fictions contemporaines nourrissent cependant moins le débat sur le caractère trompeur de l'image que la critique des représentations les plus stéréotypées de la famille – celles-là mêmes qui ornent les cadres photo que l'on achète : *le modèle et les valeurs familiales en partie construites, performées et relayées par le fait photographique*. En abordant des problématiques aussi variées que l'absence du désir d'enfant, l'abandon, le divorce... ces réappropriations de l'album questionnent surtout les concepts de filiation, d'hérédité, ou encore d'héritage. Elles mènent en d'autres termes une étude généalogique de la famille, à travers un médium qui, traversant lui-même un processus de remédiation, accueille ces problématiques avec encore plus de pertinence.

II.3.C. À la racine. La quête (anti)généalogique

Traditionnellement, l'album est le témoin de l'histoire officielle de la famille à laquelle il apporte, preuve par l'image, légitimation et cohésion, scellant un pacte entre les individus. Étape incontournable de toute quête identitaire, l'album propose à chacun un *roman des origines*, mais aussi un *scénario de l'à-venir* : héritage à assumer autant qu'à transmettre. Aussi, le refus, l'abandon et la contestation de cette double responsabilité généalogique n'ont rien d'inédit. On se souvient notamment de Perec,

²¹⁵ *Idem*, p. 231.

²¹⁶ Voir III.5.B et III.5.C.

ému devant l'image de parfaits inconnus, quand la photo de son père ne générât plus aucune charge émotive. C'était alors, outre la valeur ontologique de l'image, la famille elle-même qui frappait par son étrangeté – chez Perec, des parents disparus trop tôt pour que se développe tout lien affectif ; chez d'autres, les séquelles de maltraitance, d'un abandon. L'album de famille est finalement le support d'une *tentation généalogique* très ancienne, qui a connu un tout nouvel intérêt à l'ère du numérique et de ses outils de recherche en ligne, de ses archives numérisées. Fort du caractère ludique voire polémique qui leur est propre, comment ces antiromans de l'album réfléchissent-ils aux notions de filiation, de legs et d'héritage, et quel rôle l'image photographique joue-t-elle dans leurs enquêtes généalogiques qui ne sont finalement qu'une quête de soi déguisée ?

Si tout roman de l'album se doit d'être soigneusement scénarisé, gagnant en crédibilité à mesure qu'il déploie ses péripéties romanesques, il n'échappe pas à certains *clichés*. Le terme est d'autant mieux choisi que le récit doit comprendre des descriptions photogéniques, magnifiant ou dramatisant l'histoire. Jason, qui dans *Programme sensible* se débat avec une légende un peu trop suspecte à son goût, fait justement figure d'expert en construction (et en démolition) d'épopées familiales. Durant plusieurs mois, le héros d'Anne-Marie Garat réécrit et réarrange, pour le compte d'une ONG, des dizaines de demandes d'asile d'abord rédigées avec pudeur par le personnel humanitaire :

Elles se résumaient toutes à l'invariable formule : là-bas, c'est l'enfer. Sans offenser ces personnes, trop abîmées, trop carencées pour pimenter leur récit, je maintiens que l'enfer a plus d'imagination que ça. Je retouchais. [...] Or, pour obtenir que le vrai le semble quelque peu et obtienne peut-être quitus, il faut du doigté, l'éclairer de biais, le sculpter, le configurer en rectifiant l'idée que s'en font les juges, qui n'ont évidemment jamais mis les pieds en enfer, n'en ont aucune notion à titre privé, sauf à travers ce qu'en montre la télé, qui a un rapport limité avec le réalisme analogique. Je composais des scénarios de mon cru. J'y mettais du piquant, du saillant, du saignant personnalisé en phase avec mes convictions que, comme tout un chacun, le greffier a besoin d'histoire pour y croire, qui n'en redemande²¹⁷.

Pour ces réfugiés, dont Jason fit autrefois partie, toute pudeur est interdite : on ouvre grand le roman familial, on y rajoute même des pages de descriptions et d'illustrations. Car, d'un « strict point de vue narratif²¹⁸ », l'indicible se raconte justement très bien, tant qu'il satisfait le voyeurisme inconscient des juges, des agents d'immigration, puis des nouveaux voisins du pays d'accueil, un auditoire pour lequel la vérité s'affirme dans les

²¹⁷ *Programme sensible*, p. 48-49.

²¹⁸ *Ibidem*.

détails d'un spectacle entrevu au journal télévisé, nouvelle norme du réalisme. Comme l'« enfer » métaphorique des réfugiés, le *vrai doit faire preuve d'imagination puisqu'il n'est qu'un effet rhétorique*. De ce point de vue, on reproche bel et bien à tort à l'image de tromper le réel, car c'est en vérité le réel lui-même qui ne l'est tout simplement pas assez.

Fort de son expérience auprès du personnel humanitaire, Jason réévalue son propre roman familial hérité de Dee, comme on analyse un texte littéraire ou une image, repérant immédiatement les figures de style et les *topoi* du genre depuis « la scène du portrait craché²¹⁹ » où dès sa naissance, l'enfant est condamné à entretenir la ressemblance avec l'un de ses aïeux. Cette analyse offre l'occasion de réinvestir avec dérision les finalités de l'entreprise généalogique initiée par l'album et son roman, tous deux soumis à des contraintes formelles peu souples, héritées d'une représentation consacrée de la famille, à laquelle adhère un discours gonflé de lieux communs :

Tenons pour hautement suspecte toute enquête ; *dans l'intérêt des familles*, tu parles. Plus souvent à leurs dépens. À quoi sert-il de mettre une raison à ce qui n'en a pas, à quoi bon ériger *l'arbre de nos familles, en étiqueter les branches, classer la dynastie des criminels de qui nous sommes issus*. À en croire Dee, il n'en manque pas un à *clouer au pilori de notre arbre*. Ils sont tous morts, bien fait pour eux [...]²²⁰.

En ce qui concerne Jason et Dee, en apparence peu affligés par la disparition de leurs proches, la réécriture du roman familial s'opère sur le ton du blasphème et de l'excommunication. Le récit de Jason est travaillé par un humour aussi noir qu'a pu l'être la famille Farën, dont le lecteur découvre peu à peu la dynamique délétère. Symbole de cette quête anti-généalogique, l'image de l'arbre ne cesse d'être littéralisée et déplacée pour insister sur les racines pourries de la dynastie Fären...

Avec la même énergie qui la poussait autrefois à rassembler sa famille devant son appareil, Dee a livré à Jason et à tous ceux qui voulaient bien l'entendre, un récit familial rocambolesque. Une tendance mythomane sans doute imputable à sa position délicate au sein de la famille : sa mère, « beau morceau de viande fraîche ramassée pour divertir

²¹⁹ *Idem*, p. 157.

²²⁰ *Idem*, p. 105, je souligne.

[le] veuvage²²¹ » du grand-père Farën, meurt en la mettant au monde, prématurée. Fille d'un second mariage, responsable de la mort de sa propre mère, elle restera pourtant la préférée de son père « qui l'impose à ses fils et leurs femmes jaloux qui l'envient, la convoitent et la craignent, mais de qui cette garce est-elle la fille ?²²² ». De qui, en effet, Dee est-elle véritablement la fille ? Car, comme le soupçonne Jason, n'est-elle pas plutôt l'enfant du maître-chien ? Sceptique à l'égard des élucubrations de sa tante, et avide de découvrir la vérité, Jason se lance dans une enquête généalogique qui tournera court :

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. Si fameux soient-ils, les Fären n'ont pas laissé trace. À en croire tante Dee, il y aurait pourtant eu de quoi. Ou alors ils ne satisfont pas aux critères des moteurs de recherche, aux répertoires automatisés par classement algorithmique qui, pour être planétaires, n'en laissent pas moins filer nombre d'informations de taille par maille²²³.

Cette *invisibilité ou inexistence numérique* constitue sans doute le signe le plus probant de l'extermination des Farën, autrefois massacrés dans leur propre demeure. Coupée à la racine, la dynastie Fären voit en Jason son dernier représentant, peu disposé à transmettre à sa fille un quelconque héritage. Alix, d'ailleurs, n'en demande pas moins, « as-tu remarqué, Cathy ? Elle écrit Faren sans tréma. Cela me contente. Signe qu'elle liquide le conte nordique avant de l'avoir connu²²⁴. »



Atiq Rahimi, Le Retour imaginaire, « Autoportrait sous l'arbre généalogique »

Plus d'arbre généalogique non plus pour Atiq qui, dans *Le Retour imaginaire*, pose au pied d'un arbre mort... Une forme d'antanaclase phototextuelle, association

²²¹ *Idem*, p.106.

²²² *Idem*, p.107.

²²³ *Idem*, p.16.

²²⁴ *Idem*, p. 169.

impertinente entre la photo et sa légende, tandis que chaque médium énonce un même signifiant (l'« arbre ») renvoyant à des signifiés distincts. Comme Jason, pour qui chaque ancêtre est bon à clouer au « pilori de [l']arbre », Atiq cherche à littéraliser la locution généalogique, de manière à dynamiter un imaginaire lexical de la famille inspiré de la métaphore végétale et organique – « Arbre » dont les *racines* et les *branches* relient entre elles les générations, chaque *souche* donnant naissance à différents *rejetons*, symbole d'une *fertilité* qui porte ses *fruits*... Parti sur les traces de son frère assassiné, Atiq retrouve la terre de ses ancêtres asséchée. À quel héritage prétendre désormais, s'interroge Atiq devant la tombe profanée de son frère, ainsi privé de tout mémorial, dans un pays détruit par des années de guerre ? De même, à quel héritage prétendre, s'interroge Jason privé de sa mémoire, lorsqu'un roman familial pathétique, inventé par Dee pour gagner la sympathie des agents d'immigration, cache une histoire encore plus sordide ?

Le motif de l'arbre généalogique, décidément prolix, inspire enfin l'écrivain français Olivier Cadiot qui, dans *Un mage en été*, mène à travers son personnage fétiche Robinson, une recherche généalogique en ligne – avec beaucoup plus de succès cependant que Jason. Le mutisme numérique qui caractérisait tout à l'heure le récit d'Anne-Marie Garat se transforme chez Olivier Cadiot en un flux continu d'informations et d'images défilant à l'écran. Car cette fois, *l'arbre familial et ses ramifications se sont incarnés dans l'hypertexte*, sur le web. Si le lecteur sera surpris par le caractère fragmentaire et non linéaire d'*Un mage en été*, c'est qu'il constitue la longue *ekphrasis* d'une navigation en ligne, sur les traces du passé familial :

L'histoire du monde en collage et en coulures.

Quelqu'un décide de figurer l'histoire du monde depuis Dieu à presque aujourd'hui en une feuille.

On dirait un arbre.

Les scénarios se condensent.

D'ailleurs ça parle d'arbre souvent.

Regardez bien au fond.

Ce tilleul dans l'image a été planté en 1848.

C'est marqué.

Arbre de la liberté.

Il y a le nom des gars qui ont fait le trou et planté l'arbre. Il y a tout²²⁵.

²²⁵ *Un Mage en été*, p. 76.

La quête généalogique d'Olivier Cadiot est sans surprise un autoportrait par la bande, destiné à occuper une place d'exception dans l'œuvre de l'écrivain, notamment parce qu'elle résonne comme un adieu à la figure de Robinson, son archipersonnage.

Depuis 1993, Robinson est en effet le héros de toutes les fictions poétiques d'Olivier Cadiot, où il incarne à la fois une figure éminemment romanesque – « un employé modèle pour un roman²²⁶ » – et un alter ego de l'auteur. Comme l'écrivain s'en est confié à plusieurs reprises, c'est pourtant son père qui se dessine derrière le tout premier Robinson de *Futur, ancien, fugitif* :

Futur, ancien, fugitif est le premier livre où le « je » s'impose. Dans un premier temps, c'est un « je » d'emprunt. Ma première figure de Robinson, ce n'était pas moi, c'était mon père. Stylistiquement, c'est d'ailleurs un « je » particulier, un « je » jules-vernien. Progressivement, plus j'avance, plus le « je » se rapproche de moi. Au fur et à mesure de mes livres, je suis de plus en plus dans la précision de ce qui m'arrive. Mais, espérons, plus le « je » est intense, plus il est creusé, plus il est cobaye, plus il est échangeable. »

Bref, je m'achemine vers le « je-Robinson », et il s'achemine vers moi. D'où le petit livre auquel je travaille actuellement : au lieu de le faire partir dans une île, ou dans une cour royale, le faire rentrer à la maison, je le fais sonner à la porte de mon propre passé²²⁷. »

Un mage en été – encore en préparation au moment où cet entretien est mené – constitue à ce jour le texte le plus autobiographique de Cadiot, où Robinson et son auteur n'ont certainement jamais été aussi près de se *rencontrer*. Le récit contient notamment des extraits d'un journal de deuil écrit en parallèle, alors que l'auteur vient de perdre plusieurs de ses proches²²⁸. Mais si cet ouvrage peut être dit autobiographique, ce n'est pas tant parce qu'il raconte la vie d'Olivier Cadiot (lequel livre d'ailleurs si peu sur le sujet), mais parce qu'il réalise un devoir de *transmission* de l'héritage familial. Dans son entretien avec Sylvain Bourmeau pour *Mediapart*, Cadiot l'affirme : « Comme tout père pour son fils, mon père était l'historien de la famille », qui a caché l'existence d'un ancêtre encombrant et délirant, Eliphaz Levi, mage de

²²⁶ Olivier Cadiot, « Cap au mieux », entretien réalisé par Philippe Mangeot et Pierre Zaoui, *Vacarme*, n°45, automne 2008, version en ligne [url : <http://www.vacarme.org/article1660.html>].

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Ces informations sont rapportées par Olivier Cadiot dans entretien avec Sylvain Bourmeau pour *Mediapart*, publié en ligne [url : <http://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/230710/un-mage-en-ete-et-la-rentree-pour-olivier-cadiot>] (consulté le 31/07/2014), et lors d'une rencontre à la Librairie de l'Atelier filmée par Jean-Paul Hirsch, [url : <https://www.youtube.com/watch?v=iDrHO2NT23c>] (consulté le 31/07/2014). Les citations de ce paragraphe reprennent les propos énoncés par l'auteur lors de ces deux entretiens.

profession. Ayant tardivement découvert cet ancêtre, l'écrivain va mener sa propre enquête, et reprendre ainsi le flambeau de son père.

À lire le récit de ses origines familiales, on ne sera pas étonné qu'Olivier Cadiot soit devenu écrivain. Tout commence donc avec cet arrière-grand-oncle Eliphas Levi (1810-1875), mage autoproclamé, spécialiste de l'occultisme convaincu d'être la réincarnation de Rabelais, transformé en personnage de roman par Balzac dans *La Recherche de l'absolu*, fréquentant un temps Victor Hugo, et source d'inspiration, de nos jours, de nombreux cercles gothiques – un groupe de rock japonais porte même son nom. Pour un écrivain comme Robinson, et comme Cadiot, voilà une belle ascendance :

Un mage ! / J'ai trouvé. / À l'angle gauche de l'arbre / Grand-oncle par alliance, ce n'est pas si loin que ça. / J'ai peut-être son ADN. / Ça y est ! / C'est tentant. / En voilà un modèle. / Ça doit être ça mon vrai ancêtre²²⁹.

Sauf qu'Eliphas Levi aurait lui-même été réincarné en la personne d'Aleister Crowley (né l'année de sa mort), personnalité ésotérique du début du XX^e siècle, approché à l'époque par le régime nazi pour former les SS à l'occultisme. L'héritage est déjà moins plaisant. Ces informations, Robinson les collecte au gré de ses recherches sur Internet, espace public où s'exporte désormais la discipline généalogique – ses nouveaux arbres dont les branches seraient les hyperliens, les tags, dessinant ce que Cadiot qualifie lui-même d'« album bizarroïde ».

Immense base de données généalogiques en libre accès permettant de mener son enquête sans passer par les archives municipales, Internet est aussi une véritable boîte de Pandore. Car, après être passé « en trois clics » de la révolution républicaine de 1848 à laquelle participa Eliphas Levi, prêtre défroqué et gauchiste notoire, à Himmler dont Aleister Crowley fut semble-t-il un sympathisant, Robinson commence à redouter l'influence de cet ancêtre quelque peu encombrant :

²²⁹ *Un mage en été*, p. 83.



© Olivier Cadiot, *Un Mage en été*

Il faudrait que je me fasse une tête comme ça.
Pas question²³⁰.



© Olivier Cadiot, *Un Mage en été*

Et regardez celui-là !
Regardez le chapeau !
Ça demande un chapelier compréhensif²³¹.

Un mage en été devient alors un « livre sur la dénégation », pour reprendre la formule de son auteur, un récit où Robinson se réclame d'un déni d'origine comme il existe des dénis de grossesse :

Je ne veux me réincarner en personne et réincarner personne.
On est libre quand même.
[...]
Je ne suis pas un mage.
On s'en fout de la famille.
On n'est mage que si on décide de l'être.
Les mages, ils choisissent d'être le descendant de qui ils veulent, je ne suis pas volontaire.
Adoption à l'envers.
Père sous X²³².

²³⁰ *Idem*, p 87 (en photo, Eliphas Levi).

²³¹ *Idem*, p. 87 (en photo, Aleister Crowley).

²³² *Idem*, p. 94

Avec l'idée de « paternité sous X », Robinson renverse un autre lieu commun, cette fois dérivé du droit familial : ce droit justement auquel il prétend, de refuser le déterminisme génétique et biologique de l'ADN comme le déterminisme historique, moral, psychologique de l'album photographique et de son roman. Si Olivier Cadiot rejette une hérédité trop encombrante, c'est pour mieux porter le projet paternel, réalisant avec ses propres moyens – l'écriture poétique – le rôle de l'historien de la famille, opérant la transition de *Robinson-le-père* qui occupait *Futur, ancien, fugitif*, au *Je-Robinson* d'*Un Mage en été*. Le degré de coïncidence entre Cadiot et sa créature ne pouvant être développé davantage, l'écrivain lui a d'ailleurs depuis fait ses adieux dans son plus récent ouvrage, *Providence*²³³.

Ce que tous ces récits contemporains de la mémoire familiale *abandonnent* avec le culte des ancêtres, c'est finalement la célébration nostalgique du passé. Se libérer de la contrainte généalogique, de l'hérédité, pour se tourner vers le récit de l'à-venir est devenu un enjeu majeur, car :

De tous les secrets de famille, le seul entier et définitif, le mieux gardé, est que grandir ni vieillir n'apprend davantage ; éloigne au contraire, confisque sans remède le moyen de savoir ce qu'il en était, dans quelle lacune insondable du temps nous nous sommes oubliés. Pour s'en indemniser, la famille tricote alors son histoire éhontée d'innocence, elle verse le conte à l'oreille du nouveau-né, l'en emmaillote et le berce [...] ²³⁴.

L'album et son roman ne constituent pas un récit du savoir, mais de l'oubli, qu'ils prétendent contrecarrer par l'invention d'une nouvelle fable à l'effet de réel plus saisissant. Il n'est pas non plus le livre des morts, mais celui des vivants, qui cherchent à conjurer l'angoisse d'une disparition prochaine, inévitable, en transmettant aux jeunes générations le devoir d'assurer leur mémoire – et pourquoi pas leur Salut. Jason, hanté par le récit de sa famille massacrée (sans que sa mémoire en ait véritablement conservé la trace), coincé dans cet entre-deux du « survivant » (ni tout à fait mort, ni tout à fait

²³³ Olivier Cadiot, *Providence*, POL, 2015. « Il m'est arrivé quelque chose d'étrange, un jour je me suis rendu compte que j'avais perdu mon narrateur. Le « personnage » que j'envoyais en mission depuis plusieurs livres avait disparu. Il est vrai que dans le dernier, *Un mage en été*, le héros se retrouve exposé dans la nature. Pour tromper l'angoisse, j'ai imaginé au début de ce livre qu'il pouvait s'adresser à moi et me régler mon compte. C'était une bonne manière de rester ensemble. », Olivier Cadiot, « Je fais un livre d'abord et j'écris dedans ensuite », entretien avec Éric Loret, *Libération*, 7 janvier 2015, en ligne [url : http://next.liberation.fr/livres/2015/01/07/je-fais-un-livre-d-abord-et-j-ecris-dedans-ensuite_1175606] (consulté le 02/09/2015).

²³⁴ *Programme sensible*, p. 169.

indemne) préfère ainsi rogner lentement les premières pages de l'album familial, remplaçant de vieux clichés noir et blanc par les photos en couleur de sa fille : pour Alix, en héritage, la possibilité de *recommencer un nouveau roman*.

Et puisque l'album se laisse si facilement réécrire, pourquoi ne pas proposer un récit de la filiation ? C'est l'entreprise dans laquelle s'est en effet engagé le narrateur jamais nommé de *Girl Imagined by Chance*, « You ». Dès les premières pages, la question de l'héritage familial est réglée en quelques lignes : rapide description de parents médiocres, négligents, absents ou définitivement malveillants, décédés ou perdus de vue depuis longtemps. Reste, du côté d'Andi, l'épouse du narrateur, une grand-mère esseulée maintenant que sa petite fille et son mari ont quitté ou, plus exactement, ont fui l'effervescence du New Jersey pour s'installer à l'autre bout du pays, dans une petite ville de l'Idaho. Le choix d'une vie plus saine, plus calme, une tentative de sevrage vis-à-vis de la société de consommation et de la culture de masse : plus de téléphones portables, mais une seule ligne fixe, d'abord agrémentée d'une connexion Internet, finalement coupée. Dans cette retraite, Andi et « You » se suffisent à eux-mêmes, ayant d'ailleurs conclu, il y a de cela plusieurs années, qu'ils ne désiraient pas d'enfant – décision scellée par une opération de stérilisation. Mais voilà que « Grannam », en mal de descendance, presse de plus en plus Andi : quand se décidera-t-elle à lui donner un petit-fils, une petite-fille ? Une question largement relayée par les amis et les collègues de travail qui s'interrogent sur les choix peu orthodoxes ce couple considéré comme marginal : « You gradually came to understand what being a minority feels like²³⁵ ». Jusqu'au jour où, au détour d'une conversation téléphonique avec Grannam – capitulation ou simple envie de rassurer sa grand-mère – Andi annonce sa grossesse. Le temps de réaliser les implications d'un tel mensonge, la nouvelle s'est déjà répandue auprès de leurs amis et Andi ne peut plus revenir sur ses déclarations. Autant entretenir une idée qui semble faire plaisir à tous. De toute façon, qui viendrait depuis le New Jersey jusqu'en Idaho vérifier leur histoire ? Andi et « You » inversent ainsi le sens du roman familial pour substituer à la question « Qui étaient mes ancêtres ? » celle de savoir « Qui seraient mes enfants ? »...

²³⁵ *Idem*, p. 81.

C'est donc autour d'une douzaine de clichés régulièrement envoyés à Grannam et aux amis du New Jersey que se construit « Gen », leur petite fille fictive, dont l'identité d'abord essentiellement photographique s'inspire du modèle de l'album. La vie de Gen commence logiquement par une échographie, presque illisible, récupérée sur un site d'obstétrique :



Lance Olsen, *Girl Imagined by Chance*, p. 74.

The real is exactly like the unreal, only more aesthetically disappointing.

Take this ultrasound.

It is precisely what it purports to be. You know this because you locate it on an obstetrics web site, download it, and, besides changing its format from jpeg to negative, you leave it exactly as you found it : gray an grainy, poorly cropped, interpretively indeterminate.

It is precisely what it purports to be, assuming the obstetric web site is an obstetric web site and not, say, an artist's web site masquerading as an obstetrics web site.

You can never really be sure, of course²³⁶.

Le cliché est encore un peu flou, à l'image du mensonge qu'Andi et « You » vont peu à peu retravailler, enrichir et affiner par des recherches approfondies sur le web ou dans des ouvrages destinés aux futurs parents. L'identité photographique et virtuelle de Gen se précise alors, sous les traits d'Andi encore enfant, dont le couple a retrouvé des clichés dans un vieux scrapbook. Le passé est ainsi retravaillé pour déterminer ce à quoi pourrait ressembler l'avenir... Chez Lance Olsen, réalité(s) et vérité(s) de l'image sont en effet multiples et se déclinent en plusieurs versions, toutes aussi valables les unes que les autres. Aussi, et l'extrait précédent en témoigne, une proposition n'est jamais énoncée sans son antithèse, car « all comes down to choices²³⁷ », « depending on whom you decide to believe²³⁸ ». Comme Jason, héros de *Programme sensible*, le narrateur de *Girl* est convaincu que le mensonge est généralement plus crédible que la vérité, un principe dont il a fait l'expérience dans son enfance, accusé par une institutrice d'avoir inventé son séjour au Venezuela, lors d'un exercice *show and tell*. De cette première

²³⁶*Girl Imagined by Chance*, p. 74 (image) et p. 75.

²³⁷ *Idem*, p. 49.

²³⁸ *Idem*, p. 69.

humiliation publique, « You » a retenu que la « vérité » préférerait déjà certaines formes et certains scénarios, en conséquence de quoi « you had to stop telling the truth and start telling lies because the truth seemed so contrived and lies so much more credible. [...] *Truth* perhaps being too strong a word²³⁹ ». Pragmatiques, Andi et « You » réinvestissent comme on l'a vu la forme de l'album afin de *paraître moins suspects aux yeux du monde* – confirmant ainsi les analyses de Susan Sontag. Retouchant le code des images numérisées comme le généticien manipule l'ADN, You fabrique donc un faux album pour écrire, en revanche, un vrai roman.

En leur qualité d'*antiromans* de l'album, *Programme sensible*, *Un mage en été* ou encore *Girl Imagined by Chance* déploient une stratégie anti-généalogique qui saborde les clichés de la photo de famille, devenue un matériau poétique grâce auquel les écrivains interrogent les notions d'héritage et de filiation. À cette imagerie domestique dont on a vu que l'argentique était une forme déterminante, chargée de nombreuses connotations, la présence de plus en plus effective de l'outil numérique revivifie le roman de l'album en lui découvrant de nouvelles potentialités. Devant cette immense banque d'images qu'est le web, on pourrait croire que l'outil numérique puisse fonctionner comme supplément, un substitut, ou encore comme un contradicteur de l'album officiel – c'est du moins ce que promettent la plupart des sites spécialisés. Anne-Marie Garat et Olivier Cadiot s'engagent d'abord en ce sens, et témoignent tous deux à leur façon d'une expérience finalement décevante – lorsque la famille n'existe pas sur le web, l'impression d'abandon n'en paraît que décuplée – voire terrifiante – lorsque l'arbre généalogique recomposé par l'hypertexte amène à des découvertes peu enviées. C'est finalement peut-être du côté de la manipulation numérique à l'aide de logiciels de retouche, comme chez Lance Olsen, que l'album parvient sans doute à créer de nouvelles fictions de l'album, brisant un tabou de la photo de famille, pour mieux en souligner la théâtralité.

²³⁹ *Idem*, p. 44.

Dans ses *Vies minuscules*, Pierre Michon consacrait un portrait littéraire à huit figures familiales tutélaires, malveillantes ou protectrices, dont l'influence avait déterminé et inspiré sa vie. Ce récit des origines (modestes, paysannes, illettrées) revenait sur l'éclosion complexe de l'écrivain tantôt encouragé, tantôt incompris, où s'affirmait une individualité incapable d'assumer complètement son héritage – auquel le texte rend pourtant le plus beau des hommages. Les romans, ou antiromans de l'album, réinvestissent pour la plupart cette démarche. S'y dessine d'abord, en filigrane, cette présence de l'absent, le photographe, qui agence ou réévalue les clichés, figure démiurgique que le narrateur interprète ou cherche à renverser – deux rôles qui, d'ailleurs, tendent à se superposer. S'y inscrit, ensuite, ce processus culpabilisant et insoutenable de dénégation des origines, pourtant indispensable à l'épanouissement du sujet, devant les pages de son album. Construction intime et affective, la photo de famille impose un devoir de mémoire d'autant plus aliénant que le fait photographique a transformé la famille en structure esthétique, fictionnelle, mais aussi socioculturelle. L'album est alors un oxymoron : un catalogue de figures désincarnées, suscitant une angoisse de réincarnation. On comprendra mieux, dès lors, le plaisir indescriptible de Jason, décidément très hostile au genre, lorsqu'il constate au sujet de sa fille Alix : « Quiconque lui cherche un air de famille fait chou blanc, à mon grand contentement²⁴⁰. »

Au sein de ce drame familial porté par le roman de l'album, l'argentique aura-t-il vraiment changé la donne ? Alors que les sociologues s'interrogent sur la « mort » de la photo de famille – dont les dimensions rituelles et domestiques sont certes menacées par la démultiplication des images publiées en ligne – le succès de l'album ne s'est jamais démenti dans les dispositifs photolittéraires. La forme argentique y est particulièrement présente, notamment parce qu'elle est peu à peu devenue une métonymie de la « photo de famille », synonyme d'intimité, de patrimoine ou d'héritage – un objet précieux. Mais cette imagerie argentique est aussi largement détournée, elle qui véhicule une représentation idyllique de la famille à laquelle l'expérience de l'écrivain achoppe. À cet égard, le développement du stockage des archives et des images

²⁴⁰ *Programme sensible*, p. 157.

sur le web, offrant de nouvelles perspectives aux adeptes de la généalogie, ouvre de nouvelles pistes narratives pour ces récits de l'album – des enquêtes sur les racines familiales qui dissimulent en réalité des quêtes identitaires. Ainsi l'analyse de Susan Sontag, qui rejoint d'ailleurs celle d'Anne-Marie Garat, est restée intemporelle : usage névralgique de la photographie, l'album n'a pas fini de susciter des sentiments antagoniques, et de soulever des révoltes.

II.4. Archive. De l'argentique au numérique, les *mémoires vives* de l'image

Dans un environnement électronique, toute instruction, aussi temporaire soit-elle, s'enregistre nécessairement quelque part. Carte bancaire, téléphone mobile, courrier électronique, navigation sur Internet, on ne peut pas ne pas laisser de trace. Du coup, le fantasme d'une mémoire intégrale – que chaque mnémotechnique ranime – paraît pouvoir se réaliser. La croissance exponentielle des capacités de stockage incite à ne limiter les fonds qu'en fonction du seul critère de leur rentabilité. L'oubli n'est plus concevable que comme l'effet accidentel d'un bug ou d'une saturation momentanée des réseaux. L'automatisation des traces achève cette déresponsabilisation de la sélection mémorielle. Déléguée aux machines, le tri des items à retenir et à effacer échappe à toute politique, comme si devoir de mémoire et médiation technique pouvaient s'ignorer...

Louise Merzeau, Mémoire²⁴¹

Dans le langage courant, on qualifie communément de « photographique » cette mémoire eidétique grâce à laquelle de rares personnes auraient la capacité de conserver le souvenir quasi exhaustif d'événements vécus ou de scènes entraperçues. Par analogie avec la fonction d'enregistrement de l'appareil photo, cette métaphore renvoie au fantasme d'une mémoire historique objective que les images d'archive donneraient à voir sans ambiguïté, comme une évidence. Ainsi, cela fait déjà bien longtemps que nous avons commencé à déléguer aux machines notre devoir de mémoire... Cette lisibilité de l'archive a donc bien évidemment fait très tôt l'objet de nombreuses critiques. Car face à notre conscience toujours plus accrue de l'historicité, la mémoire est reconnue comme une fragile construction à la fois individuelle et collective, que l'on aura tenté de corriger ou de compenser à l'aide du médium photographique, surestimant manifestement sa capacité d'enregistrement tout comme sa neutralité. C'est ainsi que les fictions photolittéraires manipulant l'archive (récits historiques, autobiographie, etc.) ont forgé

²⁴¹ Louise Merzeau, « Mémoire », *Médium*, 2006, n°4, p. 161.

différentes métaphores photographiques de la mémoire, participant à mieux cerner la valeur mnémotechnique du médium.

À peine cette problématique mémorielle s'est-elle affranchie du *paradigme indiciel* qui conçoit l'image comme une empreinte du réel (un fantasme encore dominant) qu'elle doit déjà batailler sur le nouveau front des *traces numériques*. Tel que le souligne en effet Louise Merzeau, désormais *on ne peut pas ne pas laisser de trace* : toute connexion et toute opération sur le web génère un marquage. À vrai dire, l'image photographique elle-même compte maintenant ses propres traces : on l'a constaté plus tôt avec une image empruntée à Wikipédia, tout cliché numérique comprend ses métadonnées d'ordre temporel, spatial et technique – du *texte* qui vient s'ajouter à l'image. Ainsi, en plus d'un vieux fond de croyance indiciel (image comme trace), la métaphore photographique de la mémoire doit désormais faire face aux enjeux effectifs ou fantasmés du fait numérique (traces de l'image)... Parmi ces enjeux, se pose évidemment la question de la traçabilité et de son fantasme de surveillance – il faudra y revenir. Ce chapitre sera plutôt consacré aux mécanismes photographiques de la mémoire dans un contexte de remédiation où l'on forge, à l'aide d'effets argentiques numériques, des images *archivables* pour la plupart immédiatement noyées dans le flot continu des clichés mis en ligne. C'est tout le paradoxe du fait numérique : s'il fait doublement triompher l'archive (parce qu'il la numérise et la rend accessible à tous, mais aussi parce qu'il n'arrête pas d'en créer), la frontière est ténue entre une *hyper* et une *anti*-mémoire, la conservation exhaustive des traces nous confinant paradoxalement à l'oubli en nous déchargeant définitivement d'un *devoir* de mémoire. De fait, comment ces enjeux sont-ils aujourd'hui travaillés par les fictions photolittéraires – et comment celles-ci peuvent nous aider à saisir le sens contemporain de la notion de mémoire ? Plus précisément, à quelles significations, à quel imaginaire renvoient donc aujourd'hui les récits photolittéraires de l'archive ?

II.4.A. Du recyclage à la métafiction : le devenir-œuvre de l'archive

L'archive est au cœur d'un profond paradoxe, sinon d'un grand malentendu. Gage de la mémoire et de l'histoire, on place en elle une exigence d'objectivité alors même qu'elle n'existe jamais qu'au gré d'un processus de recontextualisation et de réécriture

qui vient nécessairement en proposer une interprétation ancrée dans le présent. C'est pourquoi, avant de procéder à l'analyse des récits photolittéraires de l'archive, peut-être faut-il commencer par justifier la pertinence de ces dispositifs à caractère fictionnel dans la constitution d'un concept de mémoire que l'on aurait tendance à laisser à l'historiographie, en apparence peu disposée à partager ses archives avec la littérature ou toute autre forme artistique. Comment expliquer, en effet, ce devenir-œuvre de l'archive, exploitée comme un matériau par les plasticiens, comme un support fictionnel par les écrivains ? Détourner l'archive, ne serait-ce pas aussi détourner l'histoire ?

Considéré sous un angle photographique, le paradoxe de l'archive apparaît encore plus insoluble. Alors que l'appareil photo se conçoit d'abord comme un médium d'enregistrement, l'image semble destinée à occuper une place de choix dans les fonds d'archive dont la mission consiste à conserver la mémoire collective. À l'occasion, une image peut même transcender sa fonction testimoniale pour convoquer, grâce à son indéniable effet de réel, la *présence* des choses : Susan Sontag parlera à ce propos d'« épiphanie négative²⁴² », pour qualifier le moment où elle vit la première fois les images des camps de Bergen-Belsen – une révélation absolument terrifiante. Aussi, la double fonction indicielle et iconique de l'image ne pourrait être plus pertinente que lorsqu'elle se constitue en archive. Pourtant, dans un même temps, puisque le fait photographique est toujours soumis à différentes opérations formelles et contextuelles, il n'existe pas de statut ontologique pur du document. D'ailleurs, tout document photographique commente davantage une histoire technique et sociale du fait photographique que le sujet représenté à l'image – d'où la distinction capitale à observer entre les *archives photographiques* et les *archives du fait photographique*, une *mémoire en image* d'une *mémoire de l'image*, quand bien même ces deux niveaux de lecture s'imbriquent dans un seul cliché.

Aux ambiguïtés ontologiques propres au fait photographique, s'ajoute donc ce malentendu quant à la nature même de l'archive, qui n'existe pas *en soi*, mais relève d'un principe *performatif* : objet coupé, sélectionné, classé par l'archiviste dépositaire d'une forme d'autorité ; objet lu, relu, interprété par l'historien. En d'autres termes, le mot

²⁴² Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p. 37.

même « archive » – en ce qu’il renverrait à un objet précis et autonome – ne fait pas vraiment sens : l’archive doit se comprendre comme un agir. On *fait archive*. La racine grecque du terme, *archè*, scelle ainsi l’association problématique entre le *commencement* et le *commandement*, un principe ontologique d’origine et l’aveu d’une (re)constitution strictement encadrée et codifiée. De fait, comme l’image photographique, l’archive a tendance à se redoubler, se plaçant aussi bien au service de l’histoire que de l’épistémologie de l’histoire. Et pour compliquer encore un peu les choses, voici que l’archive est aujourd’hui prise d’assaut par les nouvelles technologies. D’une part, elle se numérise et s’expose en ligne : dans le cadre d’une politique d’accessibilité et de démocratisation, elle a transformé l’internaute moyen en chercheur potentiel, autant qu’elle s’est elle-même transformée en objet de consommation courante, se prêtant à de nombreuses réappropriations. D’autre part, à côté de *l’archive numérisée*, *l’archive numérique* prend corps et apporte ses propres problématiques, notamment en termes de protection des données personnelles. Ces dernières années auront ainsi vu naître le nouveau concept de *droit à l’oubli* – bien ironique après tant d’années passées à mettre en place un *devoir de mémoire*... Comme on l’a vu, la démultiplication des archives aura fait perdre tout son sens à la définition traditionnelle de l’archive – posant en conséquence la question du sens même du concept de mémoire.

Parce qu’elle est une construction formelle plus qu’un témoignage objectif du passé, l’archive photographique fait preuve d’un potentiel fictionnel et esthétique que les artistes ont largement exploité dans la seconde moitié du XX^e siècle, et tout particulièrement dans le courant des pratiques dites « postmodernes ». Dans le champ des arts visuels tout d’abord, l’archive est un matériau des plus populaires, une *forme* à imiter et à réinterpréter. Déjà évoquée plus tôt, l’œuvre de Christian Boltanski est représentative d’un mouvement travaillant au croisement de la mémoire individuelle et de la mémoire collective. Plus récemment, avec le développement du numérique, les arts contemporains ont transformé cette tendance réappropriationniste typiquement postmoderne en une véritable entreprise de recyclage. Tel qu’en témoigne l’exposition *From Here On*, secondée par des théoriciens comme Clément Chéroux ou Joan Fontcuberta par exemple, les artistes ont trouvé sur Internet un inépuisable filon de matière photographique où puiser l’œuvre à venir. Dans un contexte contemporain propice à la surproduction des images aussitôt-archivées-aussitôt-oubliées, pourquoi

prendrait-on encore des photos lorsque l'on peut opérer leur recyclage ? Ainsi s'opère une renégociation du capital ontologique de la photographie, déjà initiée par les postmodernes et leur goût de la citation-hommage, qui procède d'une nouvelle « écologie de l'image²⁴³ » – à comprendre aussi en ce sens : un usage « écolo » de la photo...

Ces manipulations artistiques renvoient finalement à deux préoccupations majeures : d'abord, quelle (part de) vérité historique peut exactement transmettre l'archive ? Ensuite, en quoi les formes ou les supports archivistiques peuvent-ils influencer, en le parasitant ou en le renforçant, ce message ? Des interrogations d'ailleurs partagées par les « professionnels » des archives, démontrant si besoin est que les plasticiens et les historiens peuvent faire cause commune. Ainsi, pour Georges Didi-Huberman, l'archive est naturellement rémanente et ne prend sens, corps et vie qu'*a posteriori*, dans une opération de *montage* et *d'écriture*²⁴⁴. De fait, loin d'être incompatible avec le travail de l'historien, la fiction lui serait même indispensable, ou du moins inévitable : « Je n'ai jamais écrit rien d'autre que des fictions et j'en suis parfaitement conscient [...], mais je crois qu'il est possible de faire fonctionner des fictions à l'intérieur de la vérité²⁴⁵ », reconnaissait déjà Foucault. Alors que l'archive photographique est traditionnellement réfléchie en termes ontologiques (représente-t-elle fidèlement le passé ?) et presque aussitôt en termes éthiques (comment l'exposer sans encourager une forme de voyeurisme, tout en respectant un devoir mémoire?), Michel Foucault, Arlette Farge ou encore Georges Didi-Huberman encouragent à penser ses enjeux *épistémologiques* : si elle nous permet de (re)connaître le passé, comment s'établit la « connaissabilité » de l'archive ?

La photolittérature s'est donc logiquement emparée de l'archive, dans des récits où la reconstitution du passé, la révélation d'un fait oublié ou dissimulé, constitue un arc

²⁴³ Ernst Gombrich note que « les progrès des moyens techniques qui permettent la production [des images] agiront en retour sur l'utilisation de celles-ci. La photographie, pour ne citer qu'un exemple évident, a trouvé une nouvelle niche écologique dans le tourisme, et les lieux touristiques vont être à leur tour déterminés par la photographie. », *L'Écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983, p. 7.

²⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire*, tome 2, Paris, Minuit, 2010, p. 65.

²⁴⁵ Entretien avec L. Finas cité par Maurice Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Fata Morgana, 1986, p. 46-47].

narratif incontestablement efficace. Ces *fictions de l'archive*, dont il existe un large corpus, sont généralement conçues à partir d'un fonds documentaire que l'écriture fictionnelle propose d'éclairer et d'analyser sous un jour inédit. Le parti pris est certainement louable, et même encouragé par certains historiens, mais son efficacité n'est pas garantie, d'autant qu'il s'expose à de nombreux risques. C'est pourquoi, en marge de ces fictions, les écrivains ont forgé un second type de récit que l'on pourra qualifier de *roman de l'archive*. Celui-ci exploite le caractère proprement romanesque de l'archive et ses corollaires : le souci d'une *histoire qui finit bien*, d'une *réparation des injustices* de l'Histoire, justifiant sans doute notre besoin de conserver, d'archiver... et d'espérer qu'un jour le passé se révèle à nouveau dans toute sa vérité. Domaine de prédilection de ces fictions et de ces romans de l'archive, la photolittérature est devenue pionnière dans ce que l'on appelle le « mockumentary », ou *faux-documentaire*, en s'appliquant régulièrement au détournement de son propre objet d'étude, pour faire resurgir la matérialité du document et prévenir la confusion entre l'effet d'archive, l'effet de réel et l'idéal de Vérité.

William Boyd signe un cas d'école avec sa fausse biographie consacrée au peintre (imaginaire) Nat Tate²⁴⁶. Publié en 2000 à l'occasion d'un vernissage présentant les (faux) tableaux de l'artiste, l'ouvrage s'inscrit dans le cadre d'une expérience menée par Boyd et quelques complices, lesquels entendaient tester la crédulité d'un public averti de critiques et d'historiens de l'art. Si le canular a été découvert un peu trop tôt, le cas Nat Tate démontre que le goût de l'archive cache un profond désir de fiction, auquel une conception largement fantasmée du passé et de l'histoire n'est pas tout à fait étrangère. Nat Tate, personnage romanesque par excellence, incarne en effet un parangon de l'artiste maudit, génie torturé incompris en son temps au point de se donner la mort après avoir détruit, de rage et de désespoir, la majeure partie de ses toiles – mais par un heureux hasard, William Boyd en a retrouvé quelques-unes, reproduites dans la

²⁴⁶ *Nat Tate*, Paris, Seuil, 2000 (pour la traduction). Le nom Nat Tate est condensé de la *National Gallery* et de la *Tate Gallery*. Sous sa casquette de critique d'art, William Boyd livre le récit de la vie de ce peintre au destin tragique dont on n'a pas encore mesuré le génie – injustice sur le point d'être réparée par l'auteur. Dans le cadre de sa mise en scène particulièrement élaborée, Boyd a fait appel à des complices renommés (Gore Vidal ou David Bowie), sans hésiter à créer lui-même une série « d'œuvres » picturales. L'ouvrage comporte ainsi une iconographie fournie, où apparaissent des dessins, esquisses, peintures attribués à Nat Tate, et une série de photographies qui illustrent les points importants rapportés dans la biographie (en vérité, autant de clichés d'inconnus extraits de la collection personnelle de Boyd).

biographie qu'il consacre au peintre. Placé sous le signe de la parodie, Nat Tate n'en demeure pas moins une démonstration parfaite de l'ambiguïté propre à l'archive : une image qui raconte une histoire (fiction de l'archive), mais une image elle-même contaminée par un imaginaire et une imagerie de l'histoire, où le topos de la *révélation* est plus prégnant que jamais.

Franchissant un degré de détournement supplémentaire, des dispositifs contemporains mettent en abyme cette tentation romanesque de l'histoire et de l'historiographie. Ils déplacent ainsi la problématique ontologique du document vers la question de ses usages, pour former des *métafictions de l'archive*. Ces récits explorent les processus de construction, de diffusion et d'interprétation de l'archive (y compris son *devenir-œuvre*) davantage que l'Histoire qu'elle est supposée documenter ou commenter. Loin d'être dupe de son caractère romanesque, ces métafictions de l'archive optent pour une stratégie ludique, tout en restant préoccupées par les conditions de constitution d'une mémoire du passé et du présent, dans un contexte plus ou moins problématique de remédiation du fait photographique. En effet, quelle mémoire – et plus précisément quelle définition de la notion de mémoire – le fait photographique véhicule-t-il encore, lui-même pris dans ce processus de remédiation si indécidable ?

II.4.B. Mémoire argentique : les inventions littéraires de l'archive

Dans toute archive photographique se lit deux histoires : celle d'un référent capté et conservé par l'image ; celle de l'image elle-même, qui véhicule à travers ses défauts formels (flou, déchirure, pliures), son environnement (album de famille, fonds d'archive), sa matérialité (papier, plaque de verre) ou ses caractéristiques techniques (stéréoscopie, noir et blanc, sépia) tout un ensemble de connotations. Ainsi l'argentique est devenu, on l'a dit, un *signe de l'historicité* : les reporters-citoyens qui vivent des faits d'actualité marquants s'empressent d'ajouter des filtres argentiques à leurs images captées par téléphone, de façon à réinvestir la fonction iconique du fait photographique. Mais à quelle conception de l'archive, et plus encore de la mémoire, ces pratiques font-elles écho ? Plus spécifiquement, quelle est l'influence du fait littéraire sur la construction de cette nouvelle « mémoire argentique » – c'est-à-dire une mémoire

essentiellement déterminée par l'imaginaire attaché à ce médium qui connote désormais, à tort ou à raison, une tradition disparue, un passé révolu, et qui convoque un sentiment de nostalgie ?

La mémoire argentique se caractérise en effet en premier lieu par son ancrage romanesque. Dans son ouvrage *The Lazarus Project*, l'américain Aleksandar Hemon met en scène un personnage d'écrivain, Vladimir Brick, engagé dans la rédaction d'une fiction de l'archive, mais rapidement débordé par son imaginaire littéraire. Tout comme Aleksandar Hemon, Brick est un écrivain originaire d'ex-Yougoslavie qui s'est réfugié aux États-Unis dans les années 1990. Un jour, il redécouvre dans les archives de Chicago la trace d'un immigrant du siècle dernier, Lazare Averbuch, un jeune juif ukrainien survivant des pogroms de 1908, fraîchement immigré aux États-Unis où il sera finalement abattu par le Chef de la police de Chicago. Ce fait divers est consigné dans plusieurs journaux de l'époque, et quelques travaux universitaires en ont depuis fait mention puisqu'il est symptomatique de l'antisémitisme ambiant aux États-Unis au début du siècle dernier, comme de la crainte inspirée par les mouvements anarchistes soumis à l'influence d'Emma Goldman. Pour autant, les circonstances de la mort de Lazare restent encore aujourd'hui indéchiffrables, pressant Brick de reprendre l'enquête et de résoudre le mystère : qu'était venu faire Lazare chez le Chef Shippy le matin de sa mort ? Avait-il réellement l'intention de s'attaquer au policier et à sa famille comme les journaux l'ont prétendu ? À en croire les témoignages, le jeune homme n'était semble-t-il pas armé. Souhaitait-il délivrer un message au nom d'un groupuscule bolchevique ? Ses rapports avec le milieu anarchiste n'ont jamais pu être confirmés. Qu'est-ce qui a bien pu pousser le Chef Shippy à tirer près de six coups de feu sur lui ? Rapidement fasciné par cette petite énigme de l'Histoire, et touché par le destin tragique du jeune Lazare, Brick commence une enquête qui doit, on le devine, donner un sens à sa vie et à son œuvre. Bientôt, il décroche même une bourse pour financer un voyage à travers l'Europe de l'Est, sur les traces du jeune Lazare auquel il s'est rapidement identifié, forçant d'ailleurs un tant soit peu le trait de sa propre expérience de migrant – on y reviendra.

The Lazarus Project est constitué de deux récits en alternance : d'abord, l'histoire de Lazare recomposée à partir des archives de la *Chicago Historical Society*, principalement des coupures de journaux et des illustrations photographiques,

lesquelles sont insérées en incipit de chaque chapitre. Cette fiction de l'archive au demeurant assez réaliste, bien que romancée, est assumée par un narrateur anonyme, en retrait, et se focalise sur le personnage d'Olga, sœur de Lazare, dans les jours qui suivent sa mort. Le second récit délègue la parole à Brick parti sur les traces de Lazare, imaginant déjà son livre à venir. Cette métafiction de l'archive est accompagnée des photographies de Rora, un ami bosniaque du narrateur chargé de documenter l'enquête en Europe (les photos sont créditées Velibor Božović).



À gauche et au centre, le cadavre exposé de Lazare, Photo d'archives de la Chicago Historical Society. À droite, « Brick », photographié par « Rora » © Velibor Božović.

I wanted my future book to be about the immigrant who escaped the pogrom in Kishinev and came to Chicago only to be shot by the Chicago chief of police. I wanted to be immersed in the world as it has been in 1908, I wanted to imagine how immigrants lived then. I loved doing research, poring through old newspapers and books and photos, reciting curious facts on a whim. I had to admit I identified easily with those travails: lousy jobs, lousiers tenements, the acquisition of language, the logistic of survival, the ennoblement of self-fashioning²⁴⁷.

Brick entretient donc une fascination pour l'objet-archive et ses récits qu'il imagine authentiques, sans percevoir que cette authenticité est justement le fruit d'une esthétique imprimée sur l'image. Un flou de bougé trahissant les défaillances d'une technique encore peu au point, les traces manuscrites d'une tentative d'indexation et les notes explicatives ajoutées en marge de l'image... autant d'éléments composant la matérialité de l'archive qui fait sens bien au-delà de son référent.

Ce surinvestissement de la mémoire argentique fait l'objet d'un conflit entre Brick et Rora. Le duo formé ici par les deux compagnons de voyage aux caractères radicalement opposés incarne le *malentendu qui s'est installé entre l'écrivain et la photo*

²⁴⁷ *The Lazarus Project*, p. 41.

d'archive. À Rora revient le rôle du photoreporter aventurier dont la mémoire est remplie d'anecdotes volontiers racontées devant un auditoire qu'il sait parfaitement charmer. De son côté, Brick est peu sociable, peu sûr de lui, mauvais conteur. Écrivain paradoxal, il refuse la fiction et presse Rora de questions existentielles ou métaphysiques, cherchant à rationaliser chacune de ses histoires. Pour Brick, toute image doit avoir un sens, doit prendre part au devoir de mémoire :

Why did you take this picture ?
That's a stupid question, Rora said. I take pictures.
Why do you take pictures ?
I take pictures because I like to look at the pictures I take.
It seems to me that when people take a picture of something, they instantly forget about it.
So what ?
So nothing, I shrugged.
They can look at the picture and remind themselves.
But what do you see when you look at a picture you took ?
I see the picture, Rora said. Whats with these questions ?
When I look at my old pictures, all I can see is what I used to be but am no longer. I think : What I can see is what I am not.
Drink more coffee, Brik, Rora said. It will pick you up²⁴⁸.

Brick adhère à une conception barthésienne et mélancolique de l'image photographique, trace d'un « ça a été » qui le renvoie à ce qu'il n'est plus au moment présent. Non pas qu'il regrette le passé : la plupart du temps, l'écrivain est habité par une nostalgie sans objet, tandis que ses regrets sont tout droit dirigés vers *ce qu'il n'a pas vécu*. À commencer par la guerre en ex-Yougoslavie, déclenchée pendant qu'il séjournait dans une université américaine pour apprendre l'anglais (exactement comme Aleksandar Hemon, en vérité). De même que la mort de Lazare relève du *malentendu*, le destin d'immigrant de Brick, « who had just left before the beginning and missed the whole shebang²⁴⁹ », est *accidental*. S'il nourrit une telle passion pour l'archive, ce n'est alors que pour rattraper cette rencontre manquée avec l'Histoire, trouver un sens, une origine, un mode d'emploi à son existence.

À sa façon, Brick est atteint de *bovarysme*, sauf que son modèle romanesque n'est pas le roman de chevalerie, mais le roman de l'archive. L'écrivain se heurte au récit d'un exil, d'un trauma, dont il aurait lui-même souhaité pouvoir témoigner. Il est, en d'autres termes, *nostalgique d'un passé inexistant*. Exilé manqué, écrivain raté entretenu par son

²⁴⁸ *The Lazarus Project*, p. 76.

²⁴⁹ *Idem*, p. 18.

épouse américaine, une brillante neurochirurgienne descendante de cette immigration irlandaise historique désormais parfaitement intégrée, Brick rêve d'écrire un grand roman de l'Histoire, un roman de l'Immigration. Mais c'est finalement un roman de l'archive qui va se former sous sa plume tandis qu'il s'efforce, à travers son récit, de donner un sens à la mort absurde et tragique de Lazare Averbuch. Car l'archive et son roman sont bien toutes deux des *préoccupations d'écrivain*, et non de photographe : la nostalgie de Brick est littéraire, alimentée par un imaginaire romanesque de la photo comme de l'immigrant, qu'il projette dans l'archive pourtant convoquée afin d'objectiver le récit. Avec ironie, Aleksandar Hemon prend ses distances vis-à-vis de cet imaginaire si nostalgique de l'image photographique, sans jamais cependant tourner complètement en ridicule son narrateur Brick, un perdant magnifique des plus attachants, en inadéquation à la réalité, qui bouleverse finalement le lecteur par sa maladresse, sa naïveté et ses idéaux.

Avec l'ironie qui les caractérise, les métafictions de l'archive s'interrogent donc sur l'exploitation artistique des archives et sur leur potentiel heuristique qui, dans le récit d'Aleksandar Hemon notamment, est compromis par l'imaginaire romanesque bien inconscient de l'écrivain. Mais à l'autre bout de l'échiquier, les convictions de l'archiviste sont tout aussi douteuses. Dans son ouvrage *La Nuit cinéma*, le plasticien français Eric Rondepierre, spécialiste de la manipulation des photogrammes récupérés sur des bobines usagées, rejoue le conflit entre l'artiste et l'archiviste, cette fois-ci à la charge de ce dernier. Les archivistes de *La Nuit cinéma* se sont en effet rassemblés en société secrète au sein du CIRC (l'homophonie de l'acronyme, proche du « cirque », ne tient certainement pas du hasard), agence obscure occupée à récupérer de vieux films dans les Balkans, afin de sauver le cinéma d'Europe de l'Est d'une disparition certaine – sans n'être jamais explicitement nommé, le conflit yougoslave hante le récit. Une mission que tous les membres du CIRC prennent particulièrement à cœur, à commencer par son directeur, le mystérieux et tyrannique R.V, qui entraînera notre narrateur dans les recoins les plus sombres des vieilles cinémathèques.

Cultivant le goût du secret et de la conspiration, le CIRC manie des mises en scène inspirées des romans d'espionnage. R.V. interdit ainsi à ses agents de divulguer leur identité, et chacun est affublé d'un nom de code, après une cérémonie d'intronisation en

forme de rite initiatique à tendance ésotérique. Entre tradition antique des mystères et roman d'aventures, tous les ingrédients du récit d'initiation sont réunis :

Le couteau est entre nous à quelques centimètres. La tête de mon adversaire va éclater, mais peut-être est-ce la mienne, quand une voix intime l'ordre de s'arrêter. Plusieurs silhouettes sortent du noir, éclairent mon visage avec une bougie. Je la sens près de me brûler les sourcils. Je ne bouge pas, mon cœur frappe à grands coups dans ma poitrine. Les types me regardent, détaillent mon visage à la lueur de la bougie, comme s'ils cherchaient quelque chose. La flamme me caresse le nez. Les cheveux, la bouche. Ils cherchent peut-être un résultat visible sur ma peau. Les yeux. Envie de vomir, on me tend un morceau de gâteau sans sucre. Puis de nouveau, le noir. On me fait signe de me rhabiller, quelqu'un me donne un numéro. Ce sera désormais mon nom de code : 02.314R²⁵⁰.

Notre narrateur se voit donc attribuer un nom de code derrière lequel se cache, en une sorte de rébus, le nom de l'auteur lui-même, Rond (0) – deux (2) – pi (314) – re (R), pour Rondepierre. En immersion dans cet univers, chaque archiviste voit son identité effacée pour se réincarner en sujet/objet archivé : le nom de code 02.314R ressemble ainsi étrangement à une forme de nomenclature. Celui-ci livre peu à peu une description à la fois critique et ironique du microcosme archivistique qu'est le CIRC :

Dans le monde souterrain des archives, les relations extérieures s'amenuisent, on s'engage dans un dialogue restreint entre les films et la vie de ceux qui s'en occupent. L'effort minutieux pour atténuer les variations de température qui nuisent à la conversation des bobines rejoignait, pour les membres du CIRC, celui de se maintenir en vie. Il y avait donc ces caves qui manquaient de perspective, mais garantissaient l'habitat confortable des pellicules et des êtres qui tentaient de les sauver en se sauvant eux-mêmes [...] ²⁵¹.

R.V. impose à ses agents une existence à la fois monacale et précaire, entre dénuement matériel et isolement, sous la menace constante d'une Europe de l'Est en crise – sur fond de conflit armé. Et le lecteur ne sait alors plus très bien, qui de l'archiviste ou de l'archive, vient finalement conserver ou sauver l'autre...

La Nuit cinéma est un récit rétrospectif aux forts accents autobiographiques, où le narrateur raconte son recrutement par l'« agence » (ainsi que l'on surnomme aussi la CIA), sa lente émancipation et finalement sa trahison, lorsqu'il se met à collecter des photogrammes, *coupant au ciseau* dans les bobines – tabou absolu de l'archiviste du médium cinématographique. Cette fable ironique quelque peu loufoque réfléchit ainsi aux *enjeux du travail et du devoir de mémoire*, mettant en scène le conflit entre les

²⁵⁰ *La Nuit cinéma*, p. 36.

²⁵¹ *Idem*, p. 39.

artistes et les conservateurs d'art, dans un contexte de remédiation qui exacerbe les divisions. Les membres du CIRC mènent en effet une lutte contre la disparition du cinéma en pleine transition technologique, un moment propice au discours apocalyptique fin de siècle. Selon R.V., « à la fin du deuxième millénaire, la domination de la télévision et de la vidéo, l'émergence des images numériques ont ajouté à la menace matérielle des facteurs sociologiques et techniques qui semble mettre en péril l'avenir de cette industrie [cinématographique] sous sa forme artisanale²⁵². » Pour lui comme pour les membres de son organisation, il ne fait aucun doute que le cinéma ne survivra pas au nouveau millénaire. La technologie numérique, encore très mystérieuse en ce début des années 1990, apparaît tantôt comme un péril, tantôt comme une alternative provisoire qui ne saura sauver le genre. Mais, justement, qu'est-ce que « le cinéma » ? Tout comme « la photographie », le terme ne fait guère de sens, et l'on saisit dans le conflit idéologique et esthétique qui oppose R.V. à l'artiste Stein (lequel découpe lui aussi les photogrammes) une dissension profonde sur la définition même du médium :

[R.V.] – On peut faire circuler l'objet, le garder un siècle à l'abri, ou le restaurer : si l'œuvre n'est pas projetée, elle n'existe pas. Pour nous, c'est un fait quotidien. Mais luttons pour l'objet et nous aurons l'œuvre.

[02.314R] – D'un autre côté, un type comme Stein, par exemple, trouve son bonheur dans l'objet.

[R.V.] – Vous y tenez ! Ce genre de pratique convient peut-être pour l'art contemporain, mais c'est une offense pour nous qui travaillons dans le réel. On ne peut voir le corps du film que s'il est mort : premier temps. Il nous faut donc le ressusciter : deuxième temps. D'accord ? Que Stein s'arrête au premier, c'est son affaire. Quant à couper dans les films, c'est l'interdit absolu. L'idée selon laquelle la photographie (le photogramme) serait le frère ennemi du cinéma n'est pas une ineptie. Moi j'ai choisi mon camp en interdisant l'usage et le port des ciseaux²⁵³.

R.V. défend ainsi la pureté ontologique du *film projeté*, seul à faire œuvre, tandis que la bobine n'est qu'un support non signifiant, *non révélé*, pourrait-on dire en termes photographiques. Quand au support numérique il est, bien évidemment, d'un barbarisme sans non aux yeux d'R.V., pour lequel il ne relèverait même pas du fait cinématographique...

02.314R se révolte donc rapidement contre la communauté des archivistes et tente bientôt de passer à l'autre « camp », celui des artistes. Son modèle et maître à penser sera l'ennemi juré d'R.V., Stein, qui manipule les vieilles bobines

²⁵² *Idem*, p. 28-29.

²⁵³ *Idem*, p. 55.

cinématographiques en (re)photographiant et en exposant les photogrammes détériorés par le temps, « Résultat : d'étranges photos où des personnages, des visages d'un autre temps, figés à l'arrêt du mouvement, partiellement effacés, brouillés ou tâchés, nous envoyaient des signes de l'intérieur de leur cadre²⁵⁴. » Un mode opératoire exactement similaire à celui d'Éric Rondepierre, dont les deux personnages, Stein et 02.314R, *coupent et redoublent le nom*²⁵⁵ – *exactement comme on fabrique l'archive* :

[le film] ouvre sur le monde par ses qualités analogiques d'immersion, mais c'est aussi un souvenir objectif, consultable, une sorte de prolongement de la conscience du monde, une prothèse de la mémoire. Et ce qu'on appelle la « vie » ou la « réalité » est-il autre chose que la conscience que nous avons d'elles ? La structure de la conscience est cinématographique. Nous captons, montons, derushons sans arrêt : ralenti, accéléré, arrêt sur image. Moi, je le fais littéralement. Ça me permet d'œuvrer au deuxième degré. D'être le deuxième homme, comme dans une filature. Le deuxième homme, c'est tout le monde. Tout le monde fait de la re-prise de vue²⁵⁶.



© Éric Rondepierre, R413A, *Scènes*, 1996-1998

Cette étonnante manipulation de l'archive – qui en passerait presque par sa *destruction* – s'appuie paradoxalement sur une conception originale de la mémoire, dont le fonctionnement ne serait plus photographique cette fois, mais *cinématographique*. Selon Éric Rondepierre, la mémoire est en effet le résultat d'un montage permanent : coupure, arrêt sur image... Plutôt que d'objectiver ou de rationaliser le film comme l'archiviste ou le conservateur, l'artiste agit à son tour en monteur, afin de performer l'archive en suivant le fonctionnement de tout processus mnésique.

²⁵⁴ *Idem*, p. 20.

²⁵⁵ « Stein est un clin d'œil à Duras. Mais Stein signifie « pierre » en allemand, et comme ce personnage assume une partie de mon travail (*Le Précis de décomposition*), je lui ai aussi attribué une partie de mon nom qui se répète dans mon prénom (Eric Pierre). », Éric Rondepierre, entretien avec C. Hoctan et J.-N. Orenge, *D-fiction*, article en ligne, [url : <http://d-fiction.fr/2010/03/entretien-avec-eric-rondepierre/>] (consulté le 02/09/2015).

²⁵⁶ *Ibidem*.

Tandis que Stein se contente de l'objet, pour aller « vers le corps de l'image en éliminant la fiction qui l'habillait²⁵⁷ », 02.314R est au contraire frappé par les potentialités fictionnelles du photogramme, indépendamment du film dont il est issu. L'autopsie de la bobine constitue la première étape d'un processus de renarrativisation s'appuyant sur le potentiel fictionnel et l'esthétique de l'archive, laquelle révèle une forme d'« écriture au second degré du film »²⁵⁸. Cette écriture au second degré se veut ironique, lorsqu'un « noir » laissé sur le film (erreur en laboratoire au moment du développement ou, plus tard, tentative de combler une image défectueuse par un premier travail de restauration ?), laisse filtrer un reste de sous-titre désormais impertinent. Mais elle se montre aussi poétique, lorsque les tâches d'une bobine en nitrocellulose réimpriment l'image, faisant surgir des figures spectrales aux côtés des personnages :



© Éric Rondepierre, « *Le Voyeur* », 1989 (à gauche) – W1731A, 1993-1995 (à droite)

La révélation de l'archive s'opère néanmoins dans les deux cas sur le mode de la *sérendipité*, « ce processus de découvrir quelque chose sans l'avoir délibérément cherché²⁵⁹ », et qui désigne alors, pour Stein comme pour 02.314R, un processus heuristique au service du travail de mémoire.

Parce qu'elles s'intéressent tout autant au document photographique qu'à sa construction et aux conditions de son déchiffrement, les métafictions de l'archive engagent, certes avec beaucoup d'ironie, un examen des mécanismes de notre *mémoire*

²⁵⁷Éric Rondepierre, « Détournement d'images », Entretien avec Lise Beninca, *Le Matricule des anges*, n°062, Avril 2005.

²⁵⁸ *La Nuit cinéma*, p.91.

²⁵⁹ *Idem*, p. 22.

argentique, tributaire des moyens techniques et médiatiques que l'on croyait pourtant transparents. Dans leur étonnant face à face – d'un côté un écrivain bosniaque exilé aux États-Unis, nostalgique d'une guerre qui lui a échappé ; de l'autre un homme d'images plongé dans le conflit européen – *The Lazarus Project* et *La Nuit cinéma* offrent deux récits initiatiques où les héros devront apprendre à s'affranchir d'une doxa romanesque de l'archive qui les empêche de se révéler à eux-mêmes. Ces personnages un peu égarés que sont Brick et 02.314R, toujours en marge du monde, n'auront en effet jamais cessé de *se chercher dans l'archive, par l'archive*, et s'y seront finalement découverts par surprise, bien loin de ce qu'ils s'étaient imaginé. C'est d'ailleurs en cela que la sérendipité si chère à Éric Rondepierre permet de réconcilier le *devenir-œuvre* de l'archive avec le travail ou même le *devoir de mémoire*. Car sans rien résoudre du passé, ce travail avec des formes du passé ou des médiums obsolètes aura permis à ces héros (malgré eux) de reprendre pied dans le présent. Ce que l'on peut qualifier de *mémoire argentique* est décidément une mémoire vive, riche de nombreuses connotations et d'un imaginaire romanesque qui se révèle paradoxalement fort peu réaliste. Mais si le contexte actuel de remédiation du fait photographique a certainement renforcé l'influence de cette mémoire argentique, à quel imaginaire mnémonique le numérique peut-il pour sa part prétendre ?

II.4.C. Mémoires numériques : une mémoire des possibles ?

Il est évident que le numérique reconfigure la notion de mémoire. Alors que de nouveaux outils permettent la numérisation de toujours plus de documents, optimise leur conservation (désormais confondu avec le terme « stockage » qui souligne bien leur nouveau statut) et leur diffusion, tout en récoltant et en accumulant de façon exponentielle nos données présentes, on est en droit de se demander si l'archive, qui se caractérise d'abord par la coupe, la sélection, fait encore sens. Par sa boulimie, Internet a fait même fait naître récemment la notion surprenante de « droit à l'oubli », qui résonne drôlement après des années de réflexion autour du devoir de mémoire. « À la fois consignation, publication et normalisation, [l'archive] vise aussi à anticiper. Les masses de données doivent être découpées afin d'être traitées par des agents intelligents et des robots. Derrière chaque trace, se jouent des prescriptions d'usage, des modèles à

formaliser, des retours d'investissement à planifier²⁶⁰ », note Louise Merzeau. À l'ère du numérique, *l'archive, mémoire du passé, n'aura donc jamais été aussi proche d'anticiper sur l'avenir*. Face à ces mutations assez inquiétantes il faut l'avouer, comment l'archive photographique peut-elle conserver son potentiel poétique et romanesque ? Tandis que le fait photographique avait généré ses propres métaphores mnésiques, comment s'articulent aujourd'hui, dans le discours comme dans le dispositif photolittéraire, la machine numérique et la notion de mémoire ? Aurait-on trouvé véritablement le moyen d'anticiper sur l'avenir et de construire une mémoire des possibles ?

Si l'on doit reconnaître une métaphore contemporaine de la mémoire, celle-ci serait sans aucun doute davantage informatique que photographique. Anne-Marie Garat, dans *Programme sensible*, explore ainsi le potentiel poétique d'un lexique mémoriel apparu avec le médium computationnel :

Quelqu'un évolue parmi *les signes numériques agglutinés en séries*, archive et compile les fantômes dans la profondeur du *corridor digital*, les sauvegarde à l'identique sur les pages immatérielles qui ne sont encore lues ni écrites, je me souviens de l'avenir des miroirs. [...] N'est-il pas génial que la fonction *glaneur de cellules* déploie le feuilleté intact de ma mémoire [?]²⁶¹.

Seule tante Dee se souvient. Sa mémoire infecte la mienne pire qu'un virus informatique ou un prion pathogène²⁶².

Réduite à cette *équation*, la mémoire détraquée de tante Dee ne polluerait pas la mienne d'*avatars* douteux. Je la neutraliserais en document de *sauvegarde verrouillé, point barre, double slash, néant* ; je serais sauvé²⁶³.

De l'argentique au numérique, la mémoire n'est plus floue, mais *pixellisée*, elle n'est plus photographique, mais informatique et, à cet égard, non exempte de ses *bogues*, de ses *virus*, de ses *avatars* mensongers, de ses échecs de *sauvegardes*... Dans un jargon certes modernisé, les jeux de langage saisissent des préoccupations sensiblement identiques : pas de droit à l'oubli pour Dee, dont Jason entend percer les secrets. L'ordinateur devient, plus qu'une métaphore, un prolongement de l'inconscient, que Jason devra hacker s'il veut parvenir à ses fins.

²⁶⁰ Louise Merzeau, « Du signe à la trace. L'information sur mesure », *Hermès*, 2009, p. 27.

²⁶¹ *Programme sensible*, p. 193-194.

²⁶² *Idem*, p. 199.

²⁶³ *Idem*, p. 100.

Si nos traces numériques ont pour vocation d'anticiper l'avenir, Derrida relevait déjà ce paradoxe propre à l'acte d'archivage qui crée, transmet et détruit tout à la fois nos représentations du passé. L'archive agit depuis toujours comme un *supplément* de mémoire : une *prothèse* qui renforce et remplace la mémoire pour autoriser l'oubli. Elle implique autant un travail de reconstitution du passé qu'un effort de projection vers l'avenir : l'acte d'archivage n'a en effet de sens qu'au regard d'un principe de *transmission*. Cet aspect prophétique, qui n'est donc pas totalement inédit à l'ère du numérique, les fictions de l'archive l'exploitent avec application, comme Anne-Marie Garat qui fait dire à Jason s'observant sur l'une de ses vieilles photos de famille, dont il s'échappe hors champ :

S'y déclare à mon insu ce que j'ignore encore de moi, si prédictible pourtant que quiconque y verrait ma résolution maligne d'aller demain seul où est parti tout droit grand-père, en chemise et sans son dentier marchant dans la neige, le froid, vers cet endroit polaire que, de son couteau de chasse, il indique²⁶⁴.

S'extirpant hors du cadre, Jason croit percevoir l'origine de ce même mouvement de méfiance qui le poussera à faire le mur le jour où Dee sera prise de folie meurtrière : une fugue qui lui vaudra la vie. Derrida qualifiait ainsi de « messianicité spectrale²⁶⁵ » ce double mouvement de conservation et de projection : de l'archive, nous ne pourrions jamais savoir que *ce qu'elle aura voulu dire*.

C'est sans doute dans le projet d'Aleksandar Hemon, en apparence étranger au fait numérique tant Brick ne jure que par le médium argentique et les longues heures passées à éplucher les vieux journaux, que l'on peut retrouver cette tentation messianique derridienne trouve son expression la plus évidente. En justicier de l'Histoire autoproclamé, Brick croit pouvoir arracher les morts à l'oubli par son travail de recherche et d'écriture de l'archive. Or ce fantasme se cristallise justement dans la double figure de Lazare – *Lazare de Béthanie*, célèbre figure biblique, *Lazare Averbuch*, jeune immigrant parmi tant d'autres. Lorsqu'il commence à s'intéresser à ce second Lazare, Brick ne peut en effet résister à la tentation de convoquer le récit biblique de la résurrection. Pressé d'établir la coïncidence entre les deux figures, l'une biblique et l'autre historique, l'écrivain ne réalise pas qu'il convoque avant tout une *construction*

²⁶⁴ *Idem*, p. 203.

²⁶⁵ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 26. p. 60.

littéraire de la figure de Lazare, notamment retravaillée au XX^e siècle dans le cadre d'une pensée post-concentrationnaire²⁶⁶. À ce titre, le « projet Lazare » renvoie à une double préoccupation littéraire et eschatologique : pourquoi écrire à partir de l'archive, si ce n'est pour redonner vie au jeune juif assassiné ? Et, par ailleurs, qu'est-ce que l'archive, l'image photographique et l'écriture parviennent à faire revivre exactement ? C'est ici que la figure redoublée de Lazare convoque une métaphore de la mémoire comme *résurrection*, dont Brick va néanmoins expérimenter les limites.

Dans la Bible, Lazare de Béthanie est ramené à la vie par Jésus Christ à la demande de Marthe, la sœur du défunt – de même, *The Lazarus Project* prend pour personnage principal du récit historique, de la fiction de l'archive, la jeune Olga Averbuch, sœur de l'immigrant assassiné. Cet épisode rapporté dans l'Évangile selon Saint Jean préfigure la résurrection du Christ, dont elle constitue une répétition à demi accomplie seulement. Tandis que Lazare se « réveille » sur l'ordre de Jésus, et reprend le cours de sa vie d'homme, le Christ revient à la vie transfiguré, immortel. Résurrection spirituelle pour Jésus, résurrection de la chair pour son disciple. Mais *aucune résurrection*, en revanche, pour le juif Lazare Averbuch, dont le corps momentanément disparu avait pourtant fait naître quelques heures durant la rumeur de l'arrivée du messie juif. Espoir bien vite éteint cependant : le cadavre de Lazare est retrouvé profané, après avoir servi de cobaye à de jeunes étudiants en médecine qui l'avaient volé à la morgue pour s'exercer²⁶⁷. Cette réécriture à chaque fois un peu plus défailante du mythe de la résurrection, cruellement parodié dans le cas d'Averbuch, amène ainsi Brick à s'interroger : est-il absolument nécessaire de ressusciter Lazare ? À qui profite le « crime », ou pour le coup la résurrection de ce dernier ?

Perhaps that was what Mr. Christ deprived Lazarus of. He may have been okay dead ; it was all over, he was home. Maybe Mr. Christ was showing off in order to lay – spiritually speaking, of course – Lazarus's sisters ; maybe he wanted to show that he was the boss of death, as he was the boss of life. Either way, he couldn't just leave Lazarus alone. Once Lazarus was thrown out of the

²⁶⁶ Pensons notamment à l'influence de l'œuvre de Jean Cayrol, en grande partie construite autour de la figure de Lazare. *Lazare parmi nous*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière / Paris, Seuil, 1950. Pour un conte-rendu plus détaillé de l'usage de cette figure lazaréenne dans la littérature d'après-guerre, consulter notamment l'article de Marie-Laure Basuyaux, « Les années 50 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », *Fabula / Les colloques, L'idée de littérature dans les années 1950*, [URL : <http://www.fabula.org/colloques/document61.php>] (consulté le 01 octobre 2013).

²⁶⁷ « Some organs are missing, I'm afraid. I regret I am to be the one to tell you this. What organs ? Are you mad ? The spleen. The kidneys. The heart. And it appears it could not be retrieved. », *The Lazarus project*, p. 220.

comfy bed of eternity, he wandered the world forever homeless, forever afraid to fall asleep, dreaming of dreaming²⁶⁸.

Ressuscité, Lazare n'est en effet plus maître de lui-même : il est un instrument de la foi catholique (dont il sera désormais un représentant parti évangéliser Marseille), preuve vivante du miracle opéré par le divin « Mr. Christ », pour reprendre la formule de Brick.

Aussi, lorsque le directeur d'un centre juif en Ukraine lui adressera ce reproche « All of you foreigners come looking for your ancestors and roots. You are only interested in the dead. God will take care of the dead. We need to take care of the living²⁶⁹ », Brick admet enfin que son devoir de mémoire, qui est tout autant un désir de mémoire, n'a vocation qu'à rassurer sa propre angoisse de la mort. Or *il est permis d'oublier* – l'oubli est d'ailleurs inévitable. Au cours de ses discussions avec Rora, Brick comprend en effet que si la mémoire a quelque chose de « photographique », c'est avant tout par son caractère fragmentaire et ses espaces à combler :

Part of the recollection ritual was admitting the defeat, recognizing that I could never remember everything. I had no choice but to remember just minuscule fragments, well aware that in no future would I be able to reconstruct the whole out of them²⁷⁰.

Tout comme la photographie, la mémoire opère une coupe, choisit un angle de vue – c'est un *montage*, comme le disait plus tôt Éric Rondepierre. Un montage que l'on aimerait croire linéaire et exhaustif, alors qu'il est fragmentaire, discontinu. De fait, on ne sera pas tant surpris de découvrir, en parallèle à l'ouvrage, un dispositif photolittéraire *en ligne* construit par Aleksandar Hemon, qui fonctionne un peu comme un « supplément numérique » à l'édition papier, dont il rassemble d'ailleurs les archives photographiques. Comment résister en effet à la tentation d'exposer au lecteur toutes les images n'ayant pu être contenues dans le corps de l'ouvrage ?

Ce dispositif en ligne regroupant les archives numérisées du récit vient donc pallier les limites de l'objet livre, tout en adoptant une structure formelle et poétique qui rappelle le photomontage. Car le principe de ce supplément numérique n'est pas de « faire mieux » que le « vieux » dispositif papier, mais bien d'en souligner la poétique

²⁶⁸ *Idem*, p. 179.

²⁶⁹ *Idem*, p. 156.

²⁷⁰ *Idem*, p. 292.

messianique. Aleksandar Hemon et Velibor Božović ont ainsi disposé, dans le désordre, les images d'archives de la *Chicago Historical Society* et les photographies contemporaines du photographe – leur ressemblance, si jamais le lecteur n'avait pas eu l'occasion de s'en rendre compte à la lecture de l'ouvrage, est désormais frappante, notamment en raison du travail des formes floues²⁷¹.



Capture d'écran, *The Lazarus Project* – dispositif en ligne [url : <http://aleksandarhemon.com/lazarus/>]
© Velibor Božović.

Dès que l'on choisit une image, celle-ci se place au centre de l'écran, et un extrait du livre, deux à trois lignes, apparaît plus bas. Deux modes de consultation sont possibles : *une lecture prédéfinie par le récit*, dans laquelle il suffit de cliquer sur un passage du texte pour progresser dans l'histoire (et donc dans le diaporama) ; *une navigation aléatoire par l'image*, dans laquelle le lecteur peut choisir de circuler dans le diaporama à sa convenance, sans suivre l'ordre imposé par la diégèse. Multipliant ainsi les expériences de lecture, le lecteur est encouragé à faire ses propres découvertes, à réfléchir à l'ordonnancement du récit et de ses images – un principe de sérendipité, encore une fois, que Brick évoque implicitement à plusieurs reprises :

A human face consists of other faces – the faces you inherited or picked up along the way, or the ones you simply made up – I aid on top of each other in a messy superimposition. When I taught ESL, I had students who would come to class with a different face every day; it took me a while to remember their names. Eventually, from a certain angle, I could see what was buried under their fleeting grimaces, I discerned the deep faces beyond their acting out the person they imagined themselves to be. Sometimes they would flash their new, American face : the raised eyebrows and the curved mouth of perpetual worry and wonder. Mary could see no deep face of mine, because she did not know what my life in Bosnia had been like, what made me, what I had come from; she could see only my American face, acquired through failing to be the person I

²⁷¹ Voir infra, III.4.C. Actualités du flou argentin : le temps en mouvement(s).

wanted to be. I did not know what shadows Rora saw, comparing my face and the one on the tombstone, but I did not think him crazy. Mykola Brik may have been someone who had settled here – here in the narrow passage between my brain and my gaze – before I was even born. **Nobody can control resemblances, any more than you can control echoes**²⁷².



Captures d'écran, The Lazarus Project – dispositif en ligne
© Velibor Božović.

Ce dispositif en ligne encourage donc le dialogue entre passé et présent, images d'archives et photos contemporaines, avec plus d'efficacité encore que l'objet livre. Il oppose ainsi à l'idéal d'une mémoire archivistique exhaustive et linéaire (un fantôme déjà opérant au temps de l'argentique, que la technologie numérique a ravivé), l'idée d'une mémoire structurée en *strates de souvenirs* entrelacés, dont il s'attache à penser et incarner le *réseau* – à l'image de cette photographie où s'entrelacent les voies ferrées.

Si le numérique commence à faire de timides incursions dans les fictions photolittéraires de l'archive – lesquelles exploitent surtout les formes et l'imaginaire argentique – quelques pistes intéressantes se dessinent autour du potentiel photolittéraire de la mémoire numérique. Au plan poétique, d'une part, Anne-Marie Garat expérimente des métaphores qui, si elles penchent pour le moment davantage du côté de l'informatique (ses virus, ses bogues) que de la photographie numérique, s'appuient sur de nouvelles formes visuelles prometteuses – le pixel, par exemple, dont il faudra explorer les liens avec les effets de flou photographique. D'autre part, le dispositif photolittéraire lui-même commence à s'hybrider en proposant des alternatives ou des prolongements numériques à l'objet livre, tel que le propose Aleksandar Hemon, puisque c'est bien sur le web que l'archive aura désormais élu domicile. À coup sûr, la

²⁷² *The Lazarus Project*, p. 106.

machine numérique offre un nouveau modèle pour incarner le processus mnésique, comme l'ont fait successivement les médiums argentique et cinématographique. Et cette fois-ci encore, la fiction a tendance à déconstruire l'imaginaire objectiviste de la machine pour en faire l'instrument du hasard, un révélateur inattendu du réel.

Perec ou Boltanski avaient déjà bien compris que la mémoire n'était pas tant conditionnée par l'objet de la représentation photographique, que par la forme, la composition, les schémas propres aux modes de représentation. On ne reconnaît pas forcément un visage, mais on s'identifie facilement à une pose, un format d'image, une marque de papier... C'est pourquoi la métafiction de l'archive accorde tant d'importance aux « vieux médiums » supposés passer eux-mêmes bientôt à l'histoire. Pour autant, ces phénomènes que l'on a qualifiés de *mémoire argentique* et de *mémoire numérique* ne s'opposent aucunement : ils constituent les deux versants (non contradictoires) des enjeux contemporains de la mémoire, deux imaginaires mnémoniques conçus à partir d'une réalité technique que l'on a tendance à sous-estimer ou fantasmer. La mémoire argentique, qui s'inscrit du côté de l'historicité, du culte de l'archive et du souvenir, s'est en vérité révélée avec le développement du fait numérique qui, en procédant à la numérisation des archives, aura décuplé la présence de ces formes du passé dans l'espace public. De son côté, la mémoire numérique, qui commence désormais à forger ses propres métaphores, insiste sur les potentialités de l'archive, sur sa fonction messianique qui ne cesse de se confirmer, jouant toujours davantage avec des questions d'ordre temporel – entre passé et présent, mémoire et prédiction.

Une chose est certaine : après avoir été photographique puis cinématographique, la mémoire est aujourd'hui devenue informatique. Certes, les dispositifs photolittéraires se sont pour l'instant assez peu emparés encore des problématiques par ailleurs soulevées par les penseurs du fait numérique – on songe notamment aux questions de *traçabilité* sur lesquelles Louise Merzeau attire notre attention. Entre le devoir de mémoire et le droit à l'oubli, les fictions photolittéraires de l'archive ont donc encore de

nombreux enjeux à explorer. S'il est encore rare, un dispositif comme celui d'Aleksandar Hemon qui exploite les potentialités de l'outil numérique pour *faire œuvre* de l'archive, dessine déjà une piste intéressante pour contrer ces mutations potentiellement dangereuses de l'archivage de masse. Car à l'instar de ces artistes de la seconde révolution numérique, les écrivains ont tout intérêt à opérer le recyclage et le remontage de nos images en ligne. Loin de réécrire ou de trahir l'histoire, ce travail de réappropriation ludique ou poétique des données confère en effet au travail de l'artiste ou de l'écrivain une *dimension politique* là où certains pourraient voir un simple jeu avec les formes du passé. De telles manipulations de l'archive en reviennent à lutter contre sa dissolution dans la masse des données publiées au sein de dispositifs documentaires, dont la pertinence et le modèle épistémologique sont rarement remis en cause. C'est pourquoi, d'ailleurs, ces dispositifs sont largement détournés par la fiction qui aura presque érigé ces parodies documentaires en genre photolittéraire à part entière.

II.5. Dispositifs documentaires. La désindexation du photographique

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 mensonge dans une direction donnée. Le bon photographe est celui qui sait bien mentir la vérité.

*Joan Fontcuberta*²⁷³.

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, marqué dans sa jeunesse par la censure et la propagande du régime franquiste, Joan Fontcuberta n'hésite pas à se définir comme un *sceptique*, par opposition au camp des « fanatiques »²⁷⁴. C'est que la question serait d'abord affaire de religion : au fond, l'enjeu est d'y croire, ou pas. Un point de vue qui se soustrait aux apories du débat ontologique traditionnel, préoccupé par l'essence de La photographie. Car, à en croire Joan Fontcuberta, *le fait photographique est dénué de nature propre*. Ou bien, plus précisément, *il est dans sa nature de ne pas avoir de nature*, de se soumettre à des facteurs extrinsèques, à cette « direction » qu'on voudra bien lui donner. Aussi, ce *contrôle* que Fontcuberta prête au photographe, l'écrivain en disposera tout autant sinon davantage, lui qui peut jouer aisément des régimes de croyance intégrés à l'imaginaire de la photographie – mais aussi à la littérature. À ce titre, une image n'est pas autant mensongère que *mythomane*, génératrice d'histoires, y compris de sa propre fable qu'elle n'a de cesse de réinventer. Car si elle doit être une trace, ce sera d'abord la trace d'elle-même, de ses propres codes. C'est donc paradoxalement par le biais des (fausses)

²⁷³ *Le Baiser de Judas*, op. cit, p. 11.

²⁷⁴ *Idem*, p. 12.

formes documentaires que s'opère un travail de désindexation du photographique, à travers une pratique photolittéraire que l'on pourra qualifier de *mythomanie documentaire*. Joan Fontcuberta en est devenu un maître du genre, tant au niveau pratique que théorique, ce chapitre lui sera donc presque entièrement consacré. En regard de ses fictions d'inspiration borgésienne, le travail de la canadienne Leanne Shapton – qui réussit à marier le détournement de la fonction documentaire à l'élaboration d'un complexe réseau de connotations – démontre qu'une nouvelle génération d'artistes sait elle aussi faire usage de l'érudition ludique si chère à l'artiste espagnol, inscrivant les mythomanies dans une tradition résolument photolittéraire. Car si le bon photographe est « celui qui sait bien mentir la vérité », n'est-il pas avant tout un bon écrivain ?

II.5.A. Les mythomanies documentaires : le livre au service d'une rhétorique de la vérité

De même que le document, dénué de statut ontologique pur, sait parfaitement stimuler l'imagination, le dispositif documentaire a tendance à faire appel à des modèles narratifs fictionnels, depuis le cinéma-vérité de Jean Rouch aux reconstitutions en costumes d'époque dans les *docufictions*. Ce critère (aujourd'hui, presque une exigence) romanesque du documentaire, Joan Fontcuberta l'a parfaitement apprivoisé, lui qui mène depuis les années 1970 une croisade d'agnosticisme contre les régimes de croyance de l'image. Il s'impose ainsi comme l'une des figures de proue d'un mouvement photolittéraire occupé à forger des *mythomanies documentaires* dont le corpus photolittéraire contemporain abonde – dans la tradition des pratiques postmodernes privilégiant les parodies-hommages des formes du passé. Si l'on peut regretter le rôle parfois secondaire que le *mockumentary* accorde à l'image photographique, dont il use à la façon d'un outil illustratif – *Nat Tate*, par exemple, n'a que très peu exploité les potentialités plastiques de l'image – les mythomanies s'appuient quant à elles pleinement sur potentiel poétique du médium photographique et de l'objet livre. Elles s'incarnent en effet dans de *beaux objets*, au sein de constructions éditoriales qui attirent le regard. De fait, par-delà le canular, comment juger de la valeur esthétique, mais aussi heuristique du détournement des fonctions documentaires de l'image ? Quel rôle exact

joue ici le livre, l'objet livre, dans la constitution du dispositif photolittéraire, dispositif mythomane et poétique ?

L'œuvre ludique de Joan Fontcuberta s'est en majeure partie construite à partir du détournement d'une rhétorique de la vérité qui, à en juger par la cohérence et la continuité qui caractérise son travail, n'a pas connu de changements majeurs entre l'ère argentique et l'ère numérique. Depuis les années 1970, la stratégie favorite de Joan Fontcuberta consiste ainsi à déployer des dispositifs d'exposition spectaculaires relevant d'une *scénographie documentaire* hétéroclite – cartes, maquettes, ossements, animaux empaillés et autres objets divers à l'appui. Le travail de manipulation excède ainsi le trucage de la photo pour toucher à la sculpture, à l'écriture, au cinéma, à la muséographie et, en ce qui concerne l'aspect photolittéraire de son travail, à *l'édition*. Dans la tradition du livre d'artiste, ces ouvrages sont en règle générale le fruit d'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*. Plus que n'importe quel dispositif étudié jusqu'à présent, les mythomanies documentaires permettent de comprendre les fondements d'une « résistance » de la forme papier face au développement de l'édition numérique : le dispositif éditorial n'est pas qu'un support de la fiction (ou même, dans le cas de Fontcuberta, de la théorie), il produit du sens et va déterminer notre lecture.

C'est le cas notamment d'un ouvrage publié en 2013, doublement intitulé *The Nature of Photography – The Photography of Nature*²⁷⁵. Deux titres pour deux lectures, *deux sens du livre* – qui présente aussi pour le coup deux couvertures – rappelant fortement le cercle herméneutique que dessinait Jérôme Thélot dans son ouvrage sur la photolittérature, *Les Invention littéraires de la photographie...* D'un côté, donc, le très théorique *The Nature of Photography* rassemble de courts essais sur l'œuvre de Joan Fontcuberta. De l'autre côté, lorsque le lecteur retourne le livre, *The Photography of Nature* compile six mythomanies de l'auteur, des fictions scientifiques aux accents darwiniens, depuis ses premiers grands succès – *Herbarium*, *Fauna* – jusqu'aux explorations plus récentes des potentialités de l'outil numérique – *Orogenesis*, ou

²⁷⁵ *The Photography of Nature, The Nature of Photography*, London, MACK, 2013.

Orogénèses dans la traduction française, dans lequel Joan Fontcuberta a soumis des œuvres d'art canoniques au logiciel de modélisation des paysages Terragen.



Deux sens du livre donc, par lesquels Joan Fontcuberta amène son lecteur à penser l'influence de l'objet qu'il tient en mains – 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 ancien. En rompant, même si discrètement, avec la linéarité de l'objet livre, Joan 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 matérielles.

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'écrivain un matériau idéal pour le pastiche et la parodie. Chez Joan Fontcuberta, les dispositifs répètent ainsi un scénario assez similaire : ils 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 Dr. Ameisenhaufen, éminent zoologue ayant collecté et étudié au début du XX^e siècle des animaux chimériques. Sur les photographies en noir et blanc, délibérément tachées afin de renforcer l'effet d'archive, le Dr. Ameisenhaufen examine une série d'animaux hybrides et merveilleux, tel que le *centaurus neanderthalensis*, un petit babouin monté sur un corps de chèvre. Plus récemment, l'exposition *Hydropithèques* revient sur les travaux du

Père Fontana, dont la découverte de squelettes de sirènes pourrait résoudre l'énigme du chaînon manquant dans l'histoire de l'humanité...



© Joan Fontcuberta - *Fauna, un centaurus neanderthalensis – Hydropithèques, fossile de sirène*

Mais puisque ces scénarios seraient moins vraisemblables (et moins palpitants) sans quelques péripéties et conspirations d'usage, ces découvreurs doivent rester incompris ou persécutés par leurs contemporains : le Dr. Ameisenhaufen's est donc mis au ban de la communauté universitaire et renvoyé de son poste de Professeur, tandis que le Vatican fait pression sur le Père Fontana, contraint d'abandonner ses recherches²⁷⁶. Il est alors temps pour Joan Fontcuberta et ses doubles journalistes ou scientifiques d'intervenir, et de réhabiliter ces visionnaires à travers l'exposition de leurs archives et de leurs travaux. Afin de brouiller un peu plus les pistes, ces expositions sont présentées dans des espaces sans aucun lien notoire avec les arts. En 1989, la série *Fauna* était ainsi exposée au Musée de zoologie de Barcelone et, aujourd'hui encore, on retrouve une partie du dispositif d'*Hydropithèques* dans la Réserve Géologique de Haute-Provence à Digne. Si le dispositif muséal initie 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.

Chez Joan Fontcuberta, il est donc avant tout question d'*autorité* : autorité de l'image et de l'institution muséale, du livre et de l'écrit, des pouvoirs médiatiques, politiques ou encore religieux. Aussi l'artiste commence-t-il par activer différents

²⁷⁶ Voir notamment la vidéo réalisée par le musée Gassendi de Digne-les-Bains, une visite virtuelle de la Salle des hydropithèques, disponible en ligne [url : http://www.dailymotion.com/video/xf12gm_salle-de-l-hydropitheque-joan-fontcuberta-creation-.Ud2vEaW1KQs] (consulté le 02/09/2015).

mécanismes de légitimation en rédigeant lui-même un faux pacte d'authenticité et de vérité, comme dans *Miracles et Cie* et *Deconstructing Osama*, deux des plus récents travaux du plasticien. Dans le premier dispositif, l'enquête de Joan Fontcuberta révèle la conspiration des moines de Valhamönde, un monastère qui sous ses airs de lieu de prière et de retraite spirituelle, abrite un centre d'entraînement thaumaturgique... Plus « classique » et dans l'ère du temps, *Deconstructing Osama* démontre que, tout comme Ben Laden, le terrible Fasqiyta Ul-Junat (l'un des chefs présumés d'Al-Qaeda) est en réalité une pure invention de l'Occident, incarné par l'acteur de série B d'origine maghrébine Manbaa Mokfhi... Dans les deux cas, le dispositif documentaire se déploie dans l'espace péri-textuel délibérément brouillé par des éléments tantôt fictionnels, tantôt attestés – toujours vraisemblables : quatrièmes de couverture, prières d'insérer, brèves biographies des auteurs en fin d'ouvrage multiplient ainsi les occurrences au remarquable travail d'investigation de leur(s) auteur(s), accompli sous la menace de puissants lobbys adeptes de la manipulation des masses populaires, conformément au scénario conspirationniste des mythomanies documentaires :

De nombreuses pièces à conviction rassemblées par Fontcuberta dans cet ouvrage (dont quelques-unes, reproduites dans la presse internationale, ont permis de dévoiler cette incroyable affaire) dénoncent le scandale des sectes et de leur trame secrète, l'apogée des intégrismes et la crédulité de notre temps.²⁷⁷

Comme chaque fois qu'il a fait la lumière sur des scandales de grande actualité, lors de la réalisation de *Miracles et Cie* Joan Fontcuberta a dû vaincre de nombreux obstacles et essuyer la colère et les menaces des milieux religieux intégristes.²⁷⁸

Ces personnages récurrents de journalistes réinvestissent ainsi la figure mythique du photoreporter idéaliste, aventurier, justicier, et bourlingueur, apôtre de la vérité au nom de laquelle il n'hésiterait pas à risquer sa vie.

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

²⁷⁷ *Miracles et Cie*, quatrième de couverture.

²⁷⁸ Biographie de Joan Fontcuberta, *Miracles et Cie*, p. 137.

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.²⁷⁹

On se doit de le reconnaître, les premières lignes de *Deconstructing Osama* nous présentent sous un jour idyllique l'agence Al-Zour : à la reconnaissance par ses pairs répond un large 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 en alternative aux 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, qui mûrit dans 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 affaire²⁸⁰.

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.

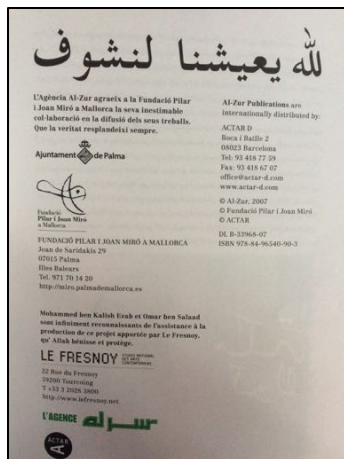
²⁷⁹ *Deconstructing Osama*, non paginé.

²⁸⁰ *Ibidem*, je souligne.

Une fois encore, cette « voix arabe » est soutenue par le dispositif éditorial de l'objet-livre, qui présente ici une belle reliure orientale : couverture en cuir agrémentée de décors dorés rappelant les motifs des fenêtres à jalousies, fermée par une lanière qui constitue par ailleurs le seul maintien des pages, non numérotées.



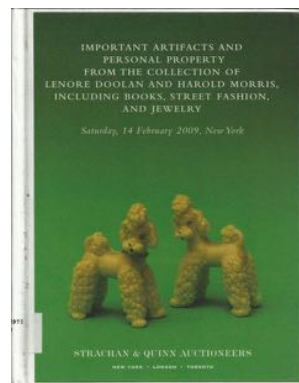
Le nom de Joan Fontcuberta n'y apparaît que furtivement, dans la présentation du reportage (attribué à Mohammed ben Kalish Ezab et Omar ben Salaad), et les traditionnels remerciements aux institutions ayant soutenu la publication du livre sont signés Al-Zour, Mohammed ben Kalish Ezab et Omar ben Salaad. Tout en semant ainsi



des indices de la parodie à l'œuvre, Joan Fontcuberta brouille les pistes en investissant les espaces du livre traditionnellement non-fictionnels, où il exploite un imaginaire documentaire en réalité hyper-formalisé, avec la complicité des mécènes institutionnels : Actar, Le Fresnoy (« qu'Allah bénisse et protège », dit-on en remerciement), etc. Joan Fontcuberta démontre ainsi à quel point l'identité visuelle d'institutions bien connues, et d'autres méconnues (l'artiste crée pour l'occasion un logo à l'effigie d'Al-Zour),

suffit à faire autorité pour attester d'un récit, aussi saugrenu soit-il. Il encourage de fait à considérer le péri-texte comme un élément clé des mythomanies documentaires, dont les propriétés formelles spécifiques (quatrièmes de couverture, prière d'insérer, etc.) constituent une matrice fictionnelle insoupçonnée.

La structure formelle de l'objet livre est tout aussi essentielle dans le récent ouvrage réalisé par la canadienne Leanne Shapton, ancienne championne de natation²⁸¹, aujourd'hui écrivaine et illustratrice expatriée à New York. Son ouvrage *Important Artifacts and Personal Property From the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry, Saturday, 14 February 2009, New York* (que l'on abrégera désormais *Important Artifacts*), constitue un cas de mythomanie documentaire particulièrement radical, présenté sous la forme d'un catalogue de vente aux enchères – à l'occasion de la vente des biens acquis par Lenore Doolan et Harold Morris, un couple séparé depuis peu qui liquide ici les traces d'une vie commune.



Dans *Important Artifacts*, l'espace péri-textuel gomme autant que possible la présence auctoriale de l'écrivaine pour introduire un dispositif essentiellement documentaire : la couverture ne présente aucune mention de Leanne Shapton, remplacée par les deux commissaires priseurs (fictifs) Strachan & Quinn. C'est à eux que revient l'essentiel de la « narration » textuelle et visuelle, que le dispositif documentaire du catalogue veut lapidaire, austère et objective. Interrogée au sujet de ce choix formel original, Leanne Shapton confie avoir été frappée par la narrativité de certains catalogues authentiques, notamment lors d'une vente aux enchères des effets personnels de Truman Capote :

I started thinking about the idea after attending a preview of an auction of Truman Capote's belongings, in 2006. As I was leaving, I bought the catalogue. I kept going back to the catalogue and re-reading it. I was struck by the chilly language of the lot descriptions, and that they were

²⁸¹ L'anecdote a toute son importance, puisque Leanne Shapton a réalisé une intéressante série photographique sur ses maillots de bain, dont certaines images sont insérées dans *Important Artefact*. Cette série est présentée dans son ensemble dans un autre récit de Shapton, *Swimming Studies*, (2012) véritable autoportrait photolittéraire où l'auteur revient sur sa carrière de nageuse.

very clinically describing things that had probably held much meaning to Capote. I also felt that it elliptically told the story of his last years in L.A. I could sort of piece together his scene²⁸².

C'est encore une fois l'objet livre qui, engageant une lecture linéaire, réarrange ces objets hétéroclites et disparates en un ensemble cohérent à partir duquel tout lecteur un tant soit peu perspicace pourra trouver matière à récit.

Au plan formel, le dispositif est en effet complexe et plus hétéroclite qu'il n'y paraît. Certes, la plupart des images, comme leur description, obéissent à des règles de présentation « cliniques », comme le reconnaît l'auteure. Trois cent trente-deux lots se succèdent selon une structure identique : le numéro et le titre du lot sont suivis de sa présentation sommaire (quelques brèves phrases nominales), comprenant notamment les dimensions et le prix de l'objet voire, dans certains cas, d'une note complémentaire. La plupart d'entre eux ont été photographiés en noir et blanc sur fond neutre et uniforme, disposés et alignés de manière à garantir leur identification.



© Leanne Shapton - *Important Artifacts*, p. 23 et 67

Ce dispositif narratif est heureusement complété par un corpus d'images qui déroge à cette règle du catalogue : des cartes postales, des photos et dessins plus personnels... De

²⁸² Leanne Shapton, entretien avec Eliza Honey, publié sur le blog *Page Turner* du *New Yorker*, 13 février 2009, [url : <http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2009/02/leanne-shapton.html>] (consulté le 02/09/2015).

quoi donner à Lenore, Harold, leurs amis ou leur famille, l'occasion de se faire entendre et de se faire voir (Harold, photographe de profession, est notamment présenté comme l'auteur de nombreux clichés). Cette pluralité des points de vue procède directement de l'image photographique. Ainsi que le confie Leanne Shapton²⁸³, plusieurs photographes se sont en réalité relayés pour composer l'ouvrage : les clichés attribués au personnage d'Harold ont été réalisés par Michael Schmelling, tandis que Jason Fulford s'est occupé de photographier les objets conformément au style si austère du catalogue. Pour varier les effets photographiques, les acteurs incarnant Lenore et Harold ont eux-mêmes réalisé quelques clichés. À cette pluralité des points de vue s'ajoute encore une pluralité de voix : emails imprimés²⁸⁴, petits mots griffonnés à la hâte sur des bouts de papier froissés recyclés, dédicaces cachées à l'intérieur des livres, etc. participent d'une construction polyphonique qui fait d'ailleurs jouer une intéressante association entre le manuscrit et l'imprimé.

De fait, tout en donnant davantage d'authenticité au dispositif documentaire, cette accumulation d'objets racontant leur propre histoire (et celle de leurs propriétaires), n'en donne pas moins matière à récit. Le scénario documentaire gagne une dimension polyphonique et subjective proprement inattendue, tandis que le lecteur jongle entre différentes focalisations, oscille entre passé et présent, entre moments d'intimité et détachement clinique propre à la forme du catalogue. Jouant d'une esthétique de la série, avec ses répétitions et ses variations, le dispositif opère à la façon d'un puzzle assemblé grâce à l'objet livre. Un puzzle que Leanne Shapton s'est d'ailleurs amusée à mettre en scène dans *Important Artifacts* : glissée à l'intérieur d'un ouvrage de Queneau, *Exercice de style* (qui travaille lui-même les effets de liste et de reconfiguration), une lettre de Harold à son ami Jason Frank indique : « She gave me

²⁸³ « I had Jason shoot the auction still-lives, as I knew I needed a very straight, technical set-up to follow catalogue style as closely as possible. I shot most of the snapshots with another photographer named Michael Schmelling. I was really trying to get a sense of true random snapshots, with an eye to the fact that Hal is a professional photographer. Sometimes I got the actors to shoot each other, too. » *Idem*.

²⁸⁴ Leanne Shapton, dans un entretien avec Jessica Ferri, s'explique ainsi : « I only print out an e-mail to save when there are directions or a number. I had to deliberately choose years like 2002-2003 when we weren't as reliant on e-mails for emotional subject matter. That's fairly recent – even three years ago, I wouldn't have written emotional things in an e-mail, whereas now I feel compelled to. Now letter writing is passé and it's novel, rather than actually carrying import – people still send Christmas cards, but now it's the IRS who sends you a letter. It doesn't mean that you have manners, like it used to. », « An interview with Leanne Shapton », *BooksLut*, Avril 2009, [url : http://www.bookslut.com/features/2009_04_014308.php] (consulté le 24/03/2014).

Scrabble letters that spelled out “Thank you“, I arranged them to say “okay hunt“, “a hunk toy“, and “yank thou“ before I figured it out »²⁸⁵. Tout comme Harold, il revient au lecteur d’opérer un patient travail de reconstitution du sens – mais comme l’anecdote le révèle, les scénarios sont multiples, et nous ne sommes pas à l’abri d’un malentendu.

Ainsi, les mythomanies documentaires ne font pas *mentir l’image*, mais 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. De la rhétorique de la vérité à la *poétique* de la vérité, la frontière est de fait plutôt mince. En photographie, les effets argentiques sont ainsi devenus le signe de l’historicité, réinvestissant ainsi la fonction iconique de l’image. Ces effets stylistiques sont d’ailleurs dénoncés par les journalistes de l’agence Al-Zour – dans un texte bien évidemment ironique de Joan Fonctuberta, sceptique même à l’égard du scepticisme :

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 Apollo²⁸⁶.

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, l’entrée en jeu de l’outil numérique et la banalisation des opérations de manipulation achèvent d’aiguiser le soupçon à l’égard du fait photographique. 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

²⁸⁵ *Important Artifacts*, p. 6.

²⁸⁶ *Deconstructing Osama*, non paginé.

ensemble de traditions esthétiques qui leur confère un caractère méta-photographique mais aussi *méta-(photo)littéraire*.

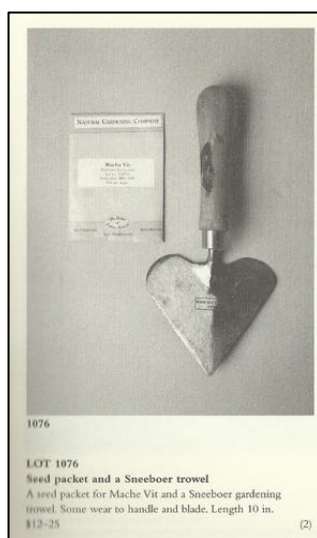
II.5.B. Le méta-photolittéraire : parodie de la révélation et révélation de la parodie

Parodiques, les mythomanies documentaires ont tendance à être considérées comme de simples canulars, dont on daigne reconnaître les qualités plastiques. Détournant les codes et la rhétorique de l'objectivité, elles auraient renoncé à la vérité en même temps qu'à tout sérieux. Ces fictions qui mettent à mal les formes documentaires seraient-elles pour autant dénuées de toute exigence heuristique ? Ce serait minimiser leur profonde érudition. Car si elles torpillent bel et bien le genre documentaire, les mythomanies sont construites à partir d'un matériau littéraire, et en particulier photolittéraire, laissant à penser que pour ces auteurs, le réel est une construction intellectuelle à laquelle les arts visuels, mais surtout la littérature, ont beaucoup contribué. Pastiches des formes documentaires, les mythomanies sont surtout des parodies-hommages à cet héritage culturel et esthétique. De quoi constater l'émergence d'une photolittérature de plus en plus consciente de sa propre histoire, n'hésitant pas à se mettre en scène dans ces dispositifs contemporains.

S'il est un ouvrage doté d'une préoccupation particulièrement *méta-photolittéraire*, c'est bien *Important Artifacts* de Leanne Shapton, qui déploie des *propriétés photoromanesques au sens générique du terme*. Dans ce faux catalogue, le minimalisme photographique et textuel procède on l'a vu d'une écriture « clinique » dont les propriétés esthétiques, certes inattendues, rappellent étrangement la structure du *roman-photo* et ses séquences narratives associant texte et image, comme dans la bande dessinée ou le storyboard. Le roman-photo n'en serait pas à sa première reconversion. Dans les années 1980 déjà, certaines maisons d'édition (en particulier Minuit²⁸⁷) avaient fait appel à des photographes, dessinateurs et écrivains afin

²⁸⁷ En 1981, Jérôme Lindon publie *Chausse-trappes* d'Edward Lachman et Elieba Levine, dont la préface signée de la main d'Alain Robbe-Grillet s'intitule « Pour un nouveau roman-photo ». Par là même, une récente pratique du genre est reliée à la tradition moderniste du « Nouveau-Roman ». Cependant, sans demeurer lettre morte, le manifeste de Robbe-Grillet ne donnera pas lieu à une production foisonnante :

d'explorer le potentiel artistique de ce genre populaire exclusivement féminin. L'expérience avait donné lieu à des dispositifs très conceptuels, agrémentés de préfaces signées Derrida ou Robbe-Grillet, au risque de perdre de vue le modèle photoromanesque²⁸⁸ – d'ailleurs, ces ouvrages n'avaient pas rencontré un grand succès en librairie. Or, c'est justement avec *l'intrigue amoureuse* que renoue Leanne Shapton, soulignant *l'empreinte sentimentale du genre et ses personnages féminins et masculins stéréotypés*. Elle réalise ainsi la parodie d'un genre à la fois kitsch et désuet, dont les procédés sont mis à nu en même temps que la vie de Lenore et Harold.



© Leanne Shapton – Important Artifacts

Il est évident que le 14 février, date à laquelle se déroule la vente des biens de Lenore et Harold, constitue une fête bien symbolique pour liquider toute trace d'une vie à deux. Cela dit, l'inclination parodique d'*Important Artifacts* procède surtout de l'organisation du catalogue, lequel établit un réseau connotatif entre les objets soumis aux enchères. Considérons par exemple le lot 1076, une pochette de graines de mâche et son déplantoir Sneeboer, dont la lame, en forme de cœur, porte des « marques d'usure » selon la description qu'en donne le catalogue. Le lecteur saisira ici l'allusion à la rupture entre Lenore et Harold, qui ne viendront jamais *récolter le fruit de leur amour stérile* – une querelle autour de la possible grossesse de Lenore constituant le principal motif de

Chausse-trappe est un échec en librairie et les éditions de Minuit ne réitéreront l'expérience qu'avec les ouvrages de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters.

²⁸⁸ *Droit de Regard*, de Marie-Françoise Plissart (préfacé par Jacques Derrida), serait un exemple de l'intellectualisation du roman-photo, devenu photo-roman dénué de parole.

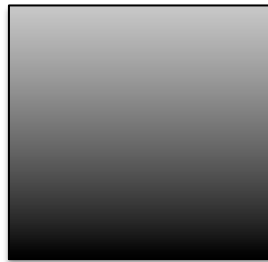
la séparation entre les deux amants. Car Leanne Shapton n'hésite pas à jouer des clichés les plus convenus du roman d'amour et du roman-photo, dont elle torpille l'imaginaire par ces mises en scène d'objets anodins. Résolument ironique, sa stratégie procède par associations incongrues entre (1) le registre linguistique à la fois lapidaire, descriptif et impersonnel de la scénographie documentaire, (2) l'intrigue amoureuse esquissée par les échanges épistolaires (les lettres d'amour sont elles aussi mises en vente, et reproduites à cet effet) (3) la signification singulière propre à chacun des objets catalogués, indépendamment du dispositif. De ces associations surprenantes et parfois contradictoires surgissent des effets stylistiques inattendus : c'est ainsi que le déplantoir Sneeboer, de l'entreprise à la devise bien sentimentale « Tools for life – and generation to come », se transforme en procédé antithétique prédisant l'échec de la relation entre Lenore et Harold.

Important Artifact déploie donc une construction sémiotique complexe et dynamique, où les objets (re)composent l'intrigue amoureuse en même temps que cette intrigue convoque, pour chaque objet, une valeur connotative. Un exercice de style plus subtil qu'il n'y paraît, dont le sens ne cesse de se redéployer à chaque lecture. D'ailleurs, le lecteur ne s'étonnera pas de voir surgir dans les premières pages du catalogue un exemplaire des *Exercices de style* de Raymond Queneau dans sa traduction anglaise (lot 1010, p. 6.). Un hommage à l'un des fondateurs du courant oulipien, avec lequel Leanne Shapton partage une même érudition ludique, un goût de la contrainte et de la série – le catalogue recèle de clichés où s'étendent des collections de maillots, de sous-vêtement, de bibelots, de listes dressées par le personnage de Lenore, adepte de la prise de note. Bien que les objets présentés dans le catalogue renvoient d'abord aux enjeux romanesques du récit, quelques-uns viennent plus directement commenter le dispositif formel de l'ouvrage. En parcourant la bibliothèque partagée par Lenore et Harold, le lecteur trouvera par exemple une collection de livres signés Duane Michals. Cette référence à l'une des figures de proue du récit-photo invite le lecteur à réfléchir au potentiel narratif propre à toute photographie : une image raconte-t-elle véritablement des histoires, ou bien est-ce le lecteur/spectateur ou encore voyeur – en référence au lot 1045, une traduction du roman *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet – qui s'efforce d'en faire la trace d'un événement ? N'est-ce pas un scénario que nous tentons de calquer sur ce catalogue où la vie privée d'un couple est entièrement disséquée ? *Important Artifact*

270

introduit en tous les cas un jeu intertextuel et métatextuel exigeant qui en appelle à la perspicacité et à l'érudition du lecteur.

Ces deux qualités, le lecteur aura d'ailleurs l'occasion de les convoquer à nouveau chez Joan Fontcuberta. L'écriture mythomaniacale de l'artiste catalan compte en effet sur la présence de personnages loufoques derrière lesquels se cachent des références peut-être plus populaires que chez Leanne Shapton. Dans *Deconstructing Osama*, par exemple, les noms de Mohammed ben Kalish Ezab et Omar ben Salaad semblent à la fois vaguement familiers et étrangement suspects : le nom de ben Salaad n'évoque-t-il pas, par homophonie, ces « salades » de mensonges que l'on nous sert selon l'expression populaire ? C'est que les deux personnages appartiennent d'abord à l'univers fictionnel de *Tintin*, sans doute le plus célèbre des reporters fictifs (un rôle que Fontcuberta joue d'ailleurs à la perfection). Dans *Le Crabe aux pinces d'or*, ben Salaad se signale déjà par sa duplicité, affectant une attitude pieuse tandis qu'il dirige un vaste trafic d'opium.



Tintin, Le Crabe aux pinces d'or, Omar Ben Salaad

L'ensemble de l'œuvre de Joan Fontcuberta est ainsi habitée par des personnages avançant plus ou moins bien masqués. Mais le héros le plus récurrent reste justement « Joan Fontcuberta », alter ego de l'artiste qui incarne dans presque la totalité de ses scénographies des « versions » alternatives et fictives de lui-même. Après traduction approximative, Fontcuberta devient notamment Hans Von Kubert, le jeune assistant du Dr. Ameisenhaufen dans *Fauna* ; le moine Juhani (forme finlandaise de Jean) dans *Miracles et Cie* ; ou encore Fasqiyta Ul-Junat dans *Deconstructing Osama*... La duplicité de ce personnage (pour rappel, l'acteur Manbaa Mokfhi a été engagé pour incarner le dangereux terroriste Fasqiyta Ul-Junat) en fait la représentation la plus rapprochée de

Joan Fontcuberta, dont on se demande parfois s'il ne joue pas son propre rôle d'artiste. Tout comme Borges – auquel il a rendu de nombreux hommages appuyés²⁸⁹ – Joan Fontcuberta réalise cette dissociation entre lui-même et sa propre figure auctoriale et, plus particulièrement, photographique. Avançant toujours plus ou moins masqué – journaliste déguisé en moine pour infiltrer le monastère de Valhamönde, astronaute, acteur, Joan Fontcuberta est ainsi devenu une créature photogénique, un véritable caméléon copiant les héros fictifs aussi bien que les personnalités *réelles* entraperçues dans les médias.



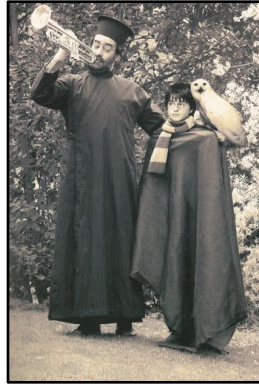
© Joan Fontcuberta - Joan Fontcuberta en Ivan Istochnikov (*Sputnik*) et en moine Juhani (*Miracles et Cie*)

Cette intrication étroite entre personnages réels et fictionnels, faits avérés et imaginaires, constitue l'un des principaux ressorts parodiques des mythomanies de Joan Fontcuberta, mais nous amène aussi à réfléchir sur les ressorts de cette construction intellectuelle qu'est le réel – une construction à laquelle nous aimons prêter inconsciemment des formes romanesques :

Retiré à Valhamönde à la recherche de l'inspiration, et entre histoires d'invasions martiennes et contes de robots déchaînés, [Ron Hubbard] formula les bases de la dianétique, ou discipline exercée par l'âme sur le corps. Suivant les directives sur la psychohistoire formulées par Hari Sheldon, qui résidait lui aussi au monastère, Hubbard créa l'« Eglise de la nouvelle compréhension », ou Eglise de la Scientologie, qui aspirait à être une philosophie religieuse appliquée. Ses objectifs étaient la libération de l'homme et la résolution des problèmes du monde, la paix et la félicité universelles.²⁹⁰

²⁸⁹ Joan Fontcuberta, « Borges et moi », *La Pensée de Midi*, n°2, Actes Sud, 2000. Nous reviendrons sur cette inspiration borgésienne de Fontcuberta, et son apport à la pensée du fait photographique.

²⁹⁰ *Miracles et Cie*, p. 40.



© Joan Fontcuberta

Profitant de la visite du jeune génie Larry Porter, Munkki Juhani improvise un solo de trompette afin de vérifier si sa chouette est sourde.²⁹¹

Le dispositif parodique procède ainsi d'une forme de métalepse, où différents univers fictionnels, généralement empruntés à la littérature et la culture populaires, transgressent le régime documentaire dont se réclame le pacte de lecture référentiel : c'est ainsi que Ron Hubbard, le fondateur de la scientologie, serait venu trouver l'inspiration auprès d'Hari Sheldon²⁹², personnage fictif d'Asimov, fondateur de la discipline tout aussi fictive psychohistorique ; ou que Munkki Juhani / Joan Fontcuberta (endossant ici son rôle de courageux photoreporter infiltré) pose à côté de « Larry Porter » – avatar d'Harry Potter, incarné par l'acteur Daniel Radcliffe que l'on reconnaît sur ce photomontage. Sous couvert d'un discours faussement érudit, mélange entre un jargon pseudo-scientifique et la syntaxe efficace et concise du journaliste, Fontcuberta crée un univers où des magiciens fictifs côtoient les prédicateurs bien réels.

Car ce que Harry Potter, héros fictif de toute une génération d'enfants, partage avec Hubbard, fondateur de l'une des plus grandes sectes encore en activité, c'est un même imaginaire, un même régime de croyance. 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 ?

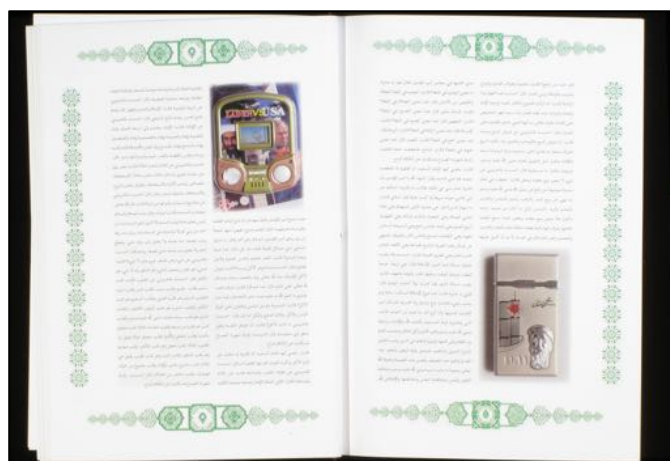
²⁹¹ *Idem*, p. 48-49.

²⁹² Orthographié Hari Seldon dans le *Cycle de fondation*.

C'est ainsi que Ben Laden devient *en vérité* un personnage de fiction inventé par les services secrets, et que Raspoutine (ou « Raspou – c'est ainsi que l'appelaient affectueusement les moines les plus anciens »²⁹³) a été *en réalité* envoyé auprès des Romanov par une secte religieuse comme « agent exécuteur d'un plan destiné à conquérir de grandes parcelles de pouvoir terrestre »... Fontcuberta met 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.

Fortes d'un tel potentiel romanesque, les formes documentaires assurent finalement les rôles d'embrayeurs et d'encadrements diégétiques (elles forment des récits-cadres venus justifier et légitimer un récit principal) qui inscrivent les mythomanies dans une longue tradition littéraire excédant le fait photographique. En photolittérature, ces récits-cadres sont surtout déterminés par l'imaginaire documentaire propre à la photographie, dans une mise en scène rappelant bien souvent celle du photoreportage. Incontournable ressort ludique des *faux*-reportages de Joan Fontcuberta, l'encadrement diégétique fait l'objet, dans *Deconstructing Osama*, d'une radicalisation structurelle. Le récit-cadre en charge de l'installation du scénario documentaire (sorte de (faux) reportage sur le (faux) reportage), est en effet traduit en quatre langues : catalan, espagnol, français et anglais. Il est composé d'un premier texte signé Joan 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'investigation. 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 même 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 supporte à elle seule le reportage des deux journalistes.

²⁹³ *Miracles & Cie*, p.30.



© Joan Fontcuberta - *Deconstructing Osama*, non paginé

Cela dit, la traduction du texte arabe n'apporterait rien de plus au lecteur, puisque le fameux reportage se contente 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 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 à l'époque son propre récit-cadre dont l'héroïne Shéhérazade, restée plus célèbre que tout autre héros issu des contes originaux, est directement inspirée des Dames de la cour de France. Shéhérazade, héroïne occidentale, qui échappera d'ailleurs à la folie meurtrière de son mari en le prenant au piège de ses fabuleuses histoires... Joan Fontcuberta convoque et détourne ainsi deux facettes de l'imaginaire oriental, tel qu'il peut susciter l'intérêt du lecteur occidental contemporain. D'une part, une esthétique d'inspiration orientaliste ordonne on l'a vu le dispositif éditorial du livre – célébrant beauté et mystère de l'objet livre. D'autre part, une imagerie sensationnaliste du terrorisme directement issue des événements du 11 septembre, largement construite et relayée par les grands médias occidentaux. De cette rencontre entre Shéhérazade et Oussama ben Laden, dépositaires de deux imageries inconciliables, naît ainsi le ton loufoque de *Deconstructing Osama*.

À la lumière de ces quelques mises en abyme photolittéraires, on peut mesurer donc la finesse et la richesse de l'univers fictionnel de Joan Fontcuberta, trop souvent

considéré comme un simple scénario comique à l'appui du canular photographique. Bien au contraire, le photographe se promène depuis toujours dans un espace créatif éminemment littéraire, à l'instar de ses compères mythomanes. Revendiquant un univers d'inspiration borgésienne, Joan Fontcuberta cultive un goût certain pour les fables fantastiques, les intrigues romanesques et les héros de la culture populaire, qu'ils soient fictionnels ou réels. C'est avec un souci identique que Leanne Shapton réinvestit l'univers photo-romanesque dans sa tradition la plus authentique, sans hésiter à investir le registre romantique. L'ambition et la qualité littéraires de ces mythomanies documentaires, qui nous attirent d'abord par leur dispositif livresque original, ne doivent pas être minorées. La densité du tissu intertextuel participe pleinement à la stratégie ludique qui gouverne aussi la manipulation de l'objet photographique. Sans aucun doute, une *poétique photolittéraire* est à l'œuvre, signe que le domaine s'est « institutionnalisé », dans le sens positif du terme : longtemps considérée comme un espace d'expérimentations marginales mêlant le visuel et le textuel, la photolittérature engage aujourd'hui un dialogue avec un héritage infiniment riche.

Les mythomanies documentaires couperaient-elles définitivement court à toute ambition ontologique du fait photographique, une ambition désormais réduite au simple statut de *topos* photolittéraire ? Ce serait minimiser la puissance à la fois poétique et heuristique de l'objet photographique. Sceptique même à l'égard de la posture du sceptique, un « mythomane » tel que Joan Fontcuberta explore les potentialités d'un fait photographique qui ne peut avoir, par nature, de statut ontologique pur. Travaillant l'objectivité comme un effet rhétorique, les mythomanies documentaires appliquent une stratégie ludique dans laquelle les mécanismes de détournement n'ont nullement pour fonction de piéger le lecteur. Car *mythomanie n'est pas mensonge* : le dispositif en œuvre souligne la poéticité des pratiques les plus objectivistes du médium pour prendre à bras le corps cette accusation d'esthétisation si souvent reprochée au photoreporters. Attisant notre méfiance à l'égard de certains régimes d'autorité réputés manipulateurs – les médias de masse, les organismes de renseignement et les pouvoirs politiques dans

276

Deconstructing Osama ; les institutions religieuses dans *Miracles et Cie* – Joan Fontcuberta construit des fictions loufoques d’une incroyable érudition. Réveillant de son côté notre intérêt et notre curiosité à l’égard d’une forme entièrement étrangère à la littérature et même à toute narrativité, Leanne Shapton transforme son lecteur en enquêteur, qui trouvera dans la forme documentaire la apparemment la plus transparente et la plus monotone, la trace d’une fable photolittéraire revitalisant les canons du roman-photo et ses intrigues amoureuses.

Ce mariage en apparence si mal assorti, voire frappé de suspicion, entre les formes documentaires et les cultures littéraire et visuelle, est tout à fait symptomatique du processus de désindexation du photographique encouragé par la culture numérique et ses pratiques appropriationnistes : si « réel » il y a, c’est bien celui que l’on a construit à travers nos récits et nos images. Ce processus de désindexation se comprend ainsi comme un rouage essentiel de la rémanence : en libérant la photo de son exigence testimoniale et indicielle, les mythomanies mettent en évidence la valeur performative de la photographie, qui aura davantage participé à la construction du réel qu’à sa représentation, toujours si problématique. La rémanence encourage ainsi le fait photographique à se détourner d’un régime de la représentation pour s’orienter vers un régime esthétique dans lequel le référent est d’abord culturel, photographique, littéraire ou pictural. C’est ainsi qu’à travers ces dispositifs documentaires mythomaniacs, la photolittérature se met en abyme et forge sa propre mythologie.

Conclusion

Les rémanences de la chambre noire : une « victoire du lobby gallinacé »

Alors même qu'il se demandait, dans *Le Baiser de Judas*, si le numérique avait bel et bien tué l'argentique, Joan Fontcuberta préfère finalement botter en touche pour s'interroger plutôt : à qui profite 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... Ce ton ludique, au cœur de l'entreprise photofictionnelle contemporaine et de son détournement des usages traditionnels de la photographie, traduit une perspective méta-photographique à travers laquelle l'avenir du médium se pense autant qu'il s'écrit, dans une période de mutations évidentes. En effet, les frontières du médium se redessinent à mesure que le principe d'auctorialité se périme – dans son acception traditionnelle du moins – et que le lecteur/spectateur est invité à occuper une part toujours plus importante dans la reconstitution du sens de l'image. Les dispositifs photolittéraires articulés autour des quatre usages canoniques de la photographie que l'on a envisagés ici – l'autoportrait, l'album de famille, l'archive ou de dispositif documentaire – ont ainsi tous tendance à opérer un déplacement depuis le *réfèrent* vers les conditions mêmes de sa *représentation*, dans un jeu des écarts qui exploite pleinement les contraintes et les codes du fait photographique. Ce parti-pris ludique n'en aborde pas moins des problématiques particulièrement complexes, interrogeant les concepts majeurs tels que l'identité, la filiation, la mémoire ou la rhétorique de la vérité – qui furent autrefois déterminés par l'argentique et son imaginaire technique, et que le développement du fait numérique sont aujourd'hui en train de se réinventer.

À l'instar de Joan Fontcuberta, nous pouvons donc prendre acte de ces mutations tout en contrecarrant la menace post-photographique dans son acception la plus apocalyptique et pessimiste :

Dans ce saut des sels d'argents 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 fondamentales²⁹⁴.

L'œuvre de Joan Fontcuberta, restée parfaitement cohérente depuis les années 1970, balaie aussi bien les interprétations téléologiques qu'apocalyptiques de cette transition technologique. Glissant de la trace vers le tracé, l'image se revendique comme écriture, au même titre que la littérature. Dans sa transition de l'argentique au numérique, le fait photographique aurait donc surtout subi un phénomène de *désindexation*. Considérée pendant un temps, exclusivement ou presque, comme une empreinte de la lumière, l'image se laisse davantage appréhender comme une construction, dont les mécanismes sont démontrés et démontés par les dispositifs photolittéraires. Et là où certains pronostiquent la mort du médium inventé par Niepce et Daguerre, Joan Fontcuberta nous invite plutôt à redécouvrir les potentialités fictionnelles du fait photographique.

L'examen des mutations effectives du médium nous amène alors à réévaluer le sens et l'impact de ces concepts photographiquement déterminés, sans pour autant crier à la trahison, ni même en prédire la disparition. C'est ainsi que le selfie, nouveau genre d'autoportrait, conserve cette distance infranchissable entre sujet photographiant et photographié, tout en enrichissant la problématique du sujet photographique avec des éléments ou des phénomènes propres à l'ère du numérique, tel que le partage des images en ligne, et ses notions connexes de sociabilité, d'image conversationnelle, mais surtout d'avatar – que l'on a relié à la présence de l'alter ego agissant comme un révélateur identitaire. Cette renégociation des frontières entre le public et le privé est d'ailleurs devenue l'un des enjeux cruciaux de la photo de famille et de la photo d'archive, dont le potentiel romanesque ne cesse de se démontrer. Tandis que l'album, concurrencé par les supports numériques, s'expose au-dehors du cadre domestique, il réinvestit plus que jamais les questions de filiation et d'héritage, à travers un engouement généalogique d'ailleurs facilité par les outils de recherche en ligne. De même, les mutations des modes de production, de conservation et de diffusion des archives ont revitalisé le concept de mémoire à travers des métaphores poétiques

²⁹⁴ Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas*, Arles, Actes sud, 1996 (2005 pour l'édition consultée), p. 213.

inspirées de la machine numérique, entre devoir de mémoire et droit à l'oubli. Quant aux dispositifs documentaires, la désindexation du photographique les transforme en espaces fictionnels où l'on explore les influences culturelles, esthétiques, littéraires et surtout photolittéraires, de cette construction intellectuelle qu'est le réel. Optimiste, notre approche de ces mutations n'a certainement pas vocation à ignorer les risques et les excès du fait numérique. Au contraire, elle démontre justement que face à ces risques et ces excès, se mettent d'ores et déjà en place des réponses aussi bien ludiques que poétiques.

Ainsi, dans les fictions photolittéraires, le phénomène que l'on a qualifié de rémanence de la chambre noire et qui fait la part belle à l'imaginaire et aux formes argentiques, ne traduit aucun mouvement de résistance à l'égard du fait numérique, dont elles en épousent volontiers, mais sans se départir d'un regard critique, les nouveaux usages. Entre célébration des formes du passé et exaltation des usages contemporains de la photo déplacée à l'écran, la rémanence se caractérise par une écologie de l'image propre à la culture numérique. On en soulignera donc l'aspect foncièrement hybride, qui ne se range jamais entièrement du côté de l'argentique ou du numérique : même le sténopé d'Atiq Rahimi traduit un comportement photographique propre à nos usages contemporains de la photographie – tandis qu'à l'inverse, les selfies de Lydia Flem s'inspirent de formes plastiques, picturales ou littéraires, qui débordent largement le fait photographique. De même, les dispositifs que l'on avait délibérément choisis pour leur format papier s'exportent vers d'autres supports, les sites Internet ou les blogues de l'auteur, les expositions, etc. Cette dissémination des dispositifs photolittéraires n'en donne que plus de relief à l'objet-livre qui, en certains cas, paraîtra d'autant plus indispensable : on pensera évidemment aux mythomanies documentaires, où s'efface le seuil du livre, frontière entre fiction et réalité, à l'instar justement de l'image photographique. Penser la rémanence, c'est donc identifier les stratégies de valorisation réciproque de l'argentique et du numérique, pour en faire émerger des problématiques communes bien que parfois envisagées sous des perspectives différentes, dans l'espoir de toujours mieux comprendre les singularités du médium.

Si cette étude des usages de la photographie envisageait la question du « faire » image (qui photographie ? comment ? pour qui ?), on a constaté par ailleurs que la question du « voir » s'impose avec autant de vigueur. Opérant en effet au recyclage des

appareils, des images, des formes photographiques passées et présentes, le fait numérique bouleverse la notion même de photogénie en faisant courir la rumeur qu'il n'y aurait plus de photos « ratées » ou, du moins, que l'on peut désormais se permettre de rater nos images puisqu'il est désormais possible de les jeter aussitôt pour ne conserver que les plus réussies : aucun risque, désormais, de gâcher la pellicule, quand par ailleurs ce sont des centaines de clichés qui peuvent être contenus sur une seule carte mémoire. Mais alors que les effets argentiques d'une image floue, passée, déchirée, décolorée, gage d'une pratique amateur, remportent un tel succès – en partie justifié par le réseau de connotations tissées autour du médium de Niepce et Daguerre – *à quels critères doit aujourd'hui répondre une photographie réussie ? Plus exactement, que doit montrer ou du moins faire voir la photographie ? Du grain au pixel, du papier à l'écran, à quel regard photographique le numérique est-il en train de nous former ?*

**III – La poétique de l’anamorphose photolittéraire :
reconfiguration du regard photographique
à l’ère du numérique**



© *Evgen Bavčar – Vue Tactile*

Prologue : L'aveugle en chambre noire

« J'étais un enfant terrible, que les enseignants réussissaient à peine à discipliner. Un jour, une branche me blessa l'œil gauche, sans que j'y décèle le signe précurseur d'une plus grave catastrophe. Pendant des mois, j'observais le monde d'un seul œil, jusqu'au jour où un détonateur de mine me priva aussi de l'œil droit. Je ne suis pas devenu brusquement aveugle, mais petit à petit, au cours des mois, comme s'il s'était agi d'un long adieu à la lumière. Ainsi ai-je eu tout mon temps pour saisir au vol les objets les plus précieux, les images des livres, les couleurs et les phénomènes du ciel, et les emporter avec moi pour un voyage sans retour. »

Evgen Bavčar, *Le Voyeur Absolu*²⁹⁵

Entre l'âge de huit et onze ans, Evgen Bavčar fait ainsi tout doucement « ses adieux au monde visible », apprenant à compenser sa cécité grâce à ses autres sens, mais surtout grâce à l'indispensable présence des autres, de ces voix dans lesquelles il s'emploie à « chercher [s]on image ». En quelques années, il deviendra l'auditeur attentif de ses compagnons « narrateurs d'images », venus lui décrire et lui raconter tableaux, photos ou paysages. Ainsi privé des arts visuels, il n'en conçoit qu'une plus grande fascination à leur égard, embrassant dès les années quatre-vingt une double carrière de philosophe de l'art et, de façon plus inattendue, de *photographe*. Ses clichés argentiques, en noir et blanc, présentent les mêmes figures aveuglantes : se démarquant de l'obscurité, objets, corps et visages lumineux se dessinent par effets de transparence et de surimpression. Dans la série *vue tactile*, la main vient ainsi caresser la surface du corps féminin, presque le recouvrir. Parfois, des jeux de *light painting* complètent ces images par des tracés abstraits, de simples gribouillages entourant les formes photographiées. Ainsi, la *lumière* constitue l'élément et le sujet central de ces photos, car c'est bien elle, plutôt que l'image du monde, qu'Evgen Bavčar a d'abord vu disparaître.

Par-delà le paradoxe anecdotique du photographe aveugle – qui concerne surtout la réalisation des opérations techniques de la photographie, réputées visuelles :

²⁹⁵ Evgen Bavčar, *Le Voyeur absolu*, Paris, Seuil, p. 8. Les extraits cités ci-après sont empruntés au même chapitre intitulé « Itinéraires », p. 7-17.

comment s'effectuent l'acte photographique, le choix et l'arrangement des clichés en chambre noire²⁹⁶ ? Encore une fois, la présence des *narrateurs d'images* sera indispensable – les clichés d'Evgen Bavčar donnent donc une nouvelle *épaisseur* à l'objet photographique. La série de clichés sensuels portant le titre « vue tactile », évoque bien entendu ce regard tactile développé par les aveugles, à l'origine du système de communication en braille. Mais s'il offre aux aveugles la possibilité de lire et d'écrire, le regard tactile mobilisé par le braille n'en demeure pas moins une traduction *palpable* d'un système de signes visibles : à chaque lettre de notre alphabet correspond un code par points, inscrit en relief. En d'autres termes, il s'agit d'adapter aux non-voyants un dispositif d'écriture et de lecture propre aux voyants. Aussi, dans cette série de photographies, le choix du terme « vue » (résolument optique) plutôt que celui de « regard » (évoquant davantage une faculté de représentation) se révèle particulièrement signifiant et problématique : tandis que le « regard tactile » propose de substituer un sens à un autre, la main à l'œil (une opération que le voyant prête naturellement à l'aveugle), le photographe insiste plutôt sur la possibilité d'une expérience à *caractère optique* malgré la cécité. Et en effet, chez Evgen Bavčar, les individus se *colorent*, comme cette femme « dont la voix est si bleue qu'elle réussit à mettre de l'azur sur un jour que je sais gris d'automne ». Les sons *s'illuminent* dans une mélodie se multipliant « en lucioles qui se répandaient sur [la chanteuse] et sur sa guitare ». On se demandera alors : l'aveugle ne serait-il finalement pas condamné, selon une métaphore propre aux voyants, à errer dans l'obscurité de la nuit ?

Le cas-limite du photographe aveugle qu'illustre ici Evgen Bavčar prend le contre-pied du phénomène *Pixelr-o-matic* mentionné plus tôt. Pas d'images virtuellement (c'est-à-dire, pour le coup, numériquement) argentiques, mais une image à jamais invisible et latente pour le photographe, qui n'aura de cesse d'en explorer les virtualités. Libéré par sa cécité de ce faux effet de transparence de la photographie, il n'en développe pas moins *un regard photographique singulier*, considérant déjà l'image comme un objet aux multiples potentialités narratives et perceptives. Son travail permet d'introduire avec radicalité un nouvel angle de réflexion à travers lequel penser le fait

²⁹⁶ Evgen Bavčar a notamment profité du développement des appareils avec autofocus, les clichés sont sélectionnés et apprêtés en chambre noire à partir de descriptions et de commentaires fournis par une même équipe de proches.

photographique contemporain : *et si la cécité – comme métaphore d'une distorsion, d'une déformation, d'une aberration – constituait la condition existentielle absolue de l'image ?* Tandis que les usages remédiés de la photographie privilégient un *principe de rémanence* où *le bruit de l'image, sa matérialité, ses défauts techniques* en enrichissent ou en déterminent le sens, *que signifie voir, et a fortiori bien voir*, à l'ère numérique ? À l'inverse, où en est le fantasme d'une *vision augmentée* par la machine, à l'heure où le numérique se définit en termes *de haute résolution* ?

Introduction

La reconfiguration du regard à l'ère numérique

L'avènement des technologies numériques aura sans conteste *reconfiguré notre regard*, pour reprendre ici l'expression forgée par William J. Mitchell²⁹⁷, qui fut parmi les premiers à s'intéresser à l'image numérique. Dans sa transition numérique, autant technologique que culturelle, le fait photographique ne peut plus, on l'a vu, se contenter du paradigme indiciel qui le définissait depuis les années quatre-vingt comme inscription et empreinte lumineuse. Une certaine conception de « la » photographie comme « apparition » (et surgissement de son pendant, le disparu) est peu à peu concurrencée par une série d'opérations visant à *composer* l'image. Celle-ci réaffirme ainsi son statut d'*écriture* : celle du photographe plutôt que de la lumière, *celle de la machine informatique aussi*, puisque tout cliché numérique est d'abord un *code*. Reste alors à déterminer le sens de cette reconfiguration du regard : puisque nous n'avons jamais autant été entourés d'images, d'écrans et de stimuli visuels, *que nous fait donc « voir » l'image à l'ère du numérique qu'elle ne pouvait révéler auparavant ?* Existe-t-il seulement d'ailleurs une spécificité du regard numérique ? Enfin, à quoi ressemble *le réel vu par les appareils numériques ?*

Comme tous les penseurs de la post-photographie, William J. Mitchell envisage le fait numérique dans le cadre d'une réflexion téléologique sur les arts et les techniques, liquidés depuis l'antiquité par l'invention de nouveaux médiums à chaque fois plus performants. Esquissant à grands traits une histoire de la représentation (depuis le mythe de l'invention de la peinture par Dibutade à la réalisation des premières images numériques par l'équipe de Russel Kirsch dans les années 1950), William J. Mitchell explique que, tout comme la peinture aura été limogée par l'invention de Talbot, Niepce et Daguerre, la photographie est aujourd'hui congédiée par le numérique. Dès lors, deux conceptions de l'image sont possibles. Celle de Mitchell est plutôt optimiste :

A medium that privileges fragmentation, indeterminacy, and heterogeneity and that emphasizes process or performance rather than the finished art object will be seen by many as not such a bad thing. [...] We will see the emergence of digital imaging as a welcome opportunity to expose the

²⁹⁷ William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, op. cit.

aporias in photography's construction of the visual world, to deconstruct the very ideas of photographic objectivity and closure, and to resist what has become an increasingly sclerotic pictorial tradition²⁹⁸.

Téléologique, la reconfiguration du regard prônée par Mitchell est aussi révolutionnaire : le numérique nous aurait libéré de l'exigence d'*objectivité photographique*... pour ouvrir le regard vers des horizons inconnus et inexplorés, au potentiel esthétique insoupçonné. Mais tout le monde ne partage pas cet enthousiasme. Dans les années 1980, Paul Virilio avertissait ainsi déjà contre le fantasme d'une perception totale et automatisée, qu'il décrivait comme le sombre avenir de notre système de représentation traditionnel :

Ainsi, à côté de l'innovation industrielle des « armes à répétition », puis des armes automatiques, existe-t-il aussi l'innovation de ces images-à-répétition dont le photogramme fut l'occasion. Le signal-vidéo complétant ultérieurement le signal-radio, le vidéogramme viendra à son tour prolonger cette volonté de clairvoyance, apportant de surcroît, la possibilité d'une télésurveillance réciproque en temps réel, et ceci, de jour comme de nuit. Le dernier stade de cette stratégie sera finalement assuré par la machine de vision (le perceptron), utilisant l'image de synthèse, la reconnaissance automatique des formes, et non plus seulement celle des contours, des silhouettes, comme si la chronologie de l'invention du cinématographe se répétait en miroir, l'ère de la lanterne magique cédant à nouveau devant celle de la caméra d'enregistrement, en attendant l'holographie numérique...

La cécité est donc bien au cœur du dispositif de la prochaine « machine de vision », la production d'une *vision sans regard* n'étant elle-même que la reproduction d'un intense aveuglement, aveuglement qui deviendrait une nouvelle et dernière forme d'industrialisation : l'industrialisation du non-regard.²⁹⁹

Près de trente ans après sa publication, alors que la prophétie de Paul Virilio semble sur le point de se réaliser par le biais de machines de visions surprenantes (dernière invention en date, les Google Glass, qui combinent la caméra au moteur de recherche, approchant au plus près de ce « fantasme de surveillance »), aurions réellement et définitivement confié à nos appareils le travail de perception du monde ? Aurait-on laissé la machine *voir, surveiller et agir à notre place* – un peu comme les voitures capables de se conduire toutes seules – parce qu'elle est plus efficace que l'œil humain ?

Ou plutôt, à contretemps de cette perspective apocalyptique comme de son pendant téléologique, ne peut-on pas reconnaître un principe de cécité fertile par lequel l'image renoue avec l'imagination et, loin d'anesthésier le corps, travaille à la

²⁹⁸ *Idem*, p. 8.

²⁹⁹ Paul Virilio, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, p. 147 et 152.

constitution d'une expérience synesthésique – celle-là même qui, autrefois, passionnait déjà Diderot dans sa *Lettre sur les aveugles*³⁰⁰ ? Evgen Bavčar en témoigne lorsqu'il évoque ces longues heures passées à travailler en chambre noire, dans le but de construire des clichés qu'il ne pourra jamais *voir*, du moins selon l'acception courante du terme. Car c'est justement sa cécité qui lui confère ce regard photographique si singulier. Avec Bavčar, le principe de révélation, entendu comme manifestation d'un « déjà là » invisible, se réinscrit alors dans un processus de *développement de l'image*, par lequel le fait photographique opère un glissement de la trace vers le *tracé*. Car c'est bien au niveau du développement et de toutes ces opérations aujourd'hui qualifiées de « postproduction » dans le milieu numérique, que se construit aussi le regard du photographe trop souvent restreint à l'acte photographique, à l'instant décisif. Aujourd'hui, un photographe peut même créer une image sans jamais avoir appuyé sur le déclencheur de l'appareil... En ce sens – et contrairement à la conception téléologique pourtant stimulante de Mitchell – le numérique n'aura pas tant révolutionné notre regard, qu'il *aura révélé des structures du regard photographique que les théories de l'indicialité avaient tenté de dissimuler*.

C'est à ce titre que l'on peut penser les modalités du regard photographique contemporain dont l'efficacité repose sur *une contrainte de cécité* – d'un « mal voir » en vérité *révélateur*. Si l'on a plus tôt pensé les usages de la photographie à travers le prisme du concept de *rémanence*, la notion d'*anamorphose* (chapitre III.1) guidera l'analyse de dispositifs de vision et de formes visuelles ancrés dans la tradition photographique ou même picturale : panoptisme, mosaïques, effets de flou, photomontages, collage... pour en étudier les mutations à l'ère du numérique. Car tout comme les usages de la photographie font preuve d'une fonction structurante, ces modalités du voir sont étroitement associées à des problématiques de la représentation souvent plus anciennes que le fait photographique lui-même. De fait, la reconfiguration de notre regard encourage à réévaluer, autant que ces problématiques de la représentation et leur réponse plastique, une série de concepts qui leur sont associés.

³⁰⁰ Diderot s'émerveille de constater qu'un aveugle peut par exemple juger de la beauté d'une femme – un peu à la manière de Bavčar d'ailleurs : « Il juge de la beauté par le toucher, cela se comprend ; mais ce qui n'est pas si facile à saisir, c'est qu'il fait entrer dans ce jugement la prononciation et le son de la voix. », Diderot, *Lettre sur les aveugles*, Présentation, note et dossier par Catherine Bouttier-Couqueberg, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 44.

C'est à ce titre évidemment que la littérature joue un rôle d'observatoire autant que de laboratoire privilégié des mutations à l'œuvre, en mettant en œuvre une véritable poétique photolittéraire de l'anamorphose.

Depuis le fantasme d'une vision augmentée et totalisante jusqu'aux constructions visuelles les plus fragmentaires, collages et photomontages, les chapitres suivants exploreront ainsi le potentiel de révélation inattendu du ce « mal voir ». Ravivant les formes panoptiques et leur idéal d'un « tout voir » (chapitre III.2.), deux dispositifs de vision parmi les plus spectaculaires de ces dernières années – les logiciels de visualisation du territoire *Street View* ou *Google Earth* – nous amènent ainsi à repenser le concept d'*espace*, aussi bien que le fantasme de *surveillance*. Quant à l'uniformisation des images dans les médias traditionnels (chaînes d'information en boucle) comme sur les réseaux (les mêmes Internet), elle donne au spectateur l'impression d'un *syndrome diplopie* – toujours tout « revoir en double » (chapitre III.3) – nous conduisant ainsi à nous interroger : de quoi l'image est-elle aujourd'hui le reflet ? Par ailleurs, à l'heure où le numérique se vend en termes de haute résolution et de haute définition promettant de ne plus jamais « voir flou » (chapitre III.4), que devient le concept photographique de *détail* en regard du *pixel* ? Enfin, n'a-t-on jamais achevé de « revoir » un cliché (chapitre III.5) à l'heure où l'image numérique, dans son format informatique, se *clone* à l'infini et se laisse manipuler à l'envi par les logiciels de *retouche* ?

III.1. L'anamorphose sans retour : réflexion autour de quelques « Alephs »

L'écriture braille, comme tout ce que j'ignore, m'intrigue profondément : plus que comme un simple code qui traduit les signes d'un alphabet, je la perçois comme un paysage qui doit permettre de multiples voyages. Dans le fond, la lecture équivaut toujours à un parcours, à une expédition, à une aventure, à une incitation à l'imaginaire. Alors, l'esprit de Borges m'a soufflé que la limite entre le réel et l'imaginaire est plus imaginaire que réelle. La science-fiction et ses paysages futuristes qui montrent les structures urbaines complexes de grandes stations spatiales, que nous survolons en rase-mottes en frôlant l'infini de l'horizon, me sont apparus. Les paysages que je découvre sont des métaphores de la vision et de la connaissance. Des territoires de signes qui insistent sur l'éternel dialogue entre l'image et l'écriture, ou entre la conscience magique et la conscience historique. L'écriture adopte ici la forme d'un langage numérique que l'on peut mesurer en doses de lumière et d'obscurité.

Joan Fontcuberta, « Borges et moi³⁰¹ »

Il n'est pas surprenant que Joan Fontcuberta, insatiable pourfendeur de la transparence et de l'évidence des formes visuelles de la représentation, se soit intéressé de près au système d'écriture braille par lequel les non-voyants accèdent à une activité de lecture longtemps réservée aux voyants. Cette réflexion a notamment donné naissance à la série *Sémiopolis*, qui met en scène les traductions tactiles de célèbres textes littéraires ou scientifiques – ci-dessous, « Origin of Species » de Darwin. La prise de vue en plan serré, la lumière rasante en légère contre-plongée, déforment la page jusqu'à ce que l'écriture braille en devienne illisible, à peine identifiable. Par cette « consécration du regard coïncid[ant] avec le non-regard³⁰² », Joan Fontcuberta signe une œuvre paradoxale. Si le voyant ne peut déchiffrer ni même reconnaître le langage

³⁰¹ Joan Fontcuberta, « Borges et moi », *La Pensée de Midi*, n°2, Actes Sud, 2000. Ce texte a, semble-t-il, fait directement l'objet d'une publication en français.

³⁰² *Ibidem*.

adapté au non-voyant, tant la photographie en efface la forme originale, l'aveugle est à son tour privé de la forme tactile du texte, remis 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 le cas de l'ironique « Origin of Species », un insecte pointant au bord du cadre. Face à ces nouveaux paysages, *métaphores de la vision et de la connaissance*, le spectateur est renvoyé aux différentes « visions de ceux qui ferment les yeux pour voir³⁰³ », prophètes et poètes, lointains cousins des narrateurs d'images si chers à Evgen Bavčar. En superposant ainsi deux formes d'images, comme « stratifiées », Fontcuberta semble par ailleurs composer une espèce d'anamorphose dont les deux faces, manifeste et latente, n'auraient pas été correctement dissociées. Il encourage ainsi, comme Evgen Bavčar dans sa chambre noire, à repenser la visibilité propre au fait photographique pour se demander, selon l'expression de la philosophe Marie-Josée Mondzain : *qu'est-ce qui fait image dans l'image ?*



© Joan Fontcuberta - *Semiopolis*

³⁰³ Joan Fontcuberta, *idem*, p. 54.

III.1.A. L'Aleph : le problème métaphysique de la représentation

La série *Sémiopolis*, aussi décalée que tout autre projet sorti de l'imaginaire fontcubertien, s'inscrit sous la figure tutélaire de l'écrivain Jorge Luis Borges. Tout en reconnaissant l'influence de son précurseur, Joan Fontcuberta défend cependant leur étrange filiation réciproque dans le texte « Borges et moi » qui accompagne l'une des présentations du projet photographique :

Moi, Joan Fontcuberta, j'ai inventé Borges et j'ai travaillé l'idée d'un Borges-photographe-sans-le-savoir, d'un photographe malgré lui. [...] Merci, donc, Borges, de t'être laissé inventé par moi. Borges est devenu aveugle parce qu'il a conçu le paradoxe du photographe aveugle. Il s'est entêté à incarner lui-même un tel paradoxe, inaugurant ainsi l'école et la saga des photographes non-voyants. Par la suite, les photographes aveugles ont proliféré comme des champignons, soit comme personnages de la littérature, soit comme personnes de chairs et d'os, de la réalité de la chair et des os³⁰⁴.

Sans surprise, Joan Fontcuberta soutient une réflexion esthétique plus complexe que ne le laisse supposer le ton loufoque employé. Car s'il reconnaît bien l'univers borgésien comme une inépuisable source d'inspiration, dont on devine la présence dans l'ensemble de son œuvre, on sait le photographe peu partisan de la vénération des idoles et des icônes, qu'elles soient littéraires, photographiques ou « de chair et d'os ». Cette dévotion, Joan Fontcuberta la laisse à ceux qu'il a pris l'habitude de nommer les « fanatiques ». C'est pourquoi nous devons rester prudent lorsque le photographe attire ainsi notre attention sur l'une des nouvelles les plus insondables et métaphysiques de l'écrivain argentin, « L'Aleph », dont la version en braille est elle aussi mise en scène dans la série *Sémiopolis*.

« L'Aleph » borgésien forme un récit fantastique dans lequel se pose expressément la question de la représentation et de son pouvoir de révélation. À cet égard, la nouvelle a déterminé une double lecture à la fois littéraire et métaphysique. Borges y campe son propre personnage, venu visiter chaque année le poète Carlos Argentino, cousin de son grand amour perdu Beatriz dont il commémore ainsi la mémoire. Les deux écrivains, rivaux dans le cœur de Beatriz comme dans l'institution littéraire, entretiennent une relation faussement amicale jusqu'au jour où Carlos,

³⁰⁴ Joan Fontcuberta, « Borges et moi », *idem*, p. 53.

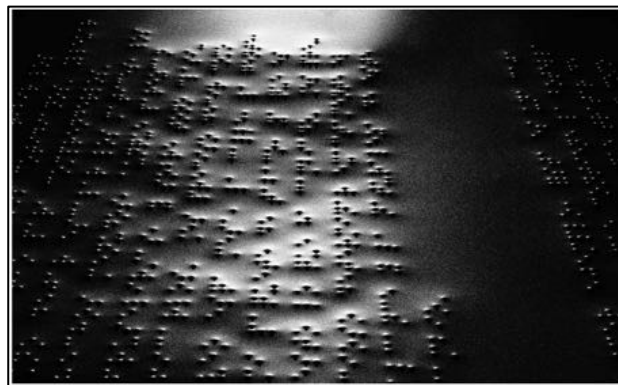
désespéré, appelle « Borges » à l'aide. Ses propriétaires menacent récupérer et de détruire la maison qui les a vu grandir, lui et Beatriz, et qu'il occupe encore aujourd'hui. Or Carlos affirme avoir découvert dans la cave de cette même demeure l'Aleph, « point de l'espace qui contient tous les points [...] le lieu où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers, vus de tous les angles³⁰⁵. » Intrigué, « Borges » se rend chez Carlos, descend dans l'obscurité de la cave et lorsque, rendu précisément à la dix-neuvième marche de l'escalier, il ouvre les yeux :

Je vis l'Aleph, sous tous ses angles, je vis l'Aleph et sur l'Aleph la terre, je vis mon visage et mes viscères, je vis ton visage, j'eus le vertige et je pleurai, car mes yeux avaient vu cet objet secret et conjectural, dont les hommes usurpent le nom, mais qu'aucun homme n'a regardé : l'inconcevable univers.

Je ressentis une vénération infinie, une pitié infinie.

- Tu dois être abasourdi à force de faire le badaud alors qu'on ne t'y invitait pas, dit une voix détestée et joviale [celle de Carlos]. Tu auras beau te creuser la cervelle, tu ne me payeras pas en un siècle cette révélation³⁰⁶.

Non seulement « Borges » ne règlera jamais sa dette à Carlos, mais il se vengera même de son rival en refusant de reconnaître l'apparition de l'Aleph. Prenant le parti des propriétaires et des promoteurs, il conseille en effet au poète de profiter de la démolition de sa maison pour se retirer à la campagne, loin du tapage de la ville.



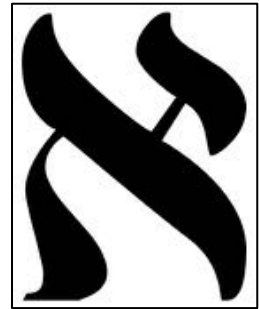
© Joan Fontcuberta - « L'Aleph » - Sémipolis

La nouvelle de Borges a d'abord donné lieu à une lecture métaphysique, articulée autour de cet objet impossible, l'Aleph, image du monde contenant tout le monde en lui, combinaison paradoxale de l'infini et du fini, de l'universel et du singulier. Dans cette

³⁰⁵ Borges, « L'Aleph », *L'Aleph*, trad. Roger Caillois et René Durand, 1967, Paris, Gallimard, p. 122.

³⁰⁶ *Idem*, p. 126.

première lecture, l'aleph est doté d'une *nature platonicienne*, et se comprend comme une métaphore de la Forme, de l'Idée, comme une brèche entre le monde sensible et intelligible. Image absolue, image de l'absolu, l'Aleph est à l'origine de toute représentation, dont il constitue dans un même temps la limite la plus inflexible – le poète Carlos sombre dans la folie à force d'y puiser l'inspiration de ses poèmes. Il génère, chez celui qui a la chance de le trouver, une double sensation de plénitude, un sentiment de totalité laissant le narrateur dans un état de grâce, avant de le précipiter dans un profond désespoir, face au caractère informulable d'une telle expérience. Ce que Borges raconte à son lecteur, c'est bien l'histoire d'une *révélation* et de son impossible transmission, un conflit que porte en elle la première lettre de l'alphabet hébreu, *aleph*, appelée à demeurer muette. « C'est toujours l'initiale silencieuse Aleph qui désigne en hébreu la double face du Dieu Un. Pour dire la présence divine improférable en notre monde, le texte met en jeu l'Aleph muet. Il subsiste par lui-même avant et après toute parole dicible. Il est la source même du chant biblique, la mélodie cachée, mystérieuse de la langue hébraïque, l'organe de la révélation³⁰⁷ », précise Claude Vigée. Poursuivant (ou, plutôt, feignant de poursuivre) un raisonnement sensiblement platonicien qui n'est finalement qu'un lieu commun de la métaphysique, « L'aleph » de Borges revient sur *l'intuition* de la transcendance que le poète observe à l'occasion d'une expérience-limite – et le narrateur confie d'ailleurs son « malaise confus, que j'essayais d'attribuer à la rigidité et non l'action d'un narcotique³⁰⁸ », lors de sa descente à la cave. Or, il faut certainement relativiser l'ambition métaphysique à l'œuvre dans ce texte, comme la condamnation apparente de l'entreprise littéraire qui l'accompagne. L'Aleph, sous sa forme borgésienne, multiplie les contradictions et les faux-semblants. Cette *petite sphère aux couleurs chatoyantes de deux ou trois centimètres de diamètre* à l'intérieur de laquelle évolue un univers longuement décrit quoiqu'indéfinissable, semble bien trop concrète pour appartenir au monde intelligible. Et en effet, aussi irréprésentable et indicible soit-il, l'Aleph n'en fait pas moins couler beaucoup d'encre. Aussi, davantage qu'une réflexion métaphysique, la



³⁰⁷ Claude Vigée, « Borges devant la Kabbale juive. De l'écriture du dieu au silence de l'Aleph », *Revue de littérature comparée, Hommage à Borges*, 2006/4, n°320.

³⁰⁸ Borges, « L'Aleph », *L'Aleph*, p. 124.

nouvelle de Borges explore la question de la représentation ou, même, celle des représentations de la représentation.

III.1.B. Le dicible : l'Aleph et la littérature

« L'Aleph » donne en effet à penser l'articulation entre le visuel et le textuel, le visible et le dicible, interrogeant *dans* le texte et *par* le texte les limites supposées de la littérature à rendre compte du monde. *Dans le texte*, « Borges », personnage de l'écrivain, confie ainsi son désarroi après la révélation de l'Aleph :

Ici commence mon désespoir d'écrivain. Tout langage est un alphabet de symboles dont l'exercice suppose un passé que les interlocuteurs partagent ; comment transmettre aux autres l'Aleph infini que ma craintive mémoire embrasse à peine ? Les mystiques, dans une situation analogue, prodiguent les emblèmes : pour exprimer la divinité, un Perse parle d'un oiseau qui en une certaine façon est tous les oiseaux ; Alanus ab insulis, d'une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part [...] Peut-être les dieux ne me refuseraient-ils pas de trouver une image équivalente, mais mon récit serait contaminé de littérature, d'erreur. Par ailleurs, le problème central est insoluble : l'énumération, même partielle, d'un ensemble infini. [...] Ce que virent mes yeux fut simultané : ce que je transcrirai, successif, car c'est ainsi qu'est le langage. J'en dirai cependant quelque chose³⁰⁹.

Non sans quelques précautions oratoires, le narrateur s'engage dans un exercice de retranscription où, de même que la lettre *Aleph* constitue le signe du silence – et donc, sa *marque visible*, son « bruit » sur le papier – l'indicible et l'irreprésentable doivent se penser dans la parole et dans l'image. Encore faut-il donner à la parole et à l'image une certaine valeur heuristique. Le poète raté Carlos confond pour sa part écriture littéraire et savoir encyclopédique : ses textes proposent une compilation absurde et cacophonique de termes expurgés de tout effet poétique. Sa volonté de retranscrire l'infini et l'exhaustivité de l'Aleph – qu'il conçoit comme le lieu de la connaissance absolue (notons ainsi l'incipit injonctif du poème : « Sachez ») – précipite l'échec de son entreprise littéraire :

Sachez. À main droite du poteau routinier
(En venant, bien sûr, du Nord Nord-Ouest)
Un squelette s'ennuie – Couleur ? Blanc céleste –
Qui donne à l'enclos aux brebis allure d'ossuaire.

³⁰⁹ Borges, « L'Aleph », *L'Aleph*, p. 124.

« Deux audaces, cria-t-il en exultant, rachetées, entends-je marmonner, par le succès ! Je l'admets, je l'admets. L'une, l'épithète « routinier », qui exprime justement, en passant, l'inévitable ennui inhérent aux travaux pastoraux et agricoles, ennui que ni les Géorgiques ni notre fameux Don Segundo n'ont jamais osé exprimer ainsi, pris sur le vif. L'autre, l'énergique prosaïsme « Un squelette s'ennuie », que le lecteur gourmé voudra excommunier avec horreur, mais qu'appréciera plus que tout le critique au goût viril »³¹⁰.

Pétri de fausse érudition, Carlos se contraint à composer l'interminable exégèse (que ma citation coupe de moitié) de ses propres textes après en avoir lu chaque strophe à son auditeur malheureux, « Borges ».

Chez ce dernier, au contraire, la représentation de l'Aleph se pense justement en une image unique – mais non absolue – à l'origine d'autres images, tel « cet oiseau qui en une certaine façon est tous les oiseaux ». Au lieu de la logorrhée de Carlos, qui ne fera que taire la nature profonde de l'objet, l'Aleph doit être représenté par un autre Aleph, équivalent de l'Aleph, image à la fois du Tout et de l'Un. Dans son essai *Borges et la métaphysique*, Serge Champeau a d'ailleurs démontré cet impératif borgésien qui consiste à représenter la représentation par elle-même, sous la forme d'« images-réceptacles » :

L'image réceptacle est l'image poétique de l'image poétique. Comme la première, l'image poétique doit en effet son existence à une cécité, ontologique celle-là, de l'homme. À l'impossibilité de voir la lumière de midi correspond celle de représenter la représentation. Comme tous les hommes, en ce sens, le poète n'est pas un voyant, mais un aveugle. Le non-représentable, cependant, ne se laisserait-il pas approcher par l'image poétique, comme l'image-réceptacle nous permet d'approcher la lumière ?³¹¹

La réponse aux topoï de l'indicible et de l'irreprésentable passe donc par la célébration de la parole et de l'image – soit *par le texte*. Aussi, ne nous méprenons pas sur les enjeux de « L'Aleph » : car pendant que le personnage de « Borges » prédit l'échec de sa propre démarche littéraire, l'écrivain n'a quant à lui jamais cessé d'opérer un détour par la littérature.

Les commentateurs de la nouvelle ont ainsi largement signalé l'hommage ambigu rendu à Dante, dont le poète Carlos constituerait un double dégradé, tandis que Beatriz sera reconnue comme une figure parodique et licencieuse de la muse du poète florentin,

³¹⁰ *Idem*, p. 119.

³¹¹ Serge Champeau, *Borges et la métaphysique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990, p. 63.

Béatrice. De même, il semble pertinent de comparer la descente à la cave – lieu de révélation de l'Aleph – avec la descente aux Enfers que le personnage de Dante effectue aux côtés de Virgile dans *La Divine Comédie*. L'exercice de réécriture borgésien se traduit donc par une transposition parodique du modèle dantesque, sans pour autant liquider son modèle : là n'est pas le but. En effet, cette transposition dégradée met plutôt en pratique une théorie de l'image poétique formulée dans le texte par « Borges ». Le personnage de l'écrivain assimile ainsi expressément le fait littéraire à l'erreur³¹² : « Peut-être les dieux ne me refuseraient-ils pas de trouver une image équivalente, mais mon récit serait contaminé de littérature, d'erreur », dit le poète. Doit-on alors comprendre que la littérature serait selon Borges erronée, fautive et mensongère ? Plus vraisemblablement, l'écrivain conçoit son art comme une déviation, un égarement, voire une aberration nécessaire, à laquelle il s'adonne, en tout état de cause, par le détournement d'un modèle qui lui est cher. *La forme serait une déformation*. De cette façon, « L'Aleph » donnerait moins à penser la transcendance que l'intuition de la transcendance, *dans* et *par* la désacralisation. C'est pourquoi, d'ailleurs, le *post-scriptum* ajouté à la nouvelle conclut ainsi : « Pour incroyable que cela paraisse, je crois qu'il y a (ou qu'il y eut) un autre Aleph, je pense que l'Aleph de la rue Garay était un faux Aleph³¹³. »

III.1.C. Le visible : L'aleph et la photographie

Par cette rétraction finale, soudaine et inattendue, Borges prive donc l'Aleph du caractère absolu que lui prêtait Carlos. Mais l'inscrit-il pour autant dans une esthétique du simulacre ? Si, comme j'essaie de la formuler ici, la forme trouve son origine dans le principe de déformation, on dira plutôt que l'Aleph est, par nature, un faux-Aleph. Un objet auquel on prête une intuition de la transcendance alors même qu'il nie, de par son existence, tout principe de transcendance. De fait, il peut servir de métaphore à la

³¹² Il est intéressant de constater que l'espagnol « *falsedad* » qui renvoie notamment à la différence entre les choses et les mots pour désigner ces choses (« *Falta de conformidad entre las palabras, las ideas y las cosas* » selon le dictionnaire *Real Academia Española*) ait été traduit par « erreur » qui, en français, signifie la *méprise* mais aussi, dans une acception plus datée, le *parcours erratique* : ce détour que j'essaie justement ici de mettre en évidence.

³¹³ *L'Aleph*, p. 128.

construction de l'image photographique. En raison de sa présence relativement furtive dans « L'Aleph », le fait photographique n'a guère suscité de longs commentaires³¹⁴ dans les études consacrées au texte de Borges. On peut d'autant plus regretter cette lacune que les allusions au médium apparaissent à des moments clés du récit.

La photographie fait en effet une première incursion dès l'incipit, alors que « Borges » contemple les nombreux portraits de Beatriz disposés dans le salon de la maison Garay :

J'étudierai de nouveau les détails de ses nombreux portraits : Beatriz Viterbo de profil, en couleurs ; Beatriz avec un loup, lors des fêtes de carnaval de 1921 ; la première communion de Beatriz ; Beatriz, le jour de son mariage avec Roberto Alessandri ; Beatriz, peu après le divorce, à un déjeuner du club hippique ; Beatriz à Quilmes, avec Délia San Marco Porcel et Carlos Argentino ; Beatriz avec le pékinois que lui avait offert Villegas Haedo ; Beatriz de face et de trois-quarts souriant, la main sur le menton...³¹⁵

Le narrateur tente alors de recomposer le souvenir de son amour perdu à partir des fragments photographiques de Beatriz qui hantent le salon de Carlos transformé en mémorial – et l'on devine qu'il s'agit là de l'une des principales raisons de sa visite annuelle. Aussi, pour attirer le poète dans sa cave, Carlos lui promet qu'il pourra enfin engager un dialogue avec *toutes les images de Beatriz*. Et en effet, à travers l'Aleph « je vis dans un tiroir du bureau (et l'écriture me fit trembler) des lettres obscènes, incroyables, précises, que Beatriz avait adressées à Carlos Argentino, je vis un monument adoré à Chacarita, les restes atroces de ce qui délicieusement avait été Beatriz Viterbo, la circulation de mon sang obscur, l'engrenage de l'amour et la transformation de la mort³¹⁶ ». L'Aleph révèle toute la perversité de Beatriz, écrivant à son cousin des lettres érotiques, et offre la vision terrifiante de son corps en putréfaction... Double décomposition de son image, vision simultanée de la vie et de la mort *en action*, alors même que « Borges » avait *figé* Beatriz dans le temps de son décès³¹⁷. Le motif du *memento mori*, qui dans l'incipit apparaissait déjà comme un *topos*

³¹⁴ Il existe relativement peu d'études sur le rapport entre Borges et le fait photographique. Citons tout de même le travail d'Alejandra Niedermaier « Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges », qui évoque brièvement la présence photographique dans « L'Aleph », *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 2008, n°27, p. 43-62.

³¹⁵ *L'Aleph*, p. 114-115.

³¹⁶ *Idem*, p. 126.

³¹⁷ « Durant la brûlante matinée de février au cours de laquelle mourut Beatriz Viterbo, [...] je remarquai que sur les porte-affiches en fer de la place de la Constitution on avait renouvelé je ne sais

littéraire à l'origine de la mélancolie affectée du poète, est radicalement littérialisé dans cette monstration de la mort et du corps en putréfaction. Face à tant de déceptivité, doit-on comprendre le fait photographique comme un simple ressort parodique de la fable borgésienne ?

On sait que Borges était un grand amateur de photographies, qui composent d'ailleurs l'un de ses textes tardifs, *Atlas*. Son ami de toujours Adolfo Bioy Casares rapporte ainsi les propos suivants, tenus à l'occasion d'une séance photo : « *Qué raro que toda persona tenga pequeños duplicados de sí misma. Son como los repuestos de sí que tenía en la tumba el faraón* » [je traduis : « Comme il est étrange que tout le monde conserve de petites répliques de sa personne. C'est comme cette reproduction de lui-même que le pharaon emportait dans sa tombe. »]. Le sens précis de *repuestos* est difficile à saisir, mais il semble que Borges se rapporte au rite funéraire égyptien lors duquel une effigie du défunt était placée avec lui dans la tombe. Ces images – pensons, par exemple, aux portraits du Fayoum – n'étaient donc pas destinées à être contemplées par les vivants : les conditions de *visibilité* importaient moins qu'une fonction de représentation, alors comprise comme une opération de *présentification*. La comparaison que suggère Borges procède ainsi d'une idéologie de *l'incarnation*, dans une culture égyptienne où la mort signifiait aussi la survie. C'est en ce sens que l'on peut relire le *topos* du *memento mori* si malmené dans « L'Aleph ». Aux clichés, aux icônes de Béatriz, se superpose soudain l'image de sa chair en décomposition : deux versions de Béatriz co-existantes en sa mort (non plus conçue comme *fin*, mais comme « transformation »), mais point de fantasme de résurrection vive, tel qu'on a pu le lire chez Roland Barthes. Ainsi se disloque la fonction mémorielle de l'image photographique : les clichés deviennent garants d'une fausse mémoire autant que d'une amnésie, tandis que « Borges », après avoir oublié l'Aleph, finira même par oublier le visage de sa chère Beatriz, dont la réalité la plus tangible est désormais écrite sur le papier.

quelle annonce de cigarette de tabac blond ; le fait me peina, car je compris que l'incessant vaste univers s'éloignait d'elle désormais et que ce changement était le premier d'une série indéfini. « L'univers changera mais pas moi », p. 114.

Dans les propos rapportés par Casares, l'expression « duplicados de sí misma », cet *autre exemplaire de soi*, paraît fondamentale. On connaît le goût prononcé de Borges pour l'autofiction : l'écrivain n'a pas hésité à se mettre en scène dans les récits les plus fantastiques sans ménager son propre personnage, comme « L'Aleph » en fait la démonstration. Avant « Borges et moi » de Fontcuberta, il y aura donc eu « Borges et moi » de Borges :

C'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent. [...]

Il serait exagéré de prétendre que nos relations sont mauvaises. Je vis et me laisse vivre, pour que Borges puisse ourdir sa littérature et cette littérature me justifie. Je confesse volontiers qu'il a réussi quelques pages de valeur, mais ces pages ne peuvent rien pour moi, sans doute parce que ce qui est bon n'appartient à personne, pas même à lui, l'autre, mais au langage et à la tradition. Au demeurant, je suis condamné à disparaître, définitivement, et seul quelque instant de moi aura chance de survivre dans l'autre. Peu à peu, je lui cède tout, bien que je me rende compte de sa manie perverse de tout falsifier et exagérer. Spinoza comprit que tout chose veut persévérer dans son être ; la pierre éternellement veut être pierre et le tigre un tigre. Mais moi je dois persévérer en Borges, non en moi (pour autant que je sois quelqu'un)³¹⁸.

Refusant l'illusion de la linéarité, temporelle ou spatiale, Borges aura toujours préféré ces formes complexes, labyrinthiques et spéculaires, y compris lorsqu'il était question de sa propre représentation. De quel côté du miroir se trouve la fiction ou, plutôt, de quel côté ne se trouve-t-elle pas ? Un objet tel que l'aleph refuse de prendre position, et défend ses contradictions formelles dans une énonciation elle-même paradoxale, qui le présente comme une impossible vision *sous tous les angles*, conjonction *du simultané et du successif, de l'aube et du soir, de la nuit et du jour...*

L'Aleph, construction intenable d'une seule image contenant toutes les autres, rappelle ainsi les potentialités de l'image latente multiple, avant sa transformation en un négatif unique sous l'action du révélateur chimique. Et en effet, ce récit de la révélation métaphysique s'intrique étroitement à l'imaginaire de la révélation photographique, ainsi que la littérature a pu le formuler. Borges encourage ce processus de contamination entre les deux motifs lorsque son personnage se précipite chez Carlos, pressé d'apercevoir le fameux objet magique. La bonne annonce alors au visiteur que Monsieur est à la cave, en train de *révéler des photographies* – en vérité, Carlos se perd dans la contemplation de l'Aleph. Ce mensonge prend tout son sens au regard du projet

³¹⁸ Jorge Luis Borges, « Borges et moi », *L'auteur et autres textes*, trad. Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1964, p. 67-68.

littéraire d'un poète raté, qui entend saisir l'infini de l'Aleph avec exhaustivité et précision, deux qualités que l'on a souvent prêtées au médium d'enregistrement. En tissant ainsi l'analogie entre les deux révélations, métaphysique et chimique, le mensonge de Carlos propose une esquisse relativement peu flatteuse de ce que pourrait être l'écriture « photographique ». Mais puisque, jusqu'à présent, le texte de Borges n'a joué du *topos* de l'irreprésentable que pour défendre avec conviction sa démarche artistique, il n'est pas inutile poursuivre l'examen de cette métaphore, en se concentrant d'abord sur le lieu où s'opère cette double révélation.

III.1.D. Le tactile : imagités de l'Aleph

Pour contempler l'Aleph borgésien, il faut en effet descendre à la cave, au fond de cette « chambre noire » prétextée par Carlos. Ce motif récurrent de la katabase, même dégradée (rappelons la présence, en filigrane, de la *Divine Comédie* de Dante), suggère une *poétique de l'aveuglement* intimement liée à l'espace souterrain, à la chambre noire, agissant comme une *tache aveugle* – ce seul point de l'œil dénué de récepteurs photosensibles, d'où part pourtant le nerf optique qui transporte les informations visuelles jusqu'au cortex cérébral. Cette poétique trouve écho dans les mythes, mais aussi dans les études scientifiques consacrées aux origines de la représentation. Dans son essai « Ce qui fait image dans l'image », Marie-José Mondzain soutient ainsi que c'est dans l'obscurité de la grotte, où furent retrouvées les premières représentations signées de la main de l'homme, que se serait manifestée pour la première fois cette capacité imageante qui nous caractérise et nous détermine en tant qu'être humain :

Qu'il s'agisse de la main négative ou de la main positive, image d'un retrait, vous avez ce premier autoportrait de l'homme par lui-même sur un plan d'inscription face à lui. Moment bouleversant : à savoir que sa propre image est l'œuvre de la main et du souffle. De la main et du souffle de la bouche : la main sert d'image de soi, d'autoportrait de soi, elle est l'organe du geste d'inscription de l'image. Le souffle a délégué à la bouche autre chose que la prédation ou la nutrition. Elle a reconnu, dans le souffle et la respiration, les effets d'une bouche qui ne serait plus seulement faite pour nourrir, mais déjà en marche pour la parole. L'humain est un sujet parlant parce qu'il est un sujet imageant, parce qu'il a mis en place une scénographie où l'image est un opérateur non pas

d'identification, de ressemblance, mais un opérateur de séparation, donc un indicateur de symbolisation³¹⁹.

Les conclusions de Marie-José Mondzain viennent confirmer et compléter les propos d'Evgen Bavčar : l'imagéité ne procède pas tant d'une stimulation du champ rétinien³²⁰ que d'un principe de *séparation*. En sa qualité d'« opérateur de l'écart », c'est bel et bien l'image qui nous aurait permis de prendre conscience, dans les premiers temps de l'humanité, de notre condition de sujet. Conservant ainsi les *traces*, en l'occurrence les *tracés* laissés par les premiers hommes, la grotte pariétale s'oppose à la caverne de Platon. La métaphore d'une révélation du monde comme ce passage de l'ombre vers la lumière s'en trouve complètement bouleversée. Si « illumination » il y a (et, en l'occurrence, il serait plus pertinent de parler d'*obscuratation*), celle-ci ne peut s'opérer que dans l'obscurité souterraine. Pour filer la métaphore dans le jargon photographique : c'est bien la chambre noire qui se fera chambre claire, comme le suggère Marie-José Mondzain elle-même.



Mains positives et main négative – Grotte de Chauvet
Source : Drac Rhône-Alpes / Ministère de la Culture et de la Communication

Attardons-nous un instant devant cette image pariétale singulière commentée dans l'article : la main, positive ou négative, qui ajoute à l'expérience imageante – déjà intrication étroite du dicible et du visible – un principe tactile fondateur. Car cette capacité imageante dépendrait en effet d'une aptitude à opérer un double geste de reconnaissance et d'inscription de soi. D'abord, en déposant sa main contre la roche,

³¹⁹ Marie-José Mondzain, « Ce qui fait image dans l'image », in *De la photographie au cinéma, quelles passerelles ?*, Actes du colloque organisé par le pôle national de photographie en Corse, le SCEREN et le CNDP, 13-14 mai 2004, p.62.

³²⁰ Ainsi, pour la philosophe, nous sommes aujourd'hui sans cesse sollicités par des objets visuels, hypermédiatiques, au détriment même de *l'image*, une forme qui ne saurait uniquement relever du visible.

l'« artiste » vient y imprimer une empreinte, une image de soi non mimétique ou ressemblante, mais déjà indicielle. Mais pour que cette image devienne effectivement image *de soi*, pour que la capacité imageante s'affirme pleinement, un second mouvement, de séparation cette fois, doit être opéré. Car comme le fait remarquer Marie-José Mondzain, le danger est dans la non-séparation, celle-là même qui perdra Narcisse. Lorsque ses larmes brouillent son reflet dans l'onde, l'empêchant de contempler l'objet de son amour, le jeune Narcisse bascule dans une folie qui ne s'apaisera qu'à la réapparition de son image dans une eau redevenue limpide. « Mais l'onde est redevenue transparente ; Narcisse y voit son image meurtrie. Soudain sa fureur l'abandonne et, comme la cire fond auprès d'un feu léger, ou comme la rosée se dissipe aux premiers feux de l'astre du jour, ainsi brûlé d'une flamme secrète, l'infortuné se consume et périt³²¹. » En renonçant à tout contact avec le monde pour mieux adhérer à son reflet, Narcisse renonce aussi à la vie, à son humanité, définitivement perdue lors de sa métamorphose florale.

Le contact permet ainsi de ne pas tomber dans l'illusion propre au visible (puisque visibilité n'est pas image) et de cultiver cette capacité imageante qui conditionne notre humanité. Reste, malgré tout, à préciser la nature de ce contact et à l'articuler à l'objet photographique ou photolittéraire. Précisons d'abord que cette tactilité peut-être effective, physique, organique, mais plus généralement comptabilisée, conceptualisée, projetée dans le processus de perception visuelle – en quel cas nous redessinons la forme pour lui attribuer une organisation logique. En d'autres termes, l'expérience optique ne peut s'affranchir entièrement d'une cohérence propre à l'expérience ou la mémoire tactile³²².

³²¹ Ovide, *Métamorphoses*, III.

³²² Selon Gilles Deleuze, l'histoire de l'art dans son ensemble présente une succession de relations plus ou moins tendues entre l'optique et le tactile. À l'art égyptien correspond *l'espace haptique*, auquel succède l'espace grec *tactile-optique*, ensuite séparé en deux tendances, vers *l'espace optique pur* byzantin ou bien *l'espace strictement manuel* gothique. Mais je m'inspire ici de cet espace tactile-optique (un concept que je ne reprends pas pour autant à mon compte, puisque Deleuze l'inscrit très clairement dans le cadre d'une histoire de l'art Grecque) : « Ce qui remplace l'espace haptique, c'est un espace tactile-optique où s'exprime non plus l'essence, mais la connexion, c'est-à-dire l'activité organique de l'homme. [...] Le contour a cessé d'être géométrique pour devenir organique, mais le contour organique agit comme un moule qui fait concourir le contact à la perfection de la forme optique. Un peu comme pour le bâton dont je vérifie la rectitude dans l'eau, la main qui n'est qu'une servante, mais une servante absolument nécessaire, chargée d'une passivité réceptrice. Ainsi le contour organique reste-t-il immuable, et n'est pas affecté par les jeux de l'ombre et la lumière, si complexes soient-ils, parce que c'est un contour tangible qui



James Turrell, *Afrum I (White)*, 1967.

© David Heald



James Turrell, *Aten Reign*, installation au Guggenheim Museum, NY, été 2013

© David Heald

Considérons par exemple l'œuvre de James Turrell, cet artiste américain qui manipule le médium lumineux afin que, par une expérience perceptive décuplée, le spectateur puisse créer lui-même des sculptures impalpables. Les projections lumineuses de James Turrell épousent des formes architecturales, des plafonds, les angles d'une pièce, ses murs, transfigurés par notre regard qui vient leur appliquer une forme géométrique en relief. Ainsi, nous aurons tendance à retracer la projection *Afrum I (White)* pour lui donner la forme d'un cube, afin de répondre à un impératif tactile propre à l'expérience visuelle. Cette tactilité qui participe pleinement à la construction de l'image semble avoir toujours existé, et l'on a même constaté que certains « artistes » du paléolithique organisaient leur composition autour des particularités physiques de la

doit garantir l'individuation de la forme optique à travers les variations visuelles de la diversité des points de vue. Bref, l'œil ayant abandonné sa fonction haptique, étant devenu optique, s'est subordonné le tactile comme puissance seconde. », Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p.119.

paroi rocheuse³²³. Ce qui pourrait passer pour une simple illusion d'optique met en évidence le caractère synesthésique de l'expérience esthétique, où notre regard ne peut s'empêcher de corriger, d'arranger, de ré-agencer le monde.

Aussi, notre regard ne va pas seulement retracer les formes : il leur applique un principe cinétique, les conduit à se mouvoir. L'installation monumentale *Aten Reign*, conçue pour le Musée Guggenheim de New York en 2013, se prêtait parfaitement à cet effet. Depuis le rez-de-chaussée du musée, le spectateur était invité à contempler l'installation lumineuse épousant la structure en spirale de l'édifice. Des changements de couleur réguliers donnaient au dispositif un caractère quasi ondulant, tandis que le public, qui avait pris l'initiative de s'allonger à même le sol, ne savait plus très bien s'il était aspiré par ce vortex ou écrasé sous son poids. Si aucune n'en porte le nom, de nombreuses œuvres de James Turrell évoquent avec force le principe de l'Aleph, produisant cette étrange sensation de surimpression de l'image dans l'image, plongeant le spectateur jusque dans les espaces les plus sombres des musées afin de partager une expérience méditative. Ces Alephs littéraires, photographiques ou lumineux nous encouragent ainsi à déplacer l'étude du fait photographique du côté de la phénoménologie. L'image se trouverait en effet dans cet espace ni exclusivement sensible, ni exclusivement intelligible, à la croisée du dicible, du visible et du tactile. De la main des premiers hommes, posée contre la paroi rocheuse, à celle qui recouvre le corps féminin dans les *Vues Tactiles* d'Evgen Bavčar, l'image procède d'une *caresse* opérée par la main, l'œil, le souffle...

III.1.E. Tracés anamorphiques

En d'autres termes, l'image implique ce que l'on a appelé plus tôt un *tracé*, par lequel la photographie se constitue aussi bien comme enregistrement qu'*écriture*. Bien que ce tracé soit tout à fait propre au fait photographique, il a été remis en évidence ces derniers temps par la remédiation numérique et son processus de désindexation. À ce

³²³ La grotte de Commarque, par exemple, présente un exemple de tête de cheval gravée à partir de la disposition originelle de la paroi, qui présentait des similitudes avec l'animal. Voir David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave, conciousness and the origins of art*, London, Thames & Hudson, 2002.

sujet, Joan Fontcuberta, précise d'ailleurs qu'avec la transition de l'argentique au numérique :

la photographie ne disparaît pas comme modèle visuel ni comme culture : elle a simplement souffert d'un processus de « désindexation ». 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 sens³²⁴.

La série *Sémiopolis* propose une illustration pratique de cette problématique de l'écriture photographique. Chaque cliché participe à l'effacement d'une chaîne de référents : l'écriture braille, transposition tactile d'une première écriture visuelle, elle-même inscription d'un récit – par exemple, « L'Aleph » de Borges. C'est donc, pour ainsi dire, le principe même de référentialité attaché au photographique qui se trouve torpillé par une construction informe (ou plutôt anamorphique) *qui n'en fait pas moins image*. Les paysages spatiaux de *Sémiopolis* procèdent à cet égard d'une démarche radicalement intermédiaire. Ils cessent en effet de considérer l'écriture comme le support et le vecteur d'un message, pour lui reconnaître sa propre imagéité. Joan Fontcuberta a donc raison d'insister sur la désindexation récente de la photographie, alors même que ce paradigme de *l'empreinte* lumineuse et l'exigence testimoniale qui l'accompagne, sont tous deux bien plus tardifs qu'on ne voudrait bien l'admettre et ne sauraient déterminer seuls l'histoire du fait photographique. Aussi, lorsque Joan Fontcuberta plaide la cause d'une photographie conçue comme écriture, il n'en revendique finalement rien de moins qu'un *droit d'imagéité*, au même titre que tout art visuel – et par extension, au même titre que la littérature.

Ce passage de la trace lumineuse au tracé de l'artiste n'est pas sans rappeler une figure maîtresse des arts visuels, la jeune corinthienne Dibutade, héroïne du mythe fondateur tantôt de la peinture, tantôt du dessin. Attristée par le départ imminent de son amant (selon une version tardive de mythe, un départ à la guerre), elle en aurait tracé le profil contre un mur, suivant le contour de son ombre projetée. Il faut le reconnaître, Dibutade bénéficie d'une présence aussi inconditionnelle qu'anecdotique dans la plupart des textes théoriques et critiques consacrés à l'art pictural et ses disciplines connexes :

³²⁴ Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas*, op. cit., p. 215.

le *mythe des origines*, justement, sert avec efficacité différentes stratégies introductives, sans faire l'objet de plus d'attention. Cette place liminaire, mais limitée explique sans doute le manque de popularité d'une figure dont les lecteurs n'ont souvent qu'une connaissance approximative. Mais si Dibutade n'a jamais eu l'aura des célèbres Méduse, Narcisse ou Pygmalion, omniprésents dans les écrits sur l'art, c'est peut-être avant tout parce qu'elle n'existe pas. À cet égard, le texte de Pline – consacré d'ailleurs à la sculpture plutôt qu'à la peinture – dans lequel la jeune femme est mentionnée pour la toute première fois, fait office d'acte de naissance manqué :

En voilà assez et trop sur la peinture. Il convient maintenant de parler de l'art de modeler, ou plastique. Butades de Sicyone, potier de terre, fut le premier qui inventa, à Corinthe, l'art de faire des portraits avec cette même terre dont il se servait, **grâce toutefois à sa fille : celle-ci, amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, renferma dans des lignes l'ombre de son visage projeté sur une muraille par la lumière d'une lampe** ; le père appliqua de l'argile sur ce trait, et en fit un modèle qu'il mit au feu avec ses autres poteries. On rapporte que ce premier type se conserva dans le Nymphaeum jusqu'à la destruction de Corinthe par Mummius. D'autres prétendent que les premiers inventeurs de la plastique furent Rhoecus et Théodore, à Samos, longtemps avant l'expulsion des Bacchiades hors de Corinthe ; que Démarate, qui s'enfuyait de cette ville, et qui, en Étrurie, donna le jour à Tarquin l'Ancien, roi du peuple romain, était accompagné des modeleurs Euchlr, Diopus et Eugramme, et que ces artistes transmirent la plastique à l'Italie. L'invention de Butades serait alors d'avoir mêlé de la rubrique à l'argile, ou d'avoir modelé avec de la terre rouge³²⁵.



Dibutade ou l'invention de la Peinture, Jean-Baptiste Regnault, 1786

Point de Dibutade, donc, mais une « fille de Butadès », potier de son état, à qui l'on devrait l'invention du bas-relief, réalisé à partir du profil que sa fille avait tracé au mur. C'est bien plus tard, à la Renaissance, que la jeune fille réapparaît en tant que

³²⁵ Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, chap. 43, traduction Littré, 1887, je souligne. Note : la traduction nomme le potier *Dibutadès*, alors même que le texte latin indique *Butadès*. Je corrige donc ici.

*Dibutade*³²⁶ sous une forme désormais familière, d'abord au sein de traités consacrés à la peinture, puis dans des œuvres picturales ou littéraires globalement mineures – ci-contre, la version *Dibutade ou l'Origine de la peinture*, par Jean-Baptiste Regnault (1785).

Depuis son invention tardive, à partir d'un passage mal traduit – ou sur-traduit à dessein – de l'œuvre de Pline, le mythe de Dibutade n'a cessé d'être reformulé et réinvesti en fonction des nouveaux enjeux de la représentation artistique. C'est ainsi que la jeune corinthienne s'est tout à la fois prêtée au discours sur le dessin, la gravure, la peinture, la sculpture, et même plus récemment au discours sur la photographie, dont elle rappellerait le principe d'indicialité, ainsi que le suggère Jacques Derrida :

Dibutade ne voit pas son amant, soit qu'elle lui tourne le dos, plus constante qu'un Orphée, soit qu'il lui tourne le dos ou que leurs regards ne puissent en tout cas se croiser [...] : comme si voir était interdit pour dessiner, comme si on ne dessinait qu'à la condition de ne pas voir, comme si le dessin était une déclaration d'amour destinée ou ordonnée à l'invisibilité de l'autre, à moins qu'elle ne naisse de voir l'autre soustrait au voir. Que Dibutade, la main parfois guidée par Cupidon (un Amour qui voit et qui n'a pas ici les yeux bandés) suive alors les traits d'une ombre ou d'une silhouette, qu'elle dessine sur la paroi d'un mur ou sur un voile, dans tous les cas une *skiagraphia*, cette écriture de l'ombre, inaugure un art de l'aveuglement. La perception appartient dès l'origine au souvenir. Elle écrit, donc elle aime déjà dans la nostalgie. Détachée du présent de la perception, tombée de la chose même qui se partage ainsi, une ombre est une mémoire simultanée, la baguette de Dibutade est un bâton d'aveugle³²⁷.

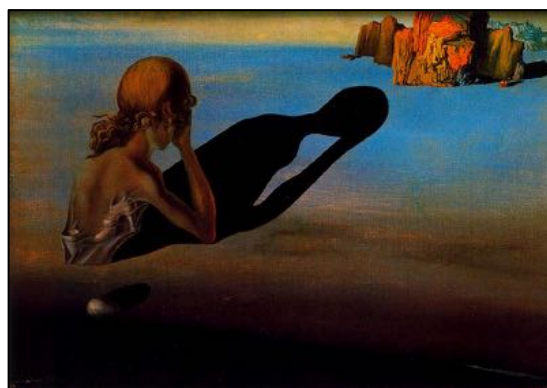
D'une écriture de la lumière à une écriture de l'ombre – la skiagraphie – le fait photographique procède avec Derrida d'un art de l'aveuglement dont il a été question dès l'introduction de ce chapitre, sous l'égide d'Evgen Bavčar. Cependant, pourquoi faire de cette skiagraphie l'argument d'une lecture aussi *négative* du mythe, qui inscrit le fait photographique dans l'absence, le manque, la privation ? Ce lieu commun de l'image comme objet de mémoire, trace de l'absent et de l'absence, et finalement *memento mori*, paraît en vérité redevable des réinterprétations tardives de la source plinienne, dans lesquelles l'amant de Dibutade, parti à la guerre et non plus « pour un lointain voyage », trouvera la mort au champ de bataille. Cette relecture a d'ailleurs été l'occasion de

³²⁶ Dans une étude consacrée à la figure de Dibutade, Bertrand Revol propose de considérer ce nom de baptême comme la déformation de l'expression « filia di butades », sous la plume d'un commentateur italien de Pline, « L'image et ses ombres », in *L'Ombre de l'image, de la falsification à l'infigurable*, dir. Murielle Gagnebin, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 2003, p.39. Voir aussi l'analyse féministe de Françoise Frontisi-Ducroux, « La fille de Dibutade, ou l'inventrice inventée », *Cahiers du genre*, Paris, L'Harmattan, 2007, n°43.

³²⁷ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, L'Autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 54.

déposséder la jeune femme de son œuvre (bien que le texte de Pline, à l'évidence, ne se prête guère à une lecture féministe du mythe), pour l'attribuer à l'Amour, au *caecus amor*, comme le reconnaît d'ailleurs Derrida.

Il est vrai qu'en plaçant sa création à l'articulation de l'ombre et de la lumière, Dibutade semblerait presque rejouer l'allégorie de la caverne, pour inscrire encore une fois l'image dans le paradigme du simulacre. Mais cette interprétation platonicienne soulève au moins deux objections. D'une part, et Derrida lui-même nous met sur la voie lorsqu'il évoque ce « bâton d'aveugle », le tracé de Dibutade procède autant du « voir » que du « toucher ». La tension entre le visible et l'invisible – l'apparition et la disparition – n'est peut-être pas celle que l'on croit. Car le geste de la jeune corinthienne implique déjà cette tactilité propre à l'imagéité, que son père perpétuera ensuite en transformant le dessin en bas-relief. D'autre part, cette ombre qui inspire le profil tracé par la jeune femme, renvoie-t-elle vraiment à la mimésis platonicienne, imitation au troisième degré de son objet, ou bien ne constitue-t-elle pas déjà une construction autrement symbolique ? Depuis *L'Ombre du soir* étrusque aux ombres portées des tableaux de Dali, en passant par le défi formel de l'art de la silhouette³²⁸, le tracé anamorphique de l'ombre gagne en effet à se lire comme une forme autonome. Et tandis qu'il est question de désindexation du photographique, cette figure de l'anamorphose illustrée par l'Aleph fontcubertien, nous aide à saisir les potentialités de l'écriture photographique.



Dali, *Remords ou Sphinx enlisé*

³²⁸ Le terme de silhouette est apparu au XVIII^e siècle, après le passage éclair de l'homme du même nom au ministère des finances sous Louis XV. Les premiers exemples du genre avaient pour but de réaliser le plus d'effets possible en un minimum de traits. Consulter, sur ce sujet, l'ouvrage de Georges Vigarello, *La Silhouette, du XVIII^e à nos jours, naissance d'un défi*, Paris, Seuil, 2012.

Si l'on connaît surtout l'anamorphose – littéralement « forme qui revient », c'est-à-dire une déformation réversible (souvent, par la médiation d'un miroir) – sous sa forme classique, les activités ou même les *logiques* anamorphiques sont en vérité plus anciennes. Dès l'antiquité, on savait en effet que l'harmonie des ensembles architecturaux dépendait d'une déformation des lignes, naturellement rétablie par l'œil humain. Ces perspectives courbes, ou « dépravées » selon l'expression de Jurgis Baltrušaitis³²⁹ qui leur a consacré de nombreux travaux, n'ont donné naissance au terme « anamorphose » qu'au XVII^e siècle. Elles qualifient alors plus précisément des images cachées dans d'autres images : *Les ambassadeurs* d'Holbein constitue un exemple canonique de ce genre. Ces anamorphoses classiques jouent donc d'un principe de révélation, en constituant une première entorse à la perspective linéaire héritée de la Renaissance, et son point de vue unique. À une époque plus contemporaine, Jurgis Baltrušaitis note cependant la présence de nouvelles anamorphoses, notamment remises au goût du jour par les surréalistes. L'anamorphose, dès lors, n'est plus cette construction géométrique s'appuyant sur les règles perspectives (dont elles contournent l'aspect prescriptif), mais bien la célébration d'une *expérience déformante qui s'inscrit dans une poétique de l'informe, du désordre*. Il s'opère ainsi un passage 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 déformées³³⁰ ». Si perspectives et tracés anamorphiques ont en commun une même esthétique de la distorsion, de l'aberration, celle-ci est radicalisée dans l'anamorphose contemporaine, caractérisée par une « puissance de démonstration de l'irréalité du réel et de la réalité de l'irréel³³¹ ».

³²⁹ Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, Les perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1984, coll. « Idées et recherches », p.5.

³³⁰ *Idem*, p. 195.

³³¹ *Idem*, p. 200.

Au terme de cette longue digression sur l'Aleph qui, laissant provisoirement de côté le fait numérique, nous a conduit du côté de Borges, de Turrell, de Pline ou encore de Joan Fontcuberta, une *poétique photolittéraire de l'anamorphose* s'est ainsi peu à peu esquissée. En résumé, cette poétique opère donc à plusieurs niveaux. *Au plan intertextuel* tout d'abord, l'anamorphose promeut le travail de réécriture, parfois de l'ordre de la parodie ou du pastiche, mais toujours davantage dans le cadre de l'hommage que de la satire : en écho au texte de Borges se lit la *Divine Comédie* de Dante, lui-même inspiré par Virgile et son *Énéide*... Le « je » de Borges, tout comme celui de Fontcuberta, est lui-même anamorphique, jouant de la superposition et en même temps de la dissociation entre l'auteur et l'écrivain de chair et d'os – Borges *et moi*. De même, *au plan intericonique*, l'anamorphose obéit à son modèle traditionnel, une image dissimulée dans une image, à cela près qu'elle les fait entrer en collision, générant parfois une forme tout à fait inattendue : chez Turrell, la lumière projetée contre la surface architecturale fait émerger des figures géométrique et cinétiques particulièrement spectaculaires. Enfin, *au plan intermédiaire*, l'anamorphose torpille le système du signe pour faire émerger, par exemple dans la série *Sémiopolis* de Fontcuberta, l'imagéité du texte aussi bien que la narrativité de l'image, renvoyant elle-même à un imaginaire fantastique et ses paysages spatiaux...

« L'Aleph » borgésien, puis à sa suite « L'Aleph » fontcubertien, introduisent parfaitement à la notion de tracé anamorphique dans laquelle *toute distorsion se donne à lire comme première*, pleinement signifiante. En quelque sorte, une *anamorphose sans retour* : Dante réécrit sous la plume de Borges, redessiné à son tour par l'appareil de Fontcuberta, si bien que *la forme se trouve dans l'in-forme*. Parce qu'elle procède d'un principe de *superposition*, de *stratification* ou d'*empilement de différents environnements* diégétiques, iconiques et même médiatiques, cette poétique de l'anamorphose a tout pour nous aider à saisir un nouveau modèle ontologique propre à l'image, que l'on a plus tôt rapproché des théories de l'ontologie plate. Si ce modèle se dessine dans des œuvres qui précèdent l'ère du numérique, on émettra l'hypothèse qu'il est aujourd'hui l'une des clés pour nous aider à comprendre la reconfiguration de notre regard contemporain. L'anamorphose apparaît comme un procédé poétique essentiel des œuvres photographiques et photolittéraires qui s'intéressent aux machines et aux dispositifs de visions contemporains. On en prendra pour preuve, en premier lieu, les dispositifs de

312

visualisation du territoire – Google Earth et Street view – qui, dans la continuité de dispositifs géographiques plus traditionnels (géorama, etc.), procèdent toujours davantage à la fusion entre le monde et ses « représentations », nous conduisant ainsi à reconsidérer le concept même d'espace.

III.2 « Tout voir » : actualités du panoptisme

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. Henri Cartier-Bresson a ainsi élevé à un haut degré la façon de découper-enfermer dans le viseur une empreinte de temps (« instant décisif ») et une empreinte d'espace, tout en fixant dans l'image « des lieux géométriques précis sans lesquels la photo est amorphe et sans vie ».

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. (A suivre).

André Rouillé – Edito Paris Art

Nous sommes désormais familiers des prises de position d'André Rouillé, qui voit dans la transition numérique la disparition du fait photographique. Outre les arguments d'usage concernant la disparition pure et simple de l'appareil (remplacé par le téléphone) ou de l'indicialité (que l'historien du médium ne cesse de considérer comme un critère décisif de photographicité), André Rouillé introduit cette fois l'idée d'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 de l'artiste. Il est vrai que la concurrence entre l'œil et le reste du corps – en particulier la main, que Walter Benjamin avait évincé du processus photographique³³² – est devenue

³³² « Pour la première fois dans les procédés reproductifs de l'image, la main se trouvait lib r e des obligations artistiques les plus importantes, qui désormais incombaient à l'œil seul. Et comme l'œil

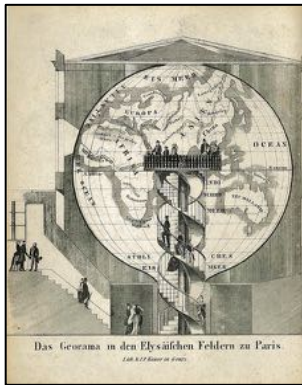
particulièrement conséquente au temps du smartphone. Désormais, la mise au point s'effectue par le biais de l'écran tactile, sans en appeler aux compétences techniques et mathématiques du photographe : plutôt que de plonger son regard vers le viseur, celui-ci prend désormais du recul afin de mieux observer l'image à l'écran... Pour autant, est-il tout à fait pertinent de parler d'*images sans regard* ? Au contraire, n'aurions-nous pas intérêt à reconnaître ici la présence d'un regard augmenté comme il existerait une réalité augmentée ? Qu'est-ce qui, par ailleurs, ferait l'objet d'une augmentation dans notre regard ?

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 son essai *La Perspective comme forme symbolique*, Panofsky soutient ainsi 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 géométrie. À l'origine de l'invention de cette perspective linéaire, une volonté commune d'effacer le médium de la représentation, de sorte que le tableau ne propose plus une image du monde, mais se fasse *fenêtre sur le monde*³³³. Cette perspective linéaire « transparente » gagne ainsi 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 public qu'il existe des images plus belles, plus justes, 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

perçoit plus rapidement que ne peut dessiner la main, le procédé de reproduction de l'image se trouva accéléré à tel point qu'il pu aller de paire avec la parole. », Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », 1936, *Écrits français*, 1991, p. 149.

³³³ « Pour nous, la perspective au sens prégnant du terme, est donc l'aptitude à représenter plusieurs objets avec la partie de l'espace dans laquelle ils se trouvent, de telle sorte que la notion de support matériel du tableau se trouve complètement chassée par la notion de plan transparent, qu'à ce que nous croyons, notre regard traverse pour plonger dans un espace extérieur imaginaire qui contiendrait tous ces objets en apparente enfilade et qui ne serait pas limité mais seulement découpé par les bords du tableau. », Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, p. 39.

imposer au spectateur un *point de vue*. Le regard est alors construit comme un « œil » unique et immobile – à vrai dire, moins qu'un œil, puisque les effets de la courbure rétinienne seront ignorés. On comprend mieux alors 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.



Au XVIII^e siècle, de nouveaux dispositifs de vision vont rompre avec ce point de vue unique, en plaçant le spectateur au centre de dispositifs de vision dans lesquels le regard est déjà démultiplié : les panoramas (dont Daguerre fut un décorateur avant l'invention de la photographie), les dioramas ou les géoramas réinvestissent ainsi la vieille utopie du *tout voir*, et célèbrent ce que Philippe Hamon nomme 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)³³⁴ ». Mais la particularité de ces dispositifs, c'est aussi l'effet de réel sans précédent qu'ils suscitent, en faisant vivre à leur spectateur une expérience de l'ordre de la simulation : l'illusion ne touche plus seulement l'œil, elle engage le corps, ou du moins la position du corps dans l'espace. Aujourd'hui, les applications numériques telles que Google Earth ou Google Street View s'inscrivent à leur tour dans la continuité de cette « folie du voir » désormais caractérisée par un « panoptisme de l'interface³³⁵ », offrant un double mouvement de l'image et dans l'image – laquelle apparaît plus que jamais comme un objet plastique. Et l'on pourra donc s'interroger : jusqu'où les frontières du « tout voir » seront-elles repoussées ?



³³⁴ Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 72.

³³⁵ Les notions sont empruntées à Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du voir, Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, p. 237.

III.2.A. Google Earth : une poétique du vertige

S'il est un dispositif de vision capable de cristalliser ainsi les mutations du *voir* (doublement conçu comme dispositif optique et modèle paradigmatique), c'est bien l'objet cartographique. À travers les âges, la mise en images du monde – sous forme de cartes, de globes, d'atlas, etc. – témoigne des progrès de la science géographique, mais surtout de la construction d'une « conscience géographique³³⁶ », c'est-à-dire d'un *être dans l'espace*, d'une façon de *se penser dans l'espace*. Pour le philosophe Jean-Marc Besse, même une attraction telle que le géorama mérite ainsi d'être considérée « comme [une] gare du monde entier, comme [un] lieu exemplaire où se concentre et se cristallise la gigantesque mobilisation du monde provoquée par l'Occident moderne. Des lieux où se préfigure et s'incarne effectivement le rétrécissement de l'espace et du temps, considérés aujourd'hui comme typiques de la modernité. Plus encore : comme des lieux où ce rétrécissement de l'espace réel au profit d'un élargissement de la pensée et de l'action devient non seulement le support, mais une forme de l'expérience sociale³³⁷. » Sans surprise, les mutations contemporaines de l'objet cartographique comptent ainsi parmi les manifestations les plus spectaculaires de la transition numérique. Avec, tout d'abord, l'avènement de nouveaux outils redoublant de précision (le GPS) et démultipliant l'offre de visualisation de l'espace et du territoire (pensons aux logiciels générateurs de paysages comme *Terragen*, mot-valise pour *terra* et *generator*, que Joan Fontcuberta a notamment utilisé dans son projet *Orogenesis*). Ces deux exigences sont au cœur de nouveaux dispositifs de vision, versions actualisées des grandes attractions du siècle panoptique : *Google Street View*, 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.

À coup sûr, ces logiciels cartographiques, désormais combinés à l'image photographique, reconfigurent définitivement notre appréhension du monde, notre

³³⁶ Jean-Marc Besse, *Face au monde, Atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 8.

³³⁷ *Idem*, p. 228.

savoir de l'espace et notre être dans l'espace. En d'autres termes : notre conscience géographique. Comme nous y invite Marcello Vitali-Rosati :

Faisons une expérience mentale (ou réelle) : éteignons le GPS lors d'un voyage. Même sans GPS, nous continuons à percevoir l'espace de la même manière. Il y a dix ans, nous aurions prêté une attention différente à la route, car la possibilité de nous égarer était toujours présente, comme une peur, une angoisse. Mais dès qu'il y a un GPS, même s'il est éteint, ce rapport change. L'espace a changé, même quand l'outil n'est plus là. Et nos valeurs ont changé, nos priorités, toutes nos structures mentales. La transformation nous a investis de façon totale³³⁸.

Ainsi, quel sens donner au terme *voyage*, lorsque le monde ne compte plus d'espace tout à fait inconnu où se perdre, et que l'on peut désormais visiter un pays sans passer de frontières ? Que peut-on apprendre de nos « navigations » computationnelles dans une version entièrement numérisée du globe terrestre ? C'est ce que cherchent à découvrir Robinson, l'alter ego d'Olivier Cadiot, et Jason, héros de *Programme sensible* dépassé par les fonctionnalités de son nouvel ordinateur, mais ravi de pouvoir revenir sur les traces de son enfance sans demander de visa. Pour ces deux personnages, Google Earth et ses homologues apparaissent comme des dispositifs « ludique[s], magique[s], céleste[s] ³³⁹ ». Avec eux, la fonction didactique de ces objets de savoir géographique tend à s'effacer devant leur potentiel récréatif et même esthétique. Ce parti pris n'est pas tout à fait original : depuis quelques années déjà, Google Earth ou Google Street View sont en effet à l'origine de nombreux projets artistiques³⁴⁰, dont la plupart cherchent à dresser l'inventaire des bizarreries, des ratés ou des excentricités du logiciel. Et en effet, le potentiel poétique de ces dispositifs de vision repose d'abord sur un principe d'égarement plus de rationalisation de l'espace. C'est d'ailleurs à ce titre qu'ils investissent aujourd'hui le récit photolittéraire, dans lequel ils jouent un rôle d'embrayeur fictionnel et mémoriel, tout en déterminant, en certains cas, le travail formel d'écriture : c'est ce que l'on pourra qualifier de *poétique* « *Google Earth* » (et sous le nom de cette application la plus populaire, nous pouvons ranger tous ces logiciels dérivés et ses équivalents, qui viennent redéterminer notre conscience géographique).

³³⁸Marcello Vitali-Rosati, « Pour une définition du "numérique" », *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal, PUM, 2014, collection « Parcours Numériques », p. 70.

³³⁹ *Programme sensible*, p. 38.

³⁴⁰ Voir entre autres les projet, à partir de Google Street View, de Michael Wolf « Street View » ou Jon Rafman, « 9 Eyes » [url : <http://9-eyes.com>]. À partir de Google Earth, on pourra citer Clément Valla (voir ci-après) ou encore Mishka Henner, « Dutch Landscape ».

Curieusement, Google Earth semble d'abord donner corps à une *poétique du vertige*. Les 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 il est vrai des effets visuels et perceptifs tantôt inquiétants (notamment pour Jason) tantôt loufoques (pour Robinson, qui semble s'amuser de tout). Ainsi, paradoxalement, la supra-vision que Google Earth propose au nom d'un impératif mimétique semble susciter l'étourdissement, au point de développer des effets de distorsions monstrueuses de l'espace. Il arrive d'ailleurs que ces distorsions se révèlent tout à coup, à l'occasion des « ratés » du logiciel prisés par certains artistes :



© Clément Valla, *Postcards From Google Earth*

Dans ses *Postcards From Google Earth*, Clément Valla collecte ainsi les aberrations issues de la compétition 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 sur-stimulation des facultés perceptives (de même que l'Aleph, à vouloir tout montrer, ne laisse plus rien voir), sont bien entendu constitutives de la poétique « Google Earth », au-delà des seules frontières du logiciel.

C'est le cas par exemple chez Olivier Cadiot qui, sans jamais citer explicitement la célèbre application ni aucun de ses équivalents, propose cependant une série de variations autour de la *carte*, devenue un motif essentiel du récit, un sujet récurrent et structurant de la narration, où se dessine en creux l'influence des nouvelles

représentations numériques du monde. Tout commence par un simple travail de recherche en ligne : Robinson, fasciné par la photographie « Sharon in the River » entrevue dans les pages d'un journal (l'œuvre est signée Nan Goldin, jamais nommée dans le récit, tout comme le cliché n'est pas reproduit, mais longuement décrit en plusieurs ekphrasis), cherche à recontextualiser l'image :

Revenons à notre baigneuse [...].
X in the river.
Quelle rivière ?
Où ?
Voyons voir.
À Eagles Mere, Pa.



© Olivier Cadiot – *Un Mage en été*

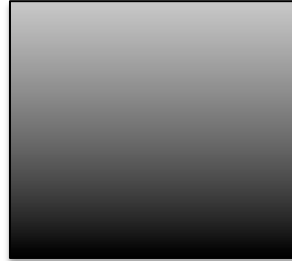
Pa, Pennsylvania ?
Près d'Allentown, Bethlehem, Loyalsock Forest.
Il y a des champs, ça ressemble à ici.
C'est ça le hic, tout ressemble à tout. Une vraie maladie.
Mère, Pa ?
Ouhlà, on s'approche du but. Papa-maman cheval, ça sent l'écurie³⁴¹.

Cette première image n'est pas une carte numérique, mais une carte numérisée : datée de 1920, elle présente un caractère sensiblement archaïque, anachronique, dont le charme n'est pas sans rappeler le phénomène de rémanence de la chambre noire et l'engouement pour les formes argentiques de la photo, qu'elles soient originales ou simplement reproduites à l'aide de la manipulation numérique. De fait, elle n'est pas tirée d'un logiciel de cartographie, mais du dictionnaire visuel Google Image³⁴², aux côtés d'une série de clichés supposés représenter, selon l'algorithme du moteur de recherche,

³⁴¹ *Un Mage en été*, p. 45-46.

³⁴² Voir III.5. « Revoir, réviser l'image ». Cette carte est hébergée sur un site de cartes anciennes, Mapamundi [url : <http://www.aquimapas.com>] (consulté le 31/07/2015).

la petite localité américaine d'Eagles Mere : ses propriétés les plus photogéniques (devant lesquelles posent parfois de jeunes mariés), ses paysages, son lac, viennent ainsi former un diaporama très fourni, mais sans grande originalité.



Nan Goldin, Sharon in the River, Eagles Mere, Pa.

L'invitation au voyage lancée par la photo de Nan Goldin laisse place à un sentiment de déjà-vu, « tout ressemble à tout » dans ce monde numérisé, étrangement familier. Qu'à cela ne tienne, Olivier Cadiot profite de ses navigations pour composer une forme de prose poétique hypertextuelle clairement inspirée des navigations 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.

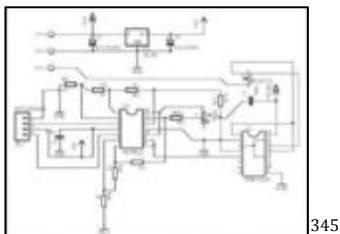
Zzzzz la terre se reforme, quelle joie, les forêts se plissent, les routes se creusent, la végétation s'incruste. Il y a une limite, focale de l'objectif de la caméra qui tourne dans l'espace ? Images bridées par les services secrets ? Pas grave, si on s'approche au maximum du point autorisé, on bascule tout à coup dans l'abstrait. Censure ? La rivière devient un serpent flou bleu dans du vert sombre amazonien³⁴³.

Comme en photographie, la fonction référentielle tant invoquée fait inévitablement courir le risque de la trahison, de la désinformation, voire de l'abstraction : plus l'on s'approche, moins l'on y voit clair. Le logiciel n'est pas encore tout à fait au point, mais ce sont pourtant les services secrets que l'on soupçonne, plutôt que les défaillances techniques – le fantasme de surveillance n'est jamais bien loin, nous aurons l'occasion d'y revenir. Cela dit, c'est bien dans la voie de l'abstraction que s'engage Robinson dont les oscillations de la pensée, associations d'idées et autres digressions en tout genre, rappellent le cours d'une navigation hypertextuelle dont le point de départ et d'arrivée serait cette photographie originale de Nan Goldin, « Sharon in the River ».

³⁴³ *Un Mage en été*, p. 32.

Si Robinson, navigateur 2.0 naufragé dans l'immensité du web, développe une telle prédilection pour les cartes numériques et numérisées, c'est parce qu'il nourrit l'espoir de s'y (re)trouver lui-même. N'oublions pas qu'*Un Mage en été*, dont la rédaction s'entremêle étroitement à celle d'un journal de deuil³⁴⁴, plonge le lecteur dans les archives familiales d'Olivier Cadiot. À travers Robinson, l'écrivain reconstitue sur un mode historico-fantastique son roman familial, peuplé de personnages extravagants, mages révolutionnaires et maîtres de l'occultisme. Si la métaphore littéralisée de l'arbre généalogique a pu servir, dans cet antiroman de l'album de famille, une réflexion sur l'hérédité, la transmission et la filiation, le même travail s'opère cette fois à travers le motif la carte, sur laquelle le narrateur cherche à se situer. C'est en ce sens que l'on peut comprendre, notamment, cette description surprenante de la carte d'Eagles Mere en Pennsylvanie (« Mère, Pa Mère, Pa ? Ouhlà, on s'approche du but. Papa-maman cheval »), première allusion à ce que Robinson décrit plus loin sous les termes « carte mère » et « carte père » :

Une carte mère.



© Olivier Cadiot – *Un Mage en été*

On va se débarrasser des histoires. S'opérer de la fonction père.

La carte père.

On n'a qu'à dire ça.

Pour me faire comprendre, je mets un mot sur un autre.

Carte + Père.

Comme ça.

La carte mère, c'est pour connecter ses composants, pas pour raconter³⁴⁶.

À la *carte mère*, matrice originare, s'ajoute cette fameuse *carte père* dont la fonction est de « raconter ». Fruit de ces deux entités, le mage Robinson aime à se comparer à une

³⁴⁴ *Un Mage en été* est d'ailleurs en partie un journal de deuil, cf. II. 2.C.

³⁴⁵ *Idem*, p. 49.

³⁴⁶ *Idem*, p.125.

super machine de vision, dotée d'une « bonne mémoire vive³⁴⁷ », capable de livrer le récit halluciné du passé :

Lapin !

Ordre bref via commande cerveau : un lapin s'incruste dans l'image, un bon petit lapin virtuel tellement précis qu'on voit battre son cœur sous le pelage. Ça marche. Juste avant de le sacrifier sur l'inox. Vous voulez un crâne en anamorphose dans l'air. Fonction Cuisine Holbein. C'est bon ! Je pense, action, moteur, et voilà votre père qui vient s'installer dans le fauteuil en face de vous. Un genre de père³⁴⁸.

Traçant son chemin sur les cartes de son histoire familiale, Robinson, mage-machine, vagabonde au rythme d'une danse qui n'est pas sans rappeler ces travellings optiques et réels opérés par Google Earth. Le vertige, cette fois, est partagé par le lecteur.

Ainsi, dans le récit photolittéraire, l'effet Google Earth n'est plus seulement spatial, il devient aussi temporel. Pour Jason, le logiciel est devenu un passe-temps chronophage, fonctionnant comme un embrayeur de la mémoire. Le héros de *Programme sensible* passe ainsi des heures à retourner sur les traces de son propre passé, à parcourir en sens inverse le trajet effectué autrefois avec tante Dee. Ce retour d'exil d'abord essentiellement numérique, donnera lieu à une profonde introspection et à la découverte de la folie meurtrière de Dee. Pour Jason, la représentation de l'espace est donc indissociable d'un contexte temporel :

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-épouse 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 histoire³⁴⁹.

Le vertige spatio-temporel est complexe chez Anne-Marie Garat, où l'image numérique doit négocier avec le même phénomène d'écrasement temporel que Barthes reconnaissait à la photographie dans *La Chambre claire*³⁵⁰. Ainsi, Jason a tendance à

³⁴⁷ *Idem*, p. 23.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Programme sensible*, p. 40-41.

³⁵⁰ « Il y a toujours en elle un écrasement du temps : cela est mort et cela va mourir. Ces deux petites filles qui regardent un aéroplane primitif au-dessus de leur village [...] comme elles sont vivantes ! Elles ont toute la vie devant elle ; mais elles sont aussi mortes (aujourd'hui), elles sont donc *déjà* mortes

conférer 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 – son histoire. Cette résistance à la fonction documentaire des logiciels de représentation géographique est ainsi au centre des préoccupations de nombreux artistes visuels (Michael Wolf ou John Rafman, par exemple), qui cherchent à retrouver sur les images fournies par Google les indices d'une activité originale, insolite ou *bizarre*.



© John Rafman, « 9 Eyes » - <http://9-eyes.com>

Ces écarts photographiques à l'abstraction géométrique de la carte contiennent en effet, en germe, une multitude de récits tantôt poétiques lorsqu'un cerf surgit sur une route longeant un décor naturel digne de figurer sur une carte postale ; tantôt inquiétants lorsque des hommes cagoulés visiblement hostiles à la présence de la voiture Google regardent directement l'appareil, donc l'utilisateur de Street View, devenu d'ailleurs spectateur de l'image. En cela, les inflexions photographiques de la cartographie contemporaine se retrouvent contaminées par ce faux certificat d'authenticité de l'image photographique qui, au lieu de révéler l'espace, accroît son imaginaire.

De fait, en naviguant sur Google Earth, Jason ne voyage pas dans « le monde », mais dans sa propre mémoire : chaque lieu n'existe qu'en vertu de sa valeur autobiographique. À cet égard, il n'est pas impossible de considérer Google Earth comme une allégorie de la mémoire traumatisée de Jason, filant d'ailleurs ainsi la métaphore

(hier). », Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile / Gallimard / Seuil, 1980, p. 150-151.

numérique ou informatique de la mémoire à travers les singularités du logiciel de visualisation de l'espace :

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 atmosphériques³⁵¹.

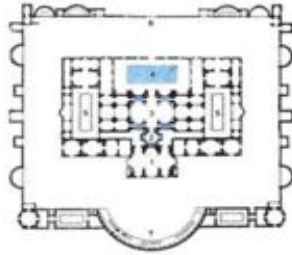
Les engourdissements de la mémoire, ses « blancs », s'apparentent aux bogues de téléchargement des images, qui peinent à se matérialiser à l'écran, de même que Jason s'embourbe dans son processus de remémoration. C'est que, tout comme il existe des espaces où même la technologie satellite n'a pas accès, certaines zones du passé sont trop sensibles et trop sinistrées pour être clairement conservées par la mémoire officielle, qui prend soin de cacher les traumatismes. Ainsi, « Pas de camionnette ou de motoneige Google pour numériser l'espace à 360°³⁵² » dans les régions reculées d'Estonie : seulement des pages blanches là où devrait se trouver la maison Fären, coincée dans un éternel hiver, où la neige a recouvert les traces du massacre de la famille de Jason.

Chez Olivier Cadiot, la collision entre le temps et l'espace ne cache aucune tragédie : au contraire, elle se constitue comme un ressort comique du récit. Le vertige spatio-temporel n'en reste pas moins fortement prononcé :

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

³⁵¹ *Programme sensible*, p. 206-207.

³⁵² *Idem*, p.164.



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.



353

© Olivier Cadiot – *Un Mage en été*

De nouveau, Olivier Cadiot ne fait aucune allusion explicite au logiciel Google Earth, dont le modèle structure pourtant une représentation vertigineuse du temps : ce travelling que le logiciel opère entre deux échelles géographiques, Robinson l'applique 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 ainsi en lumière les apories de ce voyage entre les échelles spatiales, qui réinvestit le fantasme du tout voir, et notamment cette ancienne tension entre deux exigences : celle d'entourer le monde d'une vision englobante, celle d'en saisir les moindres détails avec précision. Le résultat de cette double exigence, impossible à satisfaire, réside pourtant dans ces *images anachroniques, atopiques, en un mot anamorphiques, à l'incroyable potentiel poétique.*

³⁵³ Olivier Cadiot, *Un Mage en été*, p. 33 sq.

Cette ancienne utopie du « tout voir » qui aura favorisé la production et le perfectionnement de dispositifs de vision spectaculaires, présente par ailleurs des enjeux d'ordre davantage politique. L'obsession panoptique dont parle Philippe Hamon cache en effet tout autant une soif de *connaissance* qu'une soif de *surveillance*. Si le dispositif panoptique est d'ailleurs aujourd'hui si célèbre et réinvesti jusque dans les théories de l'art, c'est en effet grâce à Michel Foucault qui, à partir d'une étude du *panoptikon*, ce modèle architectural carcéral dessiné par Bentham, a notamment pu démontrer que *(sa)voir et pouvoir* étaient étroitement liés. Dans l'esprit de ses concepteurs, le *panoptikon* devait en effet veiller à ce que le prisonnier soit toujours exposé à la lumière, tandis que le surveillant, dans l'ombre, demeurait préservé de tout regard :

En somme, on inverse le principe du cachot ; ou plutôt de ses trois fonctions – enfermer, priver de lumière et cacher – on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège.

La foule, masse compacte, lieu d'échanges multiples, individualités qui se fondent, effet collectif, est abolie au profit d'une collection d'individualités séparées. Du point de vue du gardien, elle est remplacée par une multiplicité dénombrable et contrôlable ; du point de vue des détenus, par une solitude séquestrée et regardée³⁵⁴.

De quoi formuler l'hypothèse suivante : ce regard invisible que suppose le *panoptikon* ne trouverait-il pas sa forme la plus aboutie lorsque l'internaute, à l'ombre de son écran, peut observer à loisir le monde dans sa version numérique ? L'idée est sans doute tentante, mais la réalité promet d'être beaucoup plus complexe.

III.2.B Voir et être vu : du *panoptikon* aux Anonymous, mutations du fantasme de surveillance.

« Bienvenue chez Big Brother », ironise Alix, la fille de Jason, lorsqu'elle installe sur l'ordinateur de son père l'application Google Earth. Et en effet, l'actualité du panoptisme ne peut se penser sans aborder la question du fantasme de surveillance, et

³⁵⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 233 sq.

désormais de télésurveillance, qui s'impose comme l'un des principaux enjeux de la culture numérique. Ces dernières années, l'émergence d'un instrument de vision telle que la Google Glass, tout droit sortie d'un récit de la science-fiction, encourage n'importe quel usager à devenir le surveillant de ses contemporains. Mais si le profil de l'internaute-voyeur a donc bien quelque pertinence, il n'est cependant 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. S'il ne fallait en citer qu'un seul exemple : ces mêmes logiciels géographiques qui proposent de parcourir le monde dans ses moindres recoins reposent d'abord sur un principe de géolocalisation – rappelant en ce sens les avertissements de Louise Merzeau, qui travaille sur ces questions de traces numériques. On notera ainsi un phénomène de confrontation paradoxale entre un idéal de libre partage favorisant une diffusion massive du savoir et des informations, et un ensemble de contraintes (que l'on perçoit d'ailleurs plus ou moins bien au quotidien) exerçant un contrôle voire une censure des contenus diffusés. Impossible, par exemple, de supprimer définitivement un compte Facebook – dont la politique de censure fort discutable a maintes fois été pointée du doigt à l'occasion d'« affaires » emblématiques, souvent relatives à la question de la nudité en art³⁵⁵. Le fameux thème de la protection des données personnelles est par ailleurs devenu l'un des principaux arguments des détracteurs du tout-numérique, que certains n'hésitent pas à considérer comme une atteinte à la démocratie³⁵⁶.

À cet égard, on saluera la pensée originale de Milad Doueïhi, lequel plaide plutôt pour un « humanisme » numérique sans céder aux fantasmes de résistance ou de soumission au médium, dont les paradoxes procéderaient d'abord d'un héritage conflictuel des Lumières :

L'héritage des Lumières nourrit [le conflit] de l'autonomie et de la liberté de l'individu à l'ère du numérique. Cette dimension, à la fois existentielle et philosophique touche à la transformation de l'humain en un objet numérique, mais aussi en un objet du numérique, c'est-à-dire en un être

³⁵⁵ On pensera notamment à l'affaire médiatisée de *L'Origine du monde*, lorsque l'artiste danois Frode Steinicke a vu son compte Facebook supprimé après avoir publié sur son profil la reproduction photographique du tableau de Gustave Courbet.

³⁵⁶ C'est le cas de Paul Virilio, par exemple, qui adopte une lecture assez paradoxale du fait numérique, conçue comme une « catastrophe », dont pourra pourtant émerger, s'inventer, une nouvelle civilisation.

culturel numérique, convertible, extensible et capable de circuler de manières inédites grâce à la convergence de la technologie et du corps³⁵⁷.

Dès lors, le modèle initial du panoptique conçu comme *regard invisible*, ne semble pas pouvoir tenir face à la réalité des dispositifs de vision propres à l'ère numérique. 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*, tel que John Rafman l'a bien compris en saisissant, à travers l'objectif de Street View, ces policiers en pleine arrestation...



© John Rafman, « 9 Eyes »

Force est de constater que l'imaginaire orwellien de télésurveillance nourrit une certaine psychose que l'actualité du moment, portée par des personnalités au potentiel romanesque indiscutable – *whistleblowers* et *hackers* tels Edward Snowden ou Julian Assange, (anti)-héros de l'ère numérique dont l'histoire est déjà devenue un objet cinématographique³⁵⁸ – n'est pas près d'apaiser. L'internaute, véritable « big brother en puissance » selon la formule de Jason, apparaît ainsi comme un personnage détestable dans le récit de Lance Olsen, *Girl Imagined By Chance*, où le jeu dangereux entre exhibition et voyeurisme est poussé à son paroxysme. « You », notre mystérieux narrateur, gagne sa vie en dessinant les sites Internet d'artistes, parmi lesquels Virginia Dentatia, cette performeuse spécialisée dans l'art corporel qui s'est donné pour objectif de se transformer en poupée Barbie. Sous l'œil des caméras, Virginia subit plus de trente chirurgies enregistrées et rediffusées en temps réel à travers le monde :

³⁵⁷ Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, 2011, p. 15.

³⁵⁸ Déjà sorti, *The Fifth Estate* de Bill Condom (2013) avec Benedict Cumberbatch dans le rôle de Julian Assange ; et *Verax* (2013) court métrage sur l'histoire de Snowden.

In the evening, you recommence your work on Virginia Dantatia's web site. Following her last operation to reduce the bone mass of her chest, her lungs can no longer fully expand. She spends hours a day connected to an oxygen tank. Her **fans** in various chat rooms are both outraged and exhilarated.

[...]

Virginia Dantatia slips into a coma.

Far inside her web site, you embed a video feed so **viewers** can witness a close-up of her wasting face, translucent pale-green oxygen mask over nose and mouth.

[...]

The third message down announces Virginia Dantatia's death.

You halt just before swallowing. Beer fizzing in your ears.

Her family and several dealers present.

She regaining consciousness long enough to articulate her last wish : the Web camera be place in her coffin with her body and allowed to continue recording her translations for the benefits of her **followers**³⁵⁹.

L'internaute-voyeur est, chez Lance Olsen, un consommateur insatiable des performances diffusées sur Internet. Il n'est pas considéré comme un spectateur, mais comme un *fan*, un *follower*, un *viewer*, selon le vocabulaire qui deviendra celui des réseaux sociaux, encore confidentiels à l'époque où se déroule le récit (vers la fin des années 1990). « You », bien entendu, ne cache pas son dégoût à l'égard de celui qui à son sens semble dépourvu de sens moral et d'humanité. Peu à peu, il va donc tenter de se déconnecter, au sens propre comme au sens figuré, consultant de moins en moins sa messagerie à mesure que les mois passent, démissionnant de son poste après la mort de Virginia, pour finalement rompre son abonnement Internet.

Mais il faut bien reconnaître qu'à l'autre bout de l'échiquier, Virginia Dentatia tente elle aussi un drôle de pari : tous ces efforts accomplis afin de se transformer en Barbie n'ont d'autre objectif que de prouver au monde qu'il est impossible de survivre avec les mensurations de la célèbre poupée, devenue un modèle de féminité en tous points irréaliste. Si Barbie n'est pas à notre image, qu'à cela ne tienne, soyons à l'image de Barbie : découpage de la chair et de l'os, anamorphose du corps devenu trop étroit pour y laisser passer l'air. Virginia Dentatia, dans sa quête des limites du corps humain qu'elle entend poursuivre jusque dans la tombe, serait un parfait alter ego fictionnel de l'artiste Orlan, figure majeure de l'art corporel, pionnière de l'usage artistique de la chirurgie esthétique avec pas moins de neuf opérations à son actif, réalisées entre 1990 et 1993. Son œuvre est à mettre en regard d'une mythologie parfois qualifiée de *post-*

³⁵⁹ *Idem*, (dans l'ordre) p. 35, p. 105, p. 156.

human, ou encore des courants transhumanistes³⁶⁰, lesquels s'interrogent sur l'avenir de l'humanité et soutiennent l'émergence d'un Homme nouveau, face au développement fulgurant des nouvelles technologies. Mais si Orlan et surtout Virginia Dentatia entretiennent certainement un lien étroit avec cette problématique, leur pratique artistique n'embrasse pas sans réserve la cause posthumaniste, que Dominique Baqué rapporte avec beaucoup de justesse au mythe prométhéen³⁶¹. Le fétichisme technologique de Virginia semble même au contraire faire l'épreuve des limites de la constitution d'un corps augmenté qui, perdant la vie, perd aussi son humanité. Orlan et Virginia font chacune subir à leur corps des transformations certes différentes, mais elles n'en mènent pas moins une exploration commune des monstruosités de la beauté. Leur travail fascine, car il actualise et réalise un fantasme shelleyien qui restait encore un sujet de science-fiction il n'y a pas si longtemps.



© Orlan, *Omniprésence*, 7^{ème} performance chirurgicale, New York, 1993.

C'est sans doute la raison pour laquelle, quinze ans à vingt ans plus tard, ces fictions prométhéennes en sont peut-être arrivées à leur épuisement, comme le suggère Dominique Baqué. Les « nouvelles » technologies apparaissent plus familières, moins effrayantes. Et si l'internaute reste encore tenté par ses instincts de voyeur, il aura aussi gagné un esprit critique, à l'image de Jason :

³⁶⁰ Les concepts de post-human et trans-humanisme sont assez complexes et font l'objet de nombreuses contestations. On consultera notamment l'article (en ligne) signé Thibaut Dubarry et Jérémy Hornung, « Qui sont les transhumanistes ? », *Sens public*, mars 2008, [url: http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=527] (consulté le 6/08/2014).

³⁶¹ À propos du post-human et d'Orlan, voir le chapitre « Fiction prométhéennes du post-human », in Dominique Baqué, *photographie plasticienne, l'extrême contemporain, op. cit.*, p. 212-235.

un 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'agrémentent 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 ? [...] Ma rue d'il y a deux ans ignore que la bicoque est rasée, que la remplace un terrain vague en attente de chantier, le prêt bancaire se fait rare³⁶².

Jason, bien entendu, n'est pas un hacker : comme tout internaute moyen, quitte à jouer l'espion, ce sera d'abord dans sa propre rue. En guise de réalité augmentée, les « retards » de l'application sont reçus comme autant d'entorses au réel, à la chronologie des lieux : comme le fait photographique dont il procède, Google Earth trahit la fonction référentielle qu'on souhaiterait lui attribuer. La fouille tourne court...

C'est alors que le fantasme de surveillance se déplace dans une nouvelle figure, celle du groupe Anonymous, grâce auquel il en viendrait presque à gagner ses lettres de noblesse :

Si Alix me voyait à cet instant tutoyer mon ordinateur, m'immiscer dans son intimité de machine en surchauffe, je remonterai d'un cran dans son estime, elle fréquente les hacktivistes anonymes, les virtuoses du raid qui pirate, détournent et récupèrent les données verrouillées de tous les bunkers informatiques avec leur face de V, leur masque de Guy Fawkes au sourire méphistophélique, ils singèrent en crackers furtifs dans la confiance du programme totalitaire. Ils sont un et ils sont légion. Ils ne pardonnent pas, n'oublient pas. Si ma fille savait combien je suis seul et légion devant mon écran, seul à infiltrer ma mémoire, si faible, si petit, elle comprendrait que sous mon visage se cache celui qui n'oublie pas, ne pardonne pas, et dans quel effroi il est à présent devant sa propre image³⁶³.

Ce paradoxe de la machine qui exacerbe le sentiment de solitude tout en le comblant se veut bien plus complexe qu'une critique de la relation virtuelle, par opposition à la relation « réelle ». Car dans le récit d'Anne-Marie Garat, le réel est une construction mensongère que la médiation virtuelle opérée par la machine vient faire éclater. Pour Jason, dont l'identité redéfinie par Dee est devenue un masque sournois toujours plus lourd à porter, presque sur le point de tomber, les justiciers Anonymous et leurs airs de Guy Fawkes donnent des désirs de révolte³⁶⁴. Dans l'intimité du programme sensible de

³⁶² *Programme sensible*, p. 41.

³⁶³ *Idem*, p. 200.

³⁶⁴ « J'aurais mieux fait de venir incognito. De me présenter masqué en Anonymous, de dissimuler mes traits et mes pensées sous la face en carton bouilli méphistophélique de V, d'arborer l'immuable sourire et les yeux plissés sans prunelles, la moustache en crocs et la mouche à l'impériale, les pommettes

la machine, Jason tentera ainsi de hacker avec succès sa propre mémoire, verrouillée par le récit officiel de tante Dee :

Nous sommes seuls. Nous sommes un et foule, un et légion derrière nos masques d'anonymes, frères en solitude éperdus d'amour et de peur, de colère, d'espoir follement. Nous ne tombons pas de la dernière pluie d'été, nous résistons³⁶⁵.

Dans ces dernières lignes du roman où Jason déballe son nouvel ordinateur avec Alix – l'un des rares moments de complicité entre le père et sa fille – la machine de surveillance apparaît de plus en plus comme un allié, un veilleur attentif, lieu d'un nouveau mode de sociabilité dont la devise des Anonymous, un seul et légion, serait le mode opératoire. Anonymous serait-il un humanisme ?

La méfiance que Lance Olsen et Anne-Marie Garat conservent, à des degrés divers, à l'égard du fait numérique – outil du *tout-voir* devenu un *trop-voir* – pourrait être en partie considérée comme un fait de génération (Garat est née en 1946, Olsen en 1956). Tous deux sont en effet tributaires des théories de l'index, et ne cachent pas leur dette à l'égard de Barthes ou de Peirce³⁶⁶. On peut facilement imaginer à quel point les effets de la transition numérique ont pu mettre en question, avec violence parfois, ce riche héritage. Mais leur position n'est nullement réactionnaire : Lance Olsen a depuis travaillé à la réalisation d'un roman hypertextuel entièrement numérique, *10 : 01*³⁶⁷ ; quant aux efforts que Jason fournit pour apprivoiser sa machine numérique, ils révèlent la profondeur du lien qui peut s'établir avec le « programme sensible » de la machine. Cette méfiance témoigne plutôt d'un processus de mutation technologique qui s'est opéré à une vitesse effroyable. La décennie qui sépare la publication de *Girl Imagined by Chance* (2002) et de *Programme sensible* (2013) – et au moins autant entre chaque intrigue – révèle d'ailleurs que si le profil de l'internaute « Big Brother » est toujours pertinent, il est désormais contrebalancé par celui du hacker Anonymous :

saillantes cirées de rose du conspirateur des poudres. En cet appareil impavide et glaçant, d'affronter le cerbère de ce monde dystopique accablant. Tant de ses pareils à l'âme basse des chiens de meute [...] », *idem*, p. 238.

³⁶⁵ *Idem*, p. 253.

³⁶⁶ Lance Olsen dédicace son roman à Andi « Camera Lucida », et cite à de nombreuses reprises Barthes, Susan Sontag (tous deux en épigraphe), Peirce, Baudrillard, Arbus...

³⁶⁷ Lance Olsen, *10 : 01*, Portland (US), Chiamus Press, 2005, et en version numérique (en collaboration avec Tim Guthrie) [url : http://collection.eliterature.org/1/works/olsen_guthrie_10_01/1001.html] (consulté le 5/08/2014).

The problem was how your bosses were twenty-something kids with attitudes. Attitudes and purple lipstick.
You being middle-aged.
You being, in their eyes, officialy a member of a different species.
The problem was how it was clear, watching them at their computers, they wanted to be alone and couldn't live without other people. [...]
The problem was how they began wearing overblown Seiko MessageWatches sot they could consult their schedule, Dow Jones averages, and e-mail just a little-more frequently³⁶⁸.

Le constat désabusé du narrateur de *Girl*, qui juge avec circonspection ses jeunes dirigeants hyperconnectés à leur MessageWatches (dans les années quatre-vingt-dix, Seiko avait lancé cette montre gadget capable de recevoir des messages instantanés : objet futuriste aujourd'hui complètement dépassé, signe supplémentaire de la rapidité avec laquelle s'enchaînent les innovations technologiques), fait étrangement écho à une nouvelle forme de sociabilité encore en train de se dessiner, dont on peut se méfier, mais dont il faut aussi reconnaître les qualités, à l'image de Jason. Après tout, cette même génération « twenty something » dont se moque gentiment « You », dépassé par ces génies de l'informatique qui participèrent tout au long des années 90 à préparer l'avènement de la culture numérique, n'est-elle pas devenue aujourd'hui le vivier des héros hacktivistes d'Alix ?

Si l'utopie du tout voir peut encore avoir quelque actualité aujourd'hui, c'est notamment dans la mesure où nous n'aurons jamais été à ce point entourés, envahis même, de photographies. Omniprésente, l'image (et notamment l'image à l'écran) tend à se substituer au monde qu'elle était supposée représenter jusque-là. La situation est devenue particulièrement problématique pour la presse, alors même que les journalistes sont concurrencés par leur propre public, réuni sur les réseaux sociaux où les images circulent à toute vitesse, avec plus ou moins d'efficacité heuristique et de rigueur d'ailleurs. Cette problématique est redoublée lorsque les journalistes, interdits d'accès à certaines zones de conflit et donc « privés » d'images, se rabattent sur ce vivier iconographique qu'est devenu Internet. On se souviendra par exemple du cas emblématique de Neda, cette jeune femme assassinée lors d'une manifestation en Iran, confondue avec une seconde Neda, dont la photographie a été reprise sur les réseaux puis diffusée sans plus de précaution par les médias auxquels l'Iran était entièrement

³⁶⁸ *Girl Imagined by Chance*, p. 19.

verrouillé. Cette seconde jeune femme s'est vue contrainte à l'exil³⁶⁹ après que son visage ait ainsi été « volé » par une poignée de blogueurs. Forts d'une volonté citoyenne de dénoncer les injustices et les atrocités perpétrées par l'état iranien, ces derniers n'en étaient pas moins, pour la plupart, dénués de formation journalistique. Par-delà cette question déontologique³⁷⁰ – qui se doit d'être posée, ne serait-ce qu'au regard des conséquences dramatiques de l'affaire pour la malheureuse homonyme – le cas de Neda, visage de la révolution iranienne, se pense à une tout autre échelle, tant son destin iconique surpasse la simple question du « vrai » ou du « faux ». Neda, inventée par quelques internautes-surveillants (se sachant surveillés et se mettant en scène dans ce rôle), est aussi une créature de l'interface, fruit d'une série de regards qui modèlent les objets médiatiques à force de les faire circuler.

Évidemment, qui d'autre que Joan Fontcuberta pouvait saisir l'occasion de forger une photofiction ludique à partir de ces mutations du fantasme de surveillance ? Dans *Deconstructing Osama*, l'artiste catalan pose ainsi la question des mutations du médium photographique par le biais d'un secteur médiatique en crise, à l'heure où le *buzz* succède au *scoop*, où le citoyen moyen se substitue au reporter professionnel et où le téléphone portable remplace l'appareil photo. À cet effet, l'agence de presse Al-Zur est calquée sur le modèle des médias alternatifs qui connaissent un nouvel essor grâce au numérique. Joan Fontcuberta puise ainsi sa matière romanesque au sein des tensions tissées ces dernières décennies entre les nouveaux modèles économiques des médias globalisés et les principes éthiques du photojournalisme, dont les relations incestueuses renvoient à l'éternel soupçon qui pèse sur le fait photographique. La radicalisation structurelle dont fait l'objet l'encadrement diégétique dans *Deconstructing Osama* a déjà été évoquée : supposé fournir au lecteur les clés contextuelles du récit d'investigation des reporters Mohammed ben Kalish Ezab et Omar ben Salaad, l'encadrement diégétique finit par acquérir plus d'autorité que son propre sujet, illisible pour tout lecteur non arabophone. Les conséquences d'un tel geste sur la seconde partie de l'ouvrage, soit sur le récit encadré (et donc le faux reportage), sont doubles : en plus de

³⁶⁹ Réfugiée en Allemagne, elle a depuis écrit un ouvrage sur au titre évocateur : *Mein gestohlenes Gesicht* (« mon visage volé ») : Neda Soltani, *Mein gestohlenes Gesicht*, Munich, Keilash Verlag, 2012.

³⁷⁰ Le cas de Neda fait notamment l'objet d'une étude chez Adeline Wrona, *Face au portrait, de Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012.

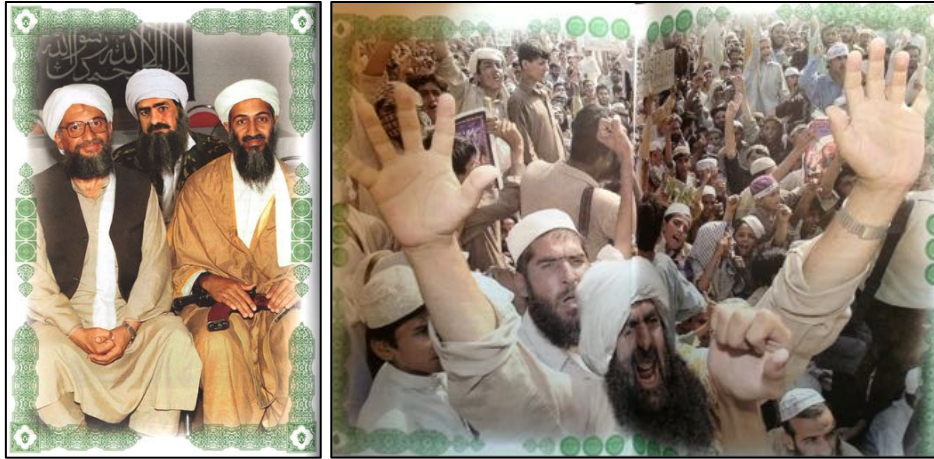
transformer l'écriture en image, le lecteur doit opérer un travail interprétatif à la lumière des seules photographies. Ces clichés reposent sur une pratique évidente du trucage et du photomontage, vraiment trop grossier. Rappelons en effet que Fasqiyta Ul-Junat, interprété par l'acteur Manbaa Mokfhi, est présenté comme la créature d'une vaste opération de communication orchestrée par un certain Bureau d'influence stratégique, afin de « donner un visage au Mal ». Mais ces montages ont ceci de particulier qu'ils en appellent essentiellement à la culture médiatique du lecteur. À cet égard, la façon dont Joan Fontcuberta fait usage des stratégies de visibilité et des formes d'objectivité des médias d'information est particulièrement pertinente.

Tout au long du photoreportage, nous assistons ainsi à la transformation de Manbaa Mokfhi, acteur sur le déclin, en Fasqiyta Ul-Junat, à travers une série d'imageries stéréotypées, empruntées à plusieurs registres médiatiques, prenant acte de la popularité grandissante du taliban. Les premières pages de *Deconstructing Osama* présentent Joan Fontcuberta déguisé en Manbaa Mokfhi, endossant son rôle dans des feuilletons télévisés romantiques comme « Le Sourire de Shéhérazade » (clin d'œil ironique aux extraits des *Mille et une nuits* que Joan Fontcuberta s'est amusé à recopier en arabe, en guise de reportage), ou bien dans des publicités loufoques, pour un soda « Mecca Cola » par exemple.



© Joan Fontcuberta - *Deconstructing Osama*, publicité Mecca Cola (Manbaa Mokfhi)

Plus tard, le lecteur assiste à la métamorphose de Manbaa Mokfhi en Fasqiyta Ul-Junat, taliban caricaturé et caricatural, arme à la main au milieu du désert.



© Joan Fontcuberta - *Deconstructing Osama, Manbaa Mokfhi déguisé en Fasqiyta Ul-Junat à côté de Ben Laden / au milieu d'une manifestation (au premier plan)*

Mais lorsque Joan Fontcuberta, déguisé en Manbaa Mokfhi, lui-même déguisé en Fasqiyta Ul-Junat, pose en turban et djellaba aux côtés de ben Laden ; ou encore lorsqu'il apparaît au premier plan d'une manifestation islamiste, il ne fait que rejouer des scènes conçues pour le téléspectateur occidental. Car, ainsi que le soutient Clément Chéroux, « les médias de masse font aussi partie de l'arsenal de la terreur. L'efficacité du terrorisme repose donc, pour une bonne part, sur sa compréhension, puis son exploitation, du système médiatique³⁷¹. » Ainsi les deux systèmes médiatique et terroriste s'alimentent réciproquement, autour d'une même maîtrise des outils de communication.

Opérant un tour de passe-passe intermédial plutôt complexe, Joan Fontcuberta propose sur une double page les clichés d'un journal télévisé dont la forme – rappelant celle d'un écran d'ordinateur et ses multiples fenêtres ouvertes simultanément – est désormais devenue monnaie courante dans la presse télévisuelle. Cette opération par laquelle les journaux télévisés glissent de la forme cinématographique au modèle computationnel a fait l'objet d'une analyse détaillée chez David Bolter et Richard Grusin³⁷².

³⁷¹ Clément Chéroux, *Diplopie, l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2009, p. 12.

³⁷² Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation, Understanding New Media*, op. cit., p. 189 sq.



© Joan Fontcuberta - *Deconstructing Osama - Fasqiya Ul-Junat au journal télévisé (vue de détail à droite)*

Avec raison, tous deux interprètent ce travail de *remédiation* comme un moyen de souligner le *principe d'instantanéité et les effets de présence propres au direct*. Il s'agit ainsi, à l'heure où les images ont acquis une importance plus importante que jamais dans la diffusion de l'information, d'affirmer le pouvoir d'ubiquité de la presse – présente sur tous les fronts, à tout instant. On notera par ailleurs que ce dispositif computationnel, construit dans un souci d'objectivité, s'est paradoxalement généralisé alors même que les reporters ont un accès toujours plus restreint aux zones de conflit. Désormais, chaque journal télévisé engage le dialogue entre le présentateur du journal et ses correspondants, que ces derniers se trouvent à l'autre extrémité du globe, ou simplement à l'autre bout de la ville... signe de cette ubiquité médiatique, le correspondant en question répond au nom de d'Hakeem Selavy, un clin d'œil au double féminin de Duchamp, Rose Selavy. Multipliant l'enchâssement des « fenêtres », la télévision développe ainsi un art du tout voir, sans jamais rien montrer. Et si Ul-Junat, créature médiatique par excellence, est peut-être un faux taliban, il n'en constitue pas moins le résultat d'une véritable opération de communication menée à la seule force du dispositif médiatique.

Tout bon journaliste saura le concéder, une information n'existe pas en soi : elle se constitue au gré d'une succession d'interventions médiatiques. De Virginia Dentatia, morte de vouloir se modeler un corps post-human en direct, à Fasqiya Ul-Junat, personnage fictif inventé pour incarner une menace trop abstraite, en passant par Neda, icône médiatique désincarnée, n'appartenant plus ni à Neda Agha-Soltan (assassinée lors des manifestations de 2009) ni à Neda Soltani (qui aura, pendant quelques jours, prêté son visage à son homonyme décédée), les créatures façonnées par les dispositifs

de surveillance réinvestissent un questionnement sur l'avenir de l'humain. Comme si le mythe du *tout-voir* propre à la réalité augmentée se devait d'être compensé par un déficit d'être, la fiction contemporaine insiste sur un principe de méta-surveillance – voir et, de fait, être vu. Mais c'est peut-être justement dans cette *relation* que l'on a longtemps cru virtuelle et donc mineure, une relation qui s'inscrit au cœur de la culture numérique et de ses réseaux, que la machine se veut à notre image, et non l'inverse.

En termes photographiques, les mutations les plus spectaculaires de l'idéologie du *tout voir* résultent sans doute, comme l'a relevé André Rouillé, de la double disparition du cadr(ag)e et du point de vue unique hérités de la tradition picturale. L'image scelle désormais la réunion paradoxale et inquiétante, voire monstrueuse, de plusieurs modalités perceptives, pour adopter une perspective anamorphique telle que l'on a pu la définir plus tôt comme une *forme in-forme*. Dispositif par excellence du *tout-voir* numérique, le logiciel immersif Google Earth hérite de l'effet de réel trompeur de la photographie, à laquelle il est étroitement associé, et révèle l'inquiétante étrangeté des dispositifs de vision contemporains dont les qualités prétendument mimétiques fonctionnent surtout comme des passerelles vers l'imagination et la fiction. Ainsi, les logiciels de visualisation génèrent 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. Ainsi se confirme notre intuition selon laquelle la reconfiguration du regard contemporain doit nous entraîner à percevoir ces différents niveaux de réalité cumulés – comme dans le cas de l'expérience synesthésique de l'aveugle.

La problématique numérique du tout voir réinvestit bien évidemment le fantasme panoptique de télésurveillance. Mais si la crainte d'une société sous contrôle, espionnée et exposée aux yeux de tous est bel et bien présente, elle ne cède pas à la paranoïa. Les fictions photolittéraires, chez Garat ou Olsen notamment, mettent en

scènes des formes de contre-pouvoir, des zones de résistance, où le dispositif de vision peut aussi bien se révéler un opposant qu'un allié. Le contrat du tout voir numérique (qui bien évidemment, on l'aura compris, ne laisse justement *jamais tout montrer ni tout voir*), est à double tranchant : voir, signifie aussi être vu. Dès lors, chacun opère sa propre mise en scène. Le problème étant que l'on ne sait plus très bien déceler ce qui est joué de ce qui est authentique. Davantage, l'opposition nourrie entre ces deux notions n'est même plus si pertinente, dans le cadre de cette nouvelle ontologie qui se dessine. Les efforts fournis pour représenter avec toujours plus de fidélité le monde et ses occupants rappellent ainsi l'anecdote de Borges :

En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Etude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elle l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent³⁷³.

À vouloir ainsi construire une exacte réplique du monde, les objets façonnés par ces dispositifs de vision n'auraient-ils pas fini par gagner leur autonomie ? Mais la véritable question serait surtout : existe-t-il une différence ontologique claire entre le monde et sa « représentation » ? En d'autres termes, est-il encore pertinent de parler de simulacre ? C'est vers cette problématique du *double* que notre réflexion sur les dispositifs de vision contemporain doit donc se déplacer désormais.

³⁷³ Borges, *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard [3e édition], 1982, p.199.

III.3. « Voir double » : pour une diplopie de l'écart

« Diplopie » est un terme médical emprunté au vocabulaire de l'ophtalmologie. Formé à partir des racines grecques « diploos » (double) et « opos » (œil), il décrit un trouble fonctionnel de la vision qui se traduit par la perception de deux images pour un seul objet. « Voir double » est, sans doute, dans le langage courant, l'expression qui caractérise le mieux cette affliction. Celui qui, au lendemain du 11 septembre, portait un regard un tant soit peu attentif aux photographies publiées dans la presse internationale pouvait légitimement se demander s'il n'était pas lui-même frappé de diplopie tant les images pouvaient se dédoubler ou se démultiplier. Non seulement les mêmes photographies se répétaient d'un journal à un autre, mais chacune d'entre elle semblait répéter quelque chose. À propos de ces images immédiatement portées au statut d'icône, nombre de commentateurs expriment d'ailleurs un sentiment de mise en boucle ou de déjà vu.

Clément Chéroux, Diplopie³⁷⁴.

Dans son essai sur l'iconographie du 11 septembre, Clément Chéroux forge le concept de diplopie afin de qualifier ce mal médiatique contemporain selon lequel nous sommes non seulement envahis d'images, mais surtout d'images en tous points similaires. Soit que des clichés identiques se trouvent inlassablement rediffusés par les médias : c'est l'effet de « mise en boucle » dont Joan Fontcuberta joue dans *Deconstructing Osama*, un effet devenu stratégique sur les chaînes d'information en continu assurant le spectacle permanent de l'actualité, quitte à créer elles-mêmes l'événement par le biais d'une mise en scène médiatique. Soit qu'en voulant prendre pour modèle certaines icônes du passé désormais entrées dans l'histoire, ces images favorisent un phénomène d'intericonicité (comme il existe un principe d'intertextualité), en d'autres termes un fort sentiment de « déjà-vu » : dans *Diplopie*, le cas de la photo des

³⁷⁴ Clément Chéroux, *op. cit.*, p. 13.

pompiers de New York brandissant la bannière étoilée sur les ruines du World Trade Center, intentionnellement calquée sur le cliché d'Iwo Jima de Joe Rosenthal, illustre de façon particulièrement convaincante ce second phénomène. À force de voir ainsi le monde *en double*, nous serions donc frappés selon Clément Chéroux d'un syndrome « diplopie », où les effets de « mise en boucle » et de « déjà vu » obéissent à des stratégies de redite relativement distinctes, qui se rejoignent cependant sous une problématique commune, à la fois quantitative et qualitative : comment expliquer cette pauvreté iconique, cette redondance des images, alors même que les photographes amateurs et professionnels n'ont jamais été aussi nombreux ?

À en croire Clément Chéroux, ce paradoxe est un effet pervers des mutations qui touchent depuis les années quatre-vingt les médias, et particulièrement les agences photographiques : afin de résister aux aléas du marché de l'information, celles-ci ont choisi de se fédérer, moyennant une uniformisation constante. Frappé de consanguinité, le système médiatique globalisé n'est plus suffisamment hétérogène pour assurer sa diversité, et se rend (en partie, du moins) responsable de sa propre autocensure. Dans le cas de la « mise en boucle », la réitération d'une même et mince série d'images finit ainsi par en cacher d'autres : les images-types des tours du World Trade Center en feu ont notamment fait écran à celles, jugées trop insoutenables, des victimes démembrées et brûlées. Dans le cas du « déjà vu », l'imitation des images du passé vient apporter une valeur ajoutée à la nouvelle image, qui entend profiter de l'aura de son aînée pour « faire date » : la fonction iconique des plus célèbres clichés de l'histoire du photoreportage l'emporte ainsi sur leur fonction documentaire ou historique. Aussi, ne nous y trompons pas, ce n'est pas l'histoire qui se répète, mais les journalistes qui répètent, et même bégayent l'histoire³⁷⁵. Conçue à partir d'un *corpus* médiatique, l'analyse de Clément Chéroux peut-elle seulement s'appliquer au champ artistique, à la fois photographique et photolittéraire, lequel se montre généralement critique à l'égard des médias de masse ? Et s'il existe bel et bien, comme nous le verrons, une esthétique de la diplopie, quels en seraient les enjeux plastiques et heuristiques ?

³⁷⁵ *Idem*, p. 88.

III.3.A. Le syndrome diplopie et le mème Internet

Le concept diplopie est-il encore seulement valable après plus d'une décennie de mutations du champ médiatique ? En effet, si depuis le 11 septembre 2001 (période charnière de la période numérique, entendue comme une culture à part entière) l'ère des médias globalisés n'est certainement pas achevée, le « grand public » n'a quant à lui jamais cessé de s'affirmer comme un acteur proactif de la diffusion de l'information et des images, selon une tendance qui s'est confirmée avec l'émergence du web participatif. Désormais, un fait d'actualité aussi majeur que le 11 septembre investit les médias sociaux en même temps que les médias traditionnels. Une nouvelle figure émerge : celle du journaliste-citoyen. À tel point que nous serions presque tentés de croire en l'émergence d'un « contre-pouvoir », sous l'égide de l'emblématique groupe Anonymous, des célèbres lanceurs d'alerte comme Edward Snowden et Bradley Manning, eux-mêmes relayés par des milliers d'anonymes alimentant chaque jour le filon iconique Internet.

Passé le temps du soupçon systématique à l'égard de cette prolifération des images photographique, comme celui de l'adhésion aveugle à l'idée du journaliste et/ou photographe-citoyen, certaines « affaires » emblématiques de ces dernières années révèlent la complexité du problème. Considérons par exemple le phénomène « Bring Back our Girls », du nom de ce hashtag venu attirer l'attention autour de l'enlèvement d'une centaine d'adolescentes nigériennes par Boko Haram. L'information, d'abord passée relativement inaperçue dans les grands médias occidentaux, est soudainement devenue virale grâce à l'apparition d'un « mème Internet », soit d'un motif répétitif – en l'occurrence un selfie où l'internaute brandissait le message « bring back our girls » inscrit sur un support papier. Caractéristique de la sociabilité numérique propre à l'image conversationnelle³⁷⁶, ces mèmes Internet s'inscrivent dans une stratégie de communication à l'efficacité redoutable. À l'origine de chacun de nos « buzz » médiatiques contemporains, ils traduisent une capacité de mobilisation des internautes

³⁷⁶ Tel que le note André Gunthert, « sur les réseaux sociaux, la visibilité publique apporte les ressources des pratiques collectives : l'interprétation participative, par une série de commentaires générés par la source iconique, ou la construction chorale, par la reprise et la répétition d'un motif transformé en mème, qui démontrent la productivité sociale des formes visuelles », « L'image conversationnelle », *Études photographiques*, Printemps 2014, n°31 [URL : <http://etudes.photographiques.revues.org/3387>] (consulté le 02/09/2015).

sans précédent dont on peut certes s'enthousiasmer ou se féliciter, mais qui pose question en termes de contenu (contenu des images, contenu du message).



Michelle Obama - #BringBackOurGirls

Car si l'enlèvement des jeunes nigériennes a finalement bénéficié d'une forte médiatisation grâce aux réseaux sociaux, c'est au prix d'une spectacularisation participative, où l'on n'en appelle plus au principe de décryptage et d'analyse de l'information, mais à l'exploitation d'une émotion *partagée* par le public – aussi légitime soit-elle. C'est d'ailleurs la campagne Twitter elle-même qui aura été traitée comme une information, à mesure que des personnalités publiques publiaient leur selfie pour rejoindre le mouvement (donc à mesure que le mème se transformait en buzz), davantage que l'enlèvement en lui-même, perdu parmi les tweets.

Aussi, le rôle et les pouvoirs effectifs de la communauté des internautes, des journalistes et photographes-citoyens, doivent sans aucun doute être nuancés en raison même du principe de sociabilité qui régit ces échanges. Car tout comme les médias produisent une information uniformisée, ces internautes citoyens œuvrent pour obtenir la plus grande *visibilité* possible (et l'on peut constater, sur Twitter par exemple, l'importance du facteur quantitatif, tandis que le nombre d'abonnés ou de « retweet » est largement mis de l'avant). Si bien que l'information, condensée dans l'espace restreint et impersonnel du mème, finit par se dissoudre dans une forme photographique sans singularité – et par se noyer dans la *conversation*. « Conversationnelles », les images qui circulent sur les réseaux sociaux sont, il faut bien le connaître, souvent radoteuses. Les internautes partagent chaque jour des clichés similaires, se copiant les uns les autres. Les implications vertueuses et même ludiques de ces conversations visuelles sont

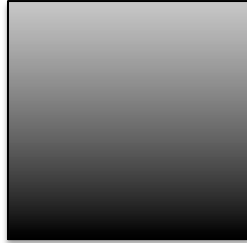
évidentes – comme l’a noté André Gunthert –, mais ne doivent pas cacher le caractère parfois aliénant de l’exercice. Il est difficile se montrer complètement original sur les réseaux, et d’ailleurs l’originalité n’est pas l’objectif, aussi bien au niveau formel (la pratique du selfie ayant abouti à une véritable *charte graphique* des images numériques) que social (puisqu’il faut davantage se fondre dans la masse que s’en distinguer).

C’est la raison pour laquelle les artistes se sont rapidement approprié les chartes graphiques issues de cette réitération et de cette réitérativité des images, dans leur travail de recyclage des clichés en ligne, dont ils font émerger par le biais du détournement une troisième modalité diplopie. Souvenons-nous par exemple de Penelope Umbrico (avec ses séries de soleils couchant) ou de Corinne Vionnet (avec ses monuments monumentalisés) qui exploitent nos imageries collectives avec poésie, en réalisant des montages ou des superpositions de photos-souvenirs. Plus provocateur, Frank Schallmaier réalise de la même manière des collages de photos de nus, de selfies illustrant les profils des usagers d’un site de rencontres gay. En travaillant ainsi des formes plastiques telles que le collage, la mosaïque ou la série, ces artistes parodient le principe de mise en boucle du même pour amener finalement le spectateur à dissocier ces images. À travers la médiation de ces dispositifs esthétiques, ils brisent le *design de la visibilité*³⁷⁷ qui régit la dimension conversationnelle de ces images, pour en interroger la singularité. Ce faisant, ils nous mettent sur la voie d’une nouvelle modalité diplopie, dont le mode opératoire serait celui de *l’écart*, de la diversion ou encore du détournement, et qui pourrait constituer un remède à la standardisation des images par l’usage répété de ses propres procédés.

Il est possible en effet de réinterpréter ce « voir en double » non pas comme un facteur d’uniformité et d’uniformisation, mais comme une méthode de déconstruction du regard : un *mal* voir pour mieux y voir. Faire apparaître la *différence* dans un *même* apparent. Cette troisième voie diplopie se conçoit comme une répétition légèrement inquiétante, voire divergente, qui en *revient sans doute aux fondements mêmes de la vision*. Considérons par exemple l’œuvre *The Distance of a Day* de David Horvitz.

³⁷⁷ Dominique Cardon, « Le design de la visibilité : un essai de typologie du web 2.0 », *Réseaux*, juin 2008, n° 152, p. 93-137.

L'artiste, dont le travail réfléchit depuis plusieurs années le fait numérique, place côte à côte deux iPhone qui ont enregistré en même temps, en deux points opposés du globe, le lever du soleil pour l'un, le coucher du soleil pour l'autre :



David Horvitz, The Distance of a Day

La disposition des appareils, comme deux yeux, réinvestit l'utopie d'un regard total pour en démontrer l'impossibilité : vision simultanée du début et de la fin du jour, de Los Angeles et des Maldives, de l'Alpha et de l'Oméga, qui nous rappelle que la diplopie peut aussi constituer un cas particulier du fantasme panoptique. La diplopie de l'écart, qui sera donc la voie empruntée par la photolittérature, procède ainsi de ce savoir que *la réalité perçue est une reconstitution, un effet de distorsion, réalisé en fonction de normes optiques et culturelles dont nous n'avons pas toujours conscience*. Et qu'il existe, parfois, des accidents au cours desquels cette distorsion devient soudainement plus apparente, tant et si bien que l'illusion se brise, et qu'une seconde réalité se dessine sous la première.

On ne se leurrera pas, les fictions photolittéraires contemporaines ne se sont que très peu approprié les formes et les enjeux du même Internet, comme ses effets de buzz médiatiques. En revanche, cette diplopie de l'écart – qui, on l'aura compris, procède pleinement d'une logique anamorphique – est travaillée à travers le prisme de l'un des *topoi* historiques de la photolittérature : le miroir et ses corollaires (reflet, spécularité, double, etc.), que cette fusion progressive entre le « réel » et ses « représentations » à l'ère du numérique, interrogent avec une acuité supplémentaire. Il est à cet égard particulièrement stupéfiant de constater à quel point ce topos bénéficie d'un intérêt renouvelé dans les fictions photolittéraires contemporaines, qui réinvestissent et relisent avec finesse des motifs parfois très anciens, pour en faire des grilles de lecture des enjeux contemporains. C'est donc à travers quelques variations autour de ce topos du miroir que se poursuivra notre réflexion sur les reconfigurations du regard. *Face au*

346

miroir d'une part, nous étudierons les figures de Narcisse, d'Écho et de Méduse qui ont longtemps servi à commenter les effets du fait photographique, ne cessent de hanter les récits photolittéraires pour dessiner des jeux spéculaires plus complexes qu'il n'y paraît. *De l'autre côté du miroir* d'autre part, nous constaterons que c'est le monde lui-même qui se met en abyme afin de brouiller les frontières entre les catégories du réel et de l'imaginaire. Enfin, dans une perspective d'ordre davantage théorique, le mot *au miroir* de la chose nous permettra de faire le point sur les stratégies photolittéraires et l'articulation textuel/visuel dans les fictions contemporaines.

III.3.B. Face au miroir : Narcisse, Écho, Méduse

Que ce soit dans le viseur du photographe ou sous la plume de l'écrivain et même du théoricien, le fait photographique, « Pencil of Nature », s'est retrouvé étroitement lié au motif spéculaire : redoublement du réel, l'image pouvait s'apparenter à un miroir du monde. Bien entendu, les conditions de cette spécularité ont tôt fait d'être discutées, en même temps que le médium faisait l'objet du débat ontologique que l'on sait. Car si l'image photographique devait être un reflet du réel (mais d'ailleurs, de quel réel ?), c'était à tout le moins un reflet déformé. Les nombreux autoportraits au miroir réalisés par les photographes, amateurs ou reconnus, démontrent en effet l'ambiguïté de cet objet réfléchissant, dont le mode opératoire relève davantage du dédoublement que du redoublement : c'est toujours un autre que j'observe en face de moi. Les autoportraits de Claude Cahun sont à cet égard particulièrement significatifs. Cette problématique s'est ainsi régulièrement déclinée à partir des grandes figures mythologiques associées à la métaphore spéculaire. Narcisse et surtout Méduse, ont enrichi l'imaginaire de la photographie et encouragé quelques lieux communs théoriques³⁷⁸, le premier comme allégorie de l'index, la seconde comme métaphore de la vision instantanée, de la coupe temporelle opérée par l'appareil. Dans une perspective diploïque, que l'on reconnaîtra comme une nouvelle modalité anamorphique de l'écriture photolittéraire, ces figures

³⁷⁸ On consultera notamment l'ouvrage de Philippe Dubois, *L'Acte photographique, op. cit.*, chapitre « Histoires d'ombre et mythologies aux miroirs », pp. 109-150. Pour Dubois, « le narcissisme, c'est l'index, le principe d'une adhérence réelle du sujet à lui-même comme représentation » (p. 140), quand à Méduse, elle renvoie à la « vision instantanée ».

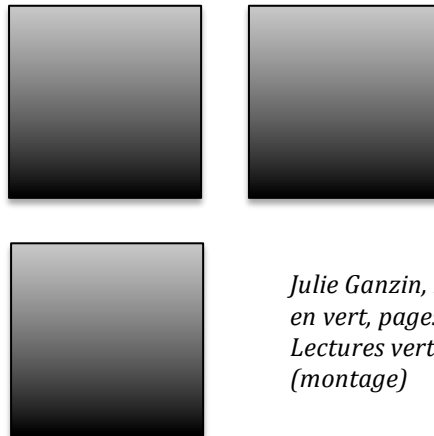
spéculaires jouent encore un rôle majeur, où leur fascinante monstruosité aident à comprendre les paradoxes du fait photographique.

S'il est un récit dans lequel l'écriture photolittéraire exemplifie la diplopie de l'écart, et convoque les grandes figures mythologiques spéculaires, c'est bien *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye, et son dispositif organisé autour de clichés stéréoscopiques dont la plupart se dédoublent ou se redoublent dans le corps de l'ouvrage. Ces images en miroir d'elles-mêmes rejouent la fable d'Echo et de Narcisse, que les protagonistes du récit incarnent tour à tour, dans un autoportrait où la narratrice s'esquisse elle aussi au reflet de l'autre. Nous avons relevé déjà, dans l'étude consacrée à l'album de famille, à quel point la femme verte était une créature doublement spéculaire, admiratrice d'elle-même, se sachant admirée, toujours prête à prendre la pose et à jouer son rôle d'épouse et de mère. C'est elle qui endosse ici le rôle de Narcisse, pendant que ses proies (Jenny, le père de la narratrice, et dans une certaine mesure la narratrice elle-même), en fidèles doublures d'Écho, s'effacent et s'oublient à son contact. Le mythe de ces deux figures spéculaires à la fois maudites et complémentaires est surtout connu dans sa version ovidienne : tandis que Narcisse n'a d'yeux que pour son propre reflet (sans s'y reconnaître), Echo ne vit qu'à travers le reflet sonore d'autrui et ne peut communiquer avec Narcisse, dont elle est tombée amoureuse, qu'en répétant ses derniers mots. La voix d'Écho ne livre aucune parole, elle émet des sons, elle entre en résonance avec l'objet de son amour sans jamais pouvoir s'incarner devant lui. Le dialogue engagé n'est cependant pas dénué de sens, au contraire, il fait même preuve d'une polysémie tout à fait juste : « Je mourrai, dit-il, avant que tu n'uses de moi à ton gré ! Écho répéta seulement : Use de moi à ton gré !³⁷⁹ ». Ainsi Narcisse repousse Echo, et se voit lui-même repoussé par l'objet de son désir, qu'il n'a pas encore reconnu. Mais lorsque Narcisse, après avoir enfin réalisé qu'il est tombé amoureux de lui-même, choisit la mort plutôt que de renoncer à cet amour, Écho prête sa voix au reflet dans l'onde et scelle les adieux entre les amants imaginaires : « L'ultime parole de Narcisse, regardant toujours vers l'onde, fut "Hélas, enfant que j'ai aimé en vain !" , et les alentours renvoyèrent autant de mots, et quand il dit "adieu", Écho aussi le répéta ».

³⁷⁹ Ovide, *Métamorphoses*, traduction Chamonard, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 100. Ce choix de traduction fait l'objet d'une analyse chez Philippe Arnaud, « Echo et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant », *Le Télémaque*, Presses Universitaires de Caen, 2011/2, n°2.

Ainsi Narcisse, son reflet dans l'Onde, mais aussi Echo, parviennent finalement à une forme de communion : une relation diplopie grâce à laquelle chacune des parties vient, par son propre décalage, combler celui de l'autre dans un processus de transfiguration.

Lecture horizontale (chronologique) et verticale (spéculaire)



Dans l'ouvrage de Marie NDiaye, ce paradoxe d'interdépendance pourtant bâti sur un principe d'exclusion est notamment incarné par deux vues de détail d'une série photographique signée Julie Ganzin, intitulée justement *Eco e Narcisso*. Séparées par une douzaine de pages, les deux images racontent l'histoire d'une disparition, celle de la jeune femme aperçue de dos sur le premier cliché. Cette première image, d'ailleurs, a vraisemblablement été retournée (ou bien est-ce au lecteur de littéralement lire à l'envers l'autoportrait ?). Ainsi organisé, le récit propose de fait une lecture verticale (soit spéculaire) en parallèle d'une lecture horizontale (soit chronologique) des deux clichés. La jeune femme étire-t-elle ses bras vers le ciel, ou bien plonge-t-elle tête la première vers ce qui devient, avec un peu d'imagination, le cours sinueux d'une rivière (peut-être la Garonne qui menace, tout au long du récit, de déborder et de briser les digues ?) au pied d'une falaise ? Son reflet l'a-t-il fait disparaître, l'a-t-il engloutie définitivement ? Transposée jusque dans le dispositif éditorial, la poétique diplopie invite quoi qu'il en soit le lecteur à déconstruire son regard, à revenir sur ses pas, à renverser le texte afin d'en extraire les réseaux de signification – en acceptant de multiplier les scénarios.

Dans *Autoportrait en vert*, un premier couple Echo/Narcisse est incarné par Jenny et la femme d'Ivan. Nous avons déjà rencontré Jenny lorsque, à l'aube de la cinquantaine, dans une situation de précarité matérielle, sociale et sentimentale extrême, elle retrouve son amour de jeunesse, Ivan, et noue une amitié destructrice avec la femme (en vert) de ce dernier. À travers la femme d'Ivan, Jenny peut en effet observer une projection de la vie qu'elle aurait pu mener aux côtés de son ancien amant. Peu à peu, elle modifie ainsi ses habitudes pour adopter les manières de son modèle, commençant même à fumer, avec maladresse. *Être la femme d'Ivan*, incarner « la femme d'Ivan » (qui, ce n'est pas un hasard, n'a pas d'autre nom que ce titre « femme de »), voilà ce qui importe alors le plus à Jenny : Ivan lui-même n'a d'intérêt que parce qu'il peut lui accorder ce statut *d'épouse* qu'elle a perdu, et qu'elle finit par reconquérir après le suicide de la femme en vert. Mais chez Marie NDiaye, la frontière entre les morts et les vivants est poreuse. Et, comme sa congénère Katia Depetiteville, la femme en vert d'Ivan est une suicidée qui revient à la vie :

– J'ai rencontré la femme d'Ivan, dit Jenny – omettant qu'elle est devenue elle aussi, une courte année durant, la femme d'Ivan.

[...]

Cette femme a dit encore :

– Vous n'avez pas été longs à... Pour moi, tout va bien.

Et en effet, la seule différence notable entre cette femme en vert et celle qu'ils avaient connue résidait en la beauté plus grande de celle-là, mais cette beauté était la même, simplement développée, épanouie grâce au bien-être, à l'argent, au plaisir sexuel³⁸⁰.

Épouser Ivan n'aura pas permis à Jenny de devenir à son tour « la femme d'Ivan », dont elle apparaît comme un simulacre lorsque ressurgit la suicidée. *Revenante*, cette créature verte tient davantage de l'Hydre que du spectre, tant elle renaît plus belle, plus vivante et plus toxique que jamais. Fascinée par son modèle, Jenny pousse d'ailleurs la ressemblance jusqu'à se suicider elle-même, sans pour autant jamais revenir à la vie.

Figée dans une pose à la fois majestueuse et mortifère, la femme en vert se confond avec une présence végétale, un rappel de la fleur en laquelle Narcisse sera métamorphosé au terme de sa vie d'homme. Omniprésent dans le texte comme sur les photographies (celles de Julie Ganzin, mais aussi ces images stéréoscopiques plus anciennes), l'élément végétal introduit une métaphore filée des femmes en vert, qui

³⁸⁰ *Autoportrait en vert*, p. 57-58.

l'utilisent à la fois comme un camouflage et comme le prolongement de leur propre corps. Ainsi, avant de rencontrer Katia Depetiteville, la narratrice devine sa présence dissimulée et combinée sous un arbre :



Autoportrait en vert, Julie Ganzin, « Tirrena » (p. 32) ; © - Marie NDiaye ensemble stéréoscopique (p. 63).

Je passais donc devant chez elle quatre fois par jour. Et je la regardais et ne la voyais pas, et cependant une obscure insatisfaction m'obligeait à tourner la tête de ce côté, pourtant je ne remarquais rien, jamais, qu'un beau bananier insolite. Je roulais presque au ralenti et pas une seule fois mes yeux n'ont manqué de se poser sur la silhouette immobile, aux aguets, de la femme en vert debout près du bananier largement plus imposant qu'elle, et cela je le sais sans doute possible. Car j'avais, quatre fois par jour, le cœur étreint par quelque chose d'innommable quoique pas absolument mauvais [...] ³⁸¹.

Femme-fleur, la femme en vert se révèle vénéneuse, exhalant un parfum floral pour séduire, tromper et étourdir ses victimes. Le chèvrefeuille, la vigne vierge et le seringat, plantes grimpantes au parfum très prononcé, annoncent et accompagnent régulièrement le malaise qu'elle génère : essence douce-amère de la femme en vert, dont le parfum sucré jusqu'à l'écoeurement marque une présence à la fois envahissante, enivrante et toxique, qui suscite une incompréhensible dépendance, un sentiment mêlé d'attraction et de répulsion.

Car le narcissisme exercé par la femme en vert est en effet de nature vampirique. Si le couple formé par Ivan et Jenny implose dès le retour de la femme d'Ivan, ce n'est nullement en raison de cette résurrection inquiétante de la suicidée, mais parce qu'« Ivan n'a cessé de se tourmenter, de se dénigrer lui-même, horriblement jaloux du bonheur qui lui avait semblé irradier de toute la personne magnifique de sa première femme ³⁸² ». Jenny est d'ailleurs fière d'avoir revu cette dernière à plusieurs reprises, quand Ivan n'a eu droit qu'à une seule visite. Le couple se dispute l'attention distante de

³⁸¹ *Autoportrait en vert*, p. 9.

³⁸² *Idem*, p. 58.

la femme en vert, qui s'épanouit à mesure que se pétrifient ses victimes. De même, le père de la narratrice n'a cessé de s'amaigrir depuis son mariage avec une femme en vert qui « enfle année après année, de sorte qu'elle doit maintenant faire coudre ses robes vertes, car il n'en existe pas à sa taille dans les magasins³⁸³ ». Et que dire des parents de Jenny qui, après le suicide de leur fille, dans leur maison « croulant sous la vigne vierge et le chèvrefeuille³⁸⁴ » où la narratrice est venue partager leur deuil, ont accueilli dans leur foyer la femme d'Ivan sans paraître regretter leur propre enfant ? La narratrice sait expliquer l'attraction médusante des femmes en vert, lorsqu'elle rapporte sa rencontre avec Katia Depetiteville :

Je veux quitter cette maison et la femme en vert essaie de me retenir. Elle ne me touche pas, elle parle. D'un autre côté, j'ai le désir de rester encore un peu. Toutes les histoires m'intéressent. Cependant je m'en vais, avec effort. Une fois dans la cour je l'entends qui parle encore depuis la cuisine, j'entends sa voix flegmatique, ses phrases monotones, ses mots ordinaires, et je me dis : heureusement pour moi qu'elle n'a pas une expression exceptionnelle³⁸⁵.

La femme en vert nous rappelle ainsi le paradoxe du Narcisse-Vampire décrit par Joan Fontcuberta, cet être chimérique épris de son propre reflet pourtant absent. Et l'on peut en effet s'interroger : la femme en vert n'existerait-elle pas que par l'admiration dévastatrice que lui vouent les autres ? Par l'écho de leur regard ?

Si les femmes en vert de Marie NDiaye sont de lointaines parentes des Gorgones, il faut reconnaître en Dee, la tante de Jason, un véritable alter ego de Méduse. Dee, qui poursuit chacun des membres de sa famille pour les « fusiller » à travers l'objectif photographique, selon une métaphore plus tard littéralisée dans le roman, lorsque Jason découvre qu'elle est responsable du massacre de la famille Fären, perpétré dans son enfance. Dee enfin, qui pendant des années aura prémédité ses meurtres, s'y sera même entraînée armée de son lourd appareil :

J'ai vu auparavant ce bloc de cristal aux mille arêtes, blessant aux yeux, cisailant, cet œil cruel serti au fond du corridor, l'obturateur de l'appareil photo que Dee braquait vers nous dans la maison Fären du temps où nous y vivions, innocents petits enfants³⁸⁶.

³⁸³ *Idem*, p. 36.

³⁸⁴ *Idem*, p. 60-61.

³⁸⁵ *Idem*, p. 27.

³⁸⁶ *Programme sensible*, p. 36.

Longtemps, Jason est resté paralysé de peur devant tante Dee, sa mémoire pétrifiée à l'instant même de ces clichés. Une fois ses souvenirs figés à coup de flash, la voix de Dee instille à l'oreille de Jason, comme un venin, l'histoire officielle et mensongère de la famille Fären, qu'il faudra répéter aux agents d'immigration. Mais si Dee fait preuve de tant de cruauté, c'est parce qu'elle est maudite au même titre que son ancêtre gorgone :

Innocente ou coupable, comment décider du cas en âme et conscience ? Dee venge-t-elle Tüüli sa mère et les siens déportés, son rapt inique et sa mort de primipare accouchée sur les planchers, son amant maître-chien bafoué par ton grand-père abuseur, ou sa naissance équivoque ; ou bien plutôt, comme il le semble, le noir dessein de ton père de la prostituer dans un bordel à soldats sur les quais d'un port provincial ? N'as-tu surpris son projet caché sous le fauteuil épiant les voix ? Dee en a eu vent. Par toi, qui t'en fais le messenger, es-tu si candide ? Ou par Sigrine qui, vue basse, mais l'ouïe fine, ne se prive pas de rapporter, dis-tu, ce qu'elle glane derrière les portes ? Au bruit de l'ignoble sort qui l'attend, concevons que ta jeune tante voit rouge, son sang ne fait qu'un tour, pas de quartier³⁸⁷.

Bâtarde pourtant choyée par le patriarche de la famille Fären, suscitant pendant des années la jalousie des enfants légitimes qui projetteront, à la mort du chef de famille, de la vendre à une maison close, Dee est sans aucun doute la digne héritière de Méduse, dont la beauté séduisit Poséidon, fâcha Athéna, et causa finalement sa métamorphose monstrueuse.

Si Dee se fait Méduse, Jason se doit donc d'incarner Persée, sans bouclier ni arme magique. À la fin du récit, alors qu'il n'a jamais cessé de s'interroger sur ses origines véritables, à douter du roman familial récrit par Dee sans jamais pour autant oser protester, Jason se rend au chevet de sa tante, tandis que les événements du passé commencent à affleurer à sa mémoire :

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 grincer³⁸⁸.

³⁸⁷ *Idem*, p. 244.

³⁸⁸ *Idem*, p. 223.

Fort d'une nouvelle vision augmentée, Jason convoque le passé dans le présent. Dee en 3D(ee) : toutes les Dee, de la jeune fille souriante à la vieille femme triste, superposées désormais dans une sorte de vision stéréoscopique déconstruite :

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 moi³⁸⁹ ?

Au visage ridé de Dee vient se mêler 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 ? La mémoire pétrifiée de Jason se ranime, redevient mémoire vive. Et devant la violence de la révélation comme celle du souvenir, Dee s'effondre en même temps que ses mensonges, terrassée par l'aveu de sa véritable nature : Méduse elle-même médusée.

L'imaginaire attaché aux figures mythologiques de Narcisse, Écho ou Méduse est ainsi réinvesti pour forger les personnages principaux de certaines fictions photolittéraires modernes, où jeux de regard et jeux de pouvoir sont étroitement intriqués. La répartition des rôles peut parfois sembler manichéenne : aux personnages malfaisants – les femmes en vert, Dee – sont associées Narcisse et Méduse, autour desquels gravitent un imaginaire peu favorable – ce même imaginaire qui a aussi servi de grille de lecture au fait photographique, sans servir d'ailleurs la cause du médium. Cette fois pourtant, le recours à ces figures mythologique ne sert aucun procès intenté au fait photographique. Si les mythes d'Echo, Narcisse, Méduse, ne cessent de nourrir l'imaginaire spéculaire associé au fait photographique, c'est notamment parce qu'ils mettent en scène des *métamorphoses*, cultivant une forme d'indécidabilité propre au regard contemporain. Ainsi, les femmes en vert ne l'ont pas toujours été : la belle-mère de la narratrice, par exemple, fut autrefois sa meilleure amie, avant d'épouser son père et se vêtir ainsi de tout ce vert. Quant à Dee, sa transformation fut aussi une rébellion contre un destin terrible, une fuite dans laquelle elle emportera pourtant Jason, échappé

³⁸⁹ *Idem*, p.223-224.

du massacre par hasard, par erreur. Comme la photographie, ces figures sont riches de leur instabilité spéculaire : il est dans leur nature de changer de nature. Face au miroir, elles invitent le lecteur/spectateur à cultiver un regard diplopie en traversant l'apparente transparence de l'image, et trouver l'invisible dissimulé sous le visible.

III.3.C. De l'autre côté du miroir : le monde mis en abyme

Dans son étude fantaisiste du « Miracle de Lewis Carroll », Joan Fontcuberta photographie et écrit :



© Joan Fontcuberta

Les miroirs sont les portes de mondes mystérieux. Pénétrer dans ces mondes parallèles est interdit au commun des mortels, mais certaines formules magiques en permettent l'accès aux brahmanes et aux sages. [...] Après le passage de maître Magritus par Valamönde, la corne d'abondance qui présidait la salle de la bibliothèque cabalistique révéla des propriétés interactives insoupçonnées : les choses y apparaissaient en double, mais sans inversion. Enfin on avait surmonté le désagréable défaut de la réfraction : la réalité restait à l'endroit comme dans une fenêtre³⁹⁰.

Tandis qu'il est devenu commun d'accuser le reflet de trahir son modèle, Joan Fontcuberta modélise le paradoxe du miroir qui se voudrait résolument fidèle : Narcisse s'observant à s'observer, sans jamais se rencontrer. Dans la stratégie diplopie, un tel processus de mise en abyme ne procède pas d'une logique *réflexive*, mais d'un principe de *superposition*, qui suscite l'invention d'univers parallèles dystopiques ou merveilleux, permettant d'opérer un examen à distance du réel. Chez Lewis Carroll, la petite Alice est

³⁹⁰ Joan Fontcuberta, *Miracles et Cie*, p. 96-97.

ainsi projetée dans un monde qui, à travers ses yeux d'enfant, nous apparaît comme cet étrange, inquiétant et onirique Pays des merveilles, mais qui assume en réalité une allégorie de la société des adultes. Aussi, ces mondes parallèles qui se dessinent à travers le regard diploïque ne sont-ils pas tout simplement le nôtre, observé par celui qui n'en aurait pas intégré tous les codes – lesquels, de fait, surgissent dans toute leur étrangeté ? Ainsi conçus, ces passages *de l'autre côté du miroir* ont alors la vocation heuristique de se substituer pour un temps au réel, afin d'en révéler et d'en résoudre les apories.

Le modèle fictionnel carrollien, décidément fondamental, constitue l'hypotexte de *La Reine Alice* de Lydia Flem. Alice, alter ego de l'auteure, prend le relais du récit autobiographique afin d'affronter l'épreuve du cancer et de ses terribles traitements. Si l'univers étrange et angoissant de Lewis Carroll s'adapte avec une telle justesse au récit de Lydia Flem, c'est notamment parce qu'il procède d'une esthétique du *nonsense*, terme que l'on conservera dans sa langue originale tant il résiste mal à la traduction française. Le *nonsense*, en effet, ne désigne pas l'absence, mais l'indécidabilité du sens : un trop plein de signification, à la rigueur un contre-sens qui suppose un renversement absurde des codes et des valeurs. Il colle ainsi parfaitement à l'expérience de la patiente, incarnant le potentiel tyrannique des protocoles de soin, devenus paradoxalement aberrants à force de logique, injustes à force de règlements :

– Tendez le bras ! la jambe ! Respirez ! Ne respirez plus ! ordonnait le Contrôleur, qui tirait Alice à hue et à dia.

Il l'observa sous tous les angles au microscope, à la longue-vue, à la lorgnette de théâtre, puis au microscope, en vain. Comme il ne décelait rien, il s'impatienta, se mit en colère, appela un collègue, qui refit les mêmes opérations, sans plus de succès.

– Il faut débiter par l'Est, lâcha péremptoirement le nouveau Contrôleur, secouant le bras d'Alice à lui démettre l'épaule.

– Laissez-moi, protesta-t-elle [...]

– Mais c'est strictement interdit, et même insultant, lui assena le troisième contrôleur. Vous êtes entrée dans le LAV, le Labyrinthe des Agitations Vaines, vous ne pouvez plus en sortir avant d'en avoir parcouru toutes les circonvolutions. Lisez le règlement ! Ici, vous ne vous appartenez pas, vous êtes un objet de manipulations pour le progrès de la Science, notre Reine Rouge bien-aimée. [...]

– Ne cherchez pas à contrôler, c'est moi le contrôleur, déclara le quatrième contrôleur, qui tentait tout aussi vainement que ses prédécesseurs de mettre en évidence une jonction Nord-Nord-Ouest. Vos veines sont introuvables. C'est inadmissible³⁹¹.

³⁹¹ *La Reine Alice*, p. 131-132. Dans la stratégie parodique hypertextuelle, le train de Lewis Carroll est ainsi transformé en salle d'examen, où les Contrôleurs/infirmiers, à la solde de la Reine Rouge/chirurgienne, (mal)traitent Alice. (Je cite le passage directement emprunté au récit original : « All 356

Au LAV – pour « Labyrinthe des Agitations Vaines », pastiche de ces acronymes proliférant dans un système de santé toujours davantage soumis à des contraintes administratives – il est inutile d’opposer une quelconque forme de résistance. Car Alice n’est rien d’autre qu’un pion aliéné à la Science, un pantin avec lequel les contrôleurs-infirmiers jouent sans plus de considération.

« Ce n’est pas du jeu³⁹² » s’écrie Alice, chez Lydia Flem, lorsqu’elle palpe pour la première fois la tumeur contre son sein. Dans *Through the Looking-Glass* déjà, Lewis Carroll avait transporté son héroïne dans un jeu d’échecs géant. Simple pion, la petite Alice devait alors traverser l’échiquier pour retourner chez elle. Cette fois-ci, l’héroïne carrollienne s’apprête à engager la partie contre le cancer, dans un tournoi où elle parie sa propre vie. De nouveau, les règles du jeu sont impénétrables, inconstantes et pourtant inflexibles. Alors l’échiquier prend des allures de labyrinthe dans lequel il serait facile de se perdre :

Je ne m’y retrouve plus sur le damier de mes échecs. De ce côté-ci du monde, tout est symétriquement à l’envers, et comme j’ai toujours confondu la gauche et la droite, tu peux imaginer dans quel tohu-bohu je me sens.

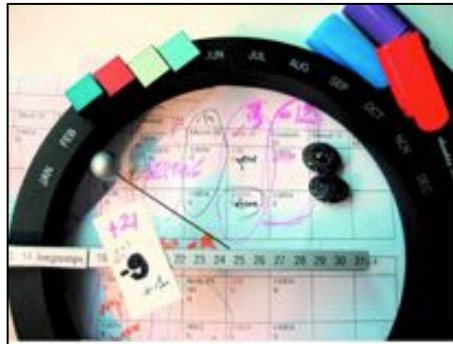
Qui suis-je ? Alice ou son reflet ? Un pion ballotté d’une case à l’autre, aux mains de la Reine rouge et du Roi blanc, ces majestés scientifiques qui me soignent et me guérissent, mais à quel prix³⁹³ ?

Pour compliquer la partie, le jeu d’échecs est combiné à des jeux de hasard, dans une partie de cartes dont les figures, qui constituaient les principaux personnages de *Alice’s Adventures in Wonderland*, reviennent peupler les constructions photographiques de Lydia Flem :

this time the Guard was looking at her, first through a telescope, then through a microscope, and then through an opera-glass. At last he said, 'You're travelling the wrong way,' and shut up the window and went away. », *Through the Looking-Glass*, chap. III).

³⁹² *La Reine Alice*, p. 11.

³⁹³ *Idem*, p. 264.



© Lydia Flem - Morsure (12 mars 2009) – Dr Home (blog et hors- texte RA)
et Longtemps (5 février 2009) – La Reine Alice, cahier hors texte

Alice aimerait passer son tour, changer de jeu : à la lecture des tarots, l'avenir paraît bien trop incertain. Qui sait, peut-être qu'un coup de poker pourrait bien tout arranger ? Un jour qu'elle est mise en échec par la chimiothérapie, alors que le poison coule goutte à goutte dans ses veines, elle se ressaisit : « la partie n'est pas terminée, se promet Alice. Si je suis un pion aujourd'hui, demain je serai Reine³⁹⁴ ». Et en effet, à force d'être *patiente*, Alice parvient à l'autre bout de l'échiquier – ce calendrier des traitements utilisé dans un photomontage – et achève enfin sa métamorphose en Reine. « Descen[dant] dans l'arène, en lice ! Alice n'a peur de rien » pour affronter dans une dernière bataille son cancer : échec et mat.

En passant de l'autre côté du miroir, Alice tente ainsi de *reprenre pied dans le réel devenu trop instable par le biais de la fiction*. À l'inverse, l'énigmatique *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye fait sans cesse entrer en collision le réel et son double sans qu'il soit possible de déterminer lequel est venu usurper l'autre. Dans le volume de la collection « Traits et portraits » qui lui est consacré, Marie NDiaye exploite la stratégie diplopie en parsemant son ouvrage de clichés stéréoscopiques anciens, sans aucun

³⁹⁴ *Idem*, p.191.

lien avec sa propre famille. On peut bien entendu considérer ce choix comme un simple procédé de rémanence du fait photographique : un collage de clichés anciens, *vintage*, venus mobiliser l'effet d'archive et l'imaginaire de l'album de famille, le charme nostalgique et mystérieux des vieilles images, dont les couleurs passées et le papier élimé signifient déjà le passage du temps, une forme d'inscription dans l'Histoire. Mais la nature de ces clichés stéréoscopique nous interpelle : pourquoi conserver cette forme photographique redoublée, que le lecteur ne pourra jamais actualiser sans les lunettes prévues à cet effet ? Rappelons peut-être que la stéréoscopie est très tôt née de la volonté de reconstituer notre vision binoculaire afin d'ajouter à l'image une illusion de relief – il s'agit, en quelque sorte, de l'ancêtre de notre cinéma 3D et des casques de réalité virtuelle. Inspirée du fonctionnement de notre propre système optique (nos deux yeux perçoivent chacun une image légèrement décalée, interprétée et actualisée par la suite de manière à proposer une vision du monde en trois dimensions) la photographie stéréoscopique réalise ainsi deux clichés ensuite fusionnés au moyen d'un dispositif réflecteur, de manière à ce qu'une seule image soit attribuée à chaque œil.

Aussi, dans *Autoportrait en vert*, cet investissement du motif spéculaire propulsé jusque dans le choix de la technique photographique presse le lecteur de réfléchir aux normes optiques et culturelles de la représentation, autour d'un dispositif immersif dont le réalisme est soudainement transformé en facteur d'étrangeté. Car, à effleurer ainsi le *relief* du monde, n'échappe-t-on pas à sa complexité intrinsèque ? En revenant aux sources du dispositif stéréoscopique, Marie NDiaye vient *rompre une illusion de totalité construite après-coup, même si cette rupture doit se traduire par une vision fragmentée, équivoque et irréconciliable*. Tandis que la narratrice semble être la seule à percevoir les femmes en vert, les clichés stéréoscopiques laissés en l'état invitent le lecteur à partager ce regard dédoublé sur le monde, et à déceler l'au-delà des apparences. Non pas que le réel apparaisse ainsi plus rassurant – au contraire il se révèle dans toute son inquiétante étrangeté –, mais cette indécidabilité constitue la clé d'un regard émancipé. Car dans cet autoportrait à l'épreuve de l'identité, de la famille, de la féminité, de la sororité, le conflit est patent entre l'être et le paraître, la chose et son reflet. Or ce conflit trouve une démonstration parfaite du côté de ces clichés dédoublés, mais aussi, légèrement différenciés. Examinons ainsi de plus près les photographies stéréoscopiques qui composent *Autoportrait en vert*. À ses débuts, la technique stéréoscopique utilisait un

même appareil photo pour prendre les deux clichés – le temps de déplacer l'appareil de quelques pas de côté. Difficile pour certains de garder la pose : un léger mouvement de tête de la part de l'enfant trop impatient, mal à l'aise, contraint même, et la photographie traduit la volonté d'échapper à la mise en scène conçue pour l'album de famille :



© - Marie NDiaye

Même après de substantielles améliorations, et la création d'appareils stéréoscopiques, les clichés laissent l'impression d'un curieux décalage, tandis que de légères différences émergent çà et là : recadrages, apparition ou disparition de certains détails au bord du cadre. Dans *Autoportrait en vert*, il n'en faut pas davantage pour être convaincu d'observer, à travers ces images, des spécimens de femme en vert dont la duplicité est mise au jour par la photographie.



© - Marie NDiaye

Cette diplopie dissymétrique est particulièrement apparente dans un passage d'*Autoportrait en vert* qui conjugue effet de déjà-vu, simulacre et redoublement déformé. Croisant sur son chemin une jeune femme en short vert, la narratrice est saisie d'un doute sur l'identité de son interlocutrice : s'agit-il de son amie Cristina ou d'une inconnue qui, de son côté, l'aurait elle aussi confondue avec l'une de ses amies ? La conversation s'engage malgré cette indécision liminaire. « Celle qui est peut-être

Cristina » raconte avoir surpris une conversation dans laquelle ses parents avouaient détester leurs petits enfants – à cet instant la narratrice est convaincue de l'imposture, puisque son amie n'a pas d'enfants. Mais la rencontre avec ce simulacre de Cristina connaît un nouvel écart lorsque la narratrice est frappée d'une impression de déjà-vu, d'autant plus étrange que la femme au short vert lui est totalement inconnue :

J'ai cette impression agaçante : d'avoir déjà entendu, ou lu, le récit de la scène qu'elle m'a décrite, dans laquelle le père en pleurs révèle sa haine pour ses petits enfants. Soit on me l'a racontée, soit la scène est extraite d'un roman et il se trouve que cette femme et moi l'avons lue toutes les deux. Puis elle l'a jouée, pendant que j'écoutais – et je me demande : est-ce que je jouais, moi ? Et savait-elle que je ne jouais pas ? Mais est-ce qu'elle jouait elle-même ³⁹⁵ ?

Et comme si la femme en vert avait semé le doute jusque dans la mémoire de la narratrice, le sentiment dissymétrique persiste y compris lorsque la « vraie » Cristina surgit à son tour, quelques minutes plus tard :

« les employés de la commune sont partis faire une battue, dit encore Cristina. J'y vais, je suis inquiète. Et pourquoi à ce point, me dis-je, puisqu'elle n'a pas d'enfants ? Et par conséquent : l'ai-je reconnue aussi bien que je le pense ³⁹⁶ ? »

Si Marie NDiaye refuse en général toute étiquette féministe, ou du moins ne prétend défendre aucun engagement féministe dans ses textes, il est cependant significatif que son ouvrage le plus intimiste (quand bien même il procède de l'autofiction) explore ainsi les nœuds de relations qui (dés)unissent les femmes entre elles. Marie NDiaye présente en effet ici une communauté au féminin à la fois désirée et réprouvée, générant une tension entre *désir d'intégration* et *résistance du sujet à sa dissolution dans la communauté*. L'angoisse maternelle dont fait preuve Cristina, pourtant sans enfant, est-elle seulement sincère, ou bien jouée de façon à remplir un rôle qu'elle croirait approprié ?

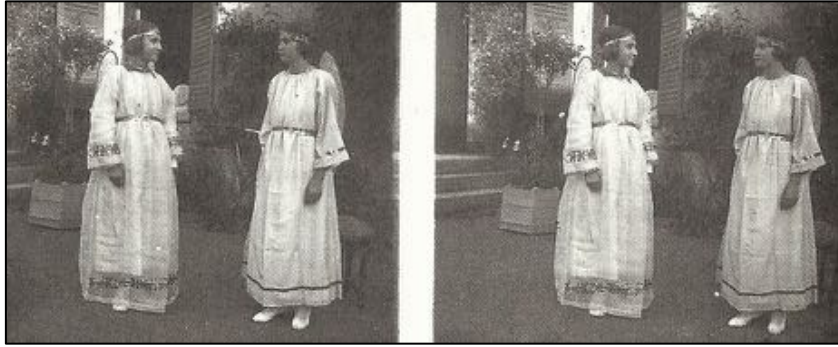
La fausse gémellité entre les deux personnages de Cristina (dont aucune ne sera jamais tout à fait reconnue) trouve un nouvel écho lors d'une visite chez les sœurs de la narratrice :

Nous allons prendre le train, [Katia Depetiteville] et moi, jusqu'à Paris, afin de rendre visite à mes deux sœurs dont je me suis soudainement rappelé l'existence en lisant une *Vie des sœurs Papin*, et

³⁹⁵ *Autoportrait en vert*, p. 23.

³⁹⁶ *Idem*, p. 23.

ce souvenir de leur présence obscure quelque part en banlieue m'a remplie d'inquiétude et de remords en me faisant penser que si je vivais très bien sans les voir ni songer à elles, il en allait peut-être différemment pour ces deux filles [...].



© - Marie NDiaye

- Es-tu allée voir maman ? demande ma sœur cadette avec cet air de constante et naïve qui me touche.
- Es-tu allée voir maman ? demande mon autre sœur plus sévèrement³⁹⁷.

Que la narratrice se remémore soudain ses sœurs à l'évocation des deux célèbres meurtrières (l'affaire Papin présente encore aujourd'hui un caractère exceptionnel, tandis que les meurtres commis par des femmes sont rares) n'est pas seulement ironique. Il se joue, dans leur petit appartement, un huis clos oppressant : cette même question posée par chacune des sœurs en écho, tantôt une supplique, tantôt un reproche, n'incarne-t-elle pas en même temps deux stratégies de soumission et de domination ?

On se rappelle alors *Les Bonnes*, de Jean Genet, qui s'inspira du même fait divers. La pièce s'ouvre d'ailleurs sur une mise en abyme théâtrale où le personnage de Claire joue le rôle de Madame, et le personnage de Solange joue tantôt le rôle de Claire, tantôt son propre rôle. Cette parodie dramatique évoque la rencontre entre la narratrice et ses sœurs (mais aussi celle avec Cristina ou son/ses simulacre-s), où chacune joue et même surjoue son rôle. L'architecture absolument vertigineuse de ces « doublet[s]-redoublé[s]³⁹⁸ » (selon l'expression qui revient régulièrement qualifier l'affaire papin, deux domestiques qui se livrèrent à un double meurtre et arrachèrent les deux yeux de leurs maîtresses), comme un écho à l'écho, est ainsi entretenue par le dispositif

³⁹⁷ *Idem*, p. 74-77.

³⁹⁸ L'expression semble avoir été la première fois utilisée par Jean Allouch, « Exorbitantes sœurs Papin, *Littoral*, n° 9, juin 1983, p. 127.

photographique stéréoscopique. On retiendra, en particulier, ce cliché d'un couple de très jeunes filles, sans doute des sœurs, en habits de communion. Fait étrange pour ce type de photo souvenir, où l'on pose habituellement face à l'objectif de l'appareil, les deux jeunes filles sont légèrement de biais, si bien qu'elles se font presque face, comme si l'une était le reflet de l'autre. Seule discordance : l'une sourit, l'autre non. Ce cliché incarne sans doute au mieux la poétique *dis-sensuelle* d'*Autoportrait en vert*, lieu d'un dissensus au féminin entretenu par femmes en vert à la sensualité difforme. Car à l'image des (« bonnes ») sœurs Papin – selon l'analogie suggérée par les surréalistes³⁹⁹ – le reflet de la monstruosité ne serait-il pas le sublime ?



Dessin illustrant le poème de Paul Eluard et Benjamin Peret sur les sœurs Papin
– *Le Surréalisme au service de la révolution*, 1933.

Dans *Through the Looking-Glass*, l'Alice carrollienne s'inquiétait déjà : avait-elle rêvé elle-même ce voyage de l'autre côté du miroir ? Ou bien avait-elle plutôt été happée dans le rêve du Roi Rouge ? Rêver ou être rêvée : ce soupçon ontologique habite de la même façon les héroïnes des récits de Lydia Flem et de Marie NDiaye. De fait, à l'image de la narratrice d'*Autoportrait en vert*, on ne sait plus tout à fait distinguer les niveaux de réalité : « Soit on me l'a racontée, soit la scène est extraite d'un roman et il se trouve que cette femme et moi l'avons lue toutes les deux. [...] est-ce que je jouais, moi ? Et savait-elle que je ne jouais pas ? Mais est-ce qu'elle jouait elle-même⁴⁰⁰ ? ». *La Reine Alice* et *Autoportrait en vert* dessinent ainsi des traversées du miroir en multipliant les

³⁹⁹ Les surréalistes considèrent leur pulsion meurtrière comme une libération, après des années d'exploitation humiliante, *Le surréalisme au service de la révolution*, Paris, Les Cahiers libres, mai 1933, n°5. Le dessin reproduit ici accompagne le poème de Paul Eluard et de Benjamin Peret sur l'affaire Papin.

⁴⁰⁰ *Autoportrait en vert*, p. 23.

structures d'enchâssement, les effets de théâtre dans le théâtre. À ceci prêt que le récit les dispose à l'envers : désormais, ce sont les scènes fictionnelles qui s'exportent sur la scène du réel. Ainsi, la mise en abyme se rabat toujours sur elle-même, entraînant le lecteur sur un chemin aussi paradoxal qu'un escalier de Penrose – une autre forme anamorphique impossible.

III.3.D. En miroir : le mot, l'image et la chose



© Edouard Levé, Georges Bataille, André Breton, Yves Klein

Entre 1996 et 1999, Edouard Levé réalise une série de portraits aux noms d'André Breton, de George Bataille ou encore de Raymond Roussel. Mais à défaut de pouvoir photographier les écrivains célèbres, décédés depuis longtemps, Levé s'est rendu chez leurs doubles contemporains, anonymes homonymes retrouvés dans l'annuaire. Devant cette diplopie de l'écart plutôt loufoque qui investit le rapport texte/image, le spectateur est frappé d'un sentiment d'imposture, dont l'origine exacte est cependant difficile à déterminer : doit-on récuser la photographie, sa légende, ou même son référent ? Impossible, bien évidemment, de nier l'*existence* ou la *légitimité* d'André Breton photographié par Levé, quand bien même ce dernier n'est pas l'auteur de *Nadja*. Mais, pour autant, *lui accorderait-on le même regard sans cette drôle de coïncidence homonymique ?*

En d'autres termes, l'identité de l'homme sur la photographie n'est-elle pas malgré tout déterminée par le père du surréalisme, en fonction d'un lien indéfectible qui les rassemble et pourtant les oppose, les fédère et pourtant les différencie ? En célébrant ainsi le « mauvais » double, plaqué au reflet de son illustre homonyme, Edouard Levé ouvre une brèche dans le dispositif spéculaire, et encourage le simulacre – d'ailleurs

simulacre de qui, de quoi ? – à redéfinir à travers lui son modèle supposé. Car si le regard diplopie est bel et bien doté d'un pouvoir, c'est celui de capter l'indécidabilité du monde, pour en révéler les divergences, contre l'idée utopique de l'intégrité du réel.

Le regard diplopie se plaît ainsi à jouer des effets de discordance du reflet entre le mot et ses images métaphoriques ou photographiques. Particulièrement efficace à cet égard, le dispositif photolittéraire de Lydia Flem manie avec habileté les potentialités du langage. Car pour Alice, le sens n'est jamais stable, et tout doit s'entendre doublement. Chez Lydia Flem, l'esthétique diplopie se met au service d'une stratégie d'évitement tandis que le cancer, autour duquel s'articule pourtant le récit, n'est jamais explicitement désigné : faire disparaître son nom, n'est-ce pas déjà se défaire un peu de la maladie ? « Peu importait le mot, d'ailleurs. La chose était là à n'en pas douter même si elle hésitait à la désigner d'un nom ou d'un autre⁴⁰¹. » Le langage est ainsi doté d'une importante performativité, chez Alice, qui en fait usage avec précaution et virtuosité. Car, au milieu d'une cacophonie de termes médicaux auxquels elle n'entend rien, Alice convoque les relations homonymiques et homophoniques. Cette indécidabilité du sens, en quelque sorte une incohérence spéculaire – comme si le verbe devait se révolter au reflet de la chose – se cristallise autour de deux figures de style prédominantes, la *syllipse* (expression unique aux significations potentiellement multiples) et son pendant, l'*antanaclase* (à l'inverse, répétition d'une même expression dans des acceptions différentes) :

Et si c'était l'heure H à présent, celle de lire une page de l'ami Proust ? marmonna Alice.
« Longtemps je me suis couchée *de bonheur*... »⁴⁰²

- Mais à propos de vocabulaire, justement, un médecin m'a dit il n'y a pas très longtemps que j'avais fait un malaise *vagal*. Cela n'a pourtant rien à voir avec la mer et la plage, n'est-ce pas ? poursuivit Alice, qui ne voulait pas renoncer aux mots aussi rapidement.
- Connaissez-vous le nerf *vague* ? s'enquit poliment l'alter ego du Ver à Soie.
- Non, ou *vaguement*, hésita-t-elle à répondre⁴⁰³.

⁴⁰¹ *La Reine Alice*, p. 12.

⁴⁰² *Idem*, p. 104 (je souligne). Un médecin prescrit en effet à Alice une page de Proust à lire chaque soir pour pallier à son insomnie. Voir infra, III.5.C. *L'image comme espace d'expérience : les Pygmalion numériques*.

⁴⁰³ *Idem*, p. 69 (je souligne).

Syllepse et antanaclase témoignent ainsi d'une stratégie d'écriture pour le moins soucieuse du rapport entre les signes et leurs référents, entre le mot et la chose, pour façonner de véritables anamorphoses du langage.

Il faut en effet faire preuve de subtilité pour entretenir la conversation avec Alice, laquelle choisit délibérément le sens figuré d'un terme lorsqu'il est employé en son sens propre, et inversement :

- Bonjour Alice, salua le Blanc Lapin. Voilà longtemps que je ne vous avais croisée. Comment vous *portez-vous* ?
- Je ne me *porte* justement plus, répondit-elle, essayant d'esquisser un sourire qui ressemblait à une grimace.
- [...]
- Comme vous êtes pâle, Alice ! Vous respirez à peine. Donnez-moi votre poignet, je vais *prendre* votre pouls...
- Non, ne me *prenez* rien, je vous en prie, je suis au bord du néant⁴⁰⁴.

Rien à voir avec un déficit de la compréhension : au contraire, Alice réinjecte à ces automatismes de la conversation une signification que leurs usages répétés, institutionnalisés par le protocole médical, ont éclipsée. S'il est résolument poétique, le style de Lydia Flem cherche cependant à rompre avec une certaine tendance à l'abstraction propre à notre langage, comme dans ces simples formules de politesse du Blanc Lapin, ce médecin généraliste au reflet du Lapin Blanc de Carroll. On serait presque surpris, tandis que le récit textuel fourmille de jeux de mots, de constater que le dispositif photographique (qui, certes, multiplie les clichés énigmatiques, où abondent les symboles) joue rarement de ces effets d'homonymie. Au contraire, l'ouvrage comprend même par endroits des clichés du texte, manuscrit ou électronique. Dans le *Journal implicite*, le texte est d'ailleurs utilisé pour former des montages rappelant la forme de l'échiquier.

⁴⁰⁴ *Idem*, p. 58-59 (Je souligne).



© - Lydia Flem - Une île au loin (19 décembre 2008), La Reine Alice, Cahier central – Une bulle irrisée, L'Atelier de la Reine Alice, Journal Implicite

Par ce travail photographique de la matérialité du texte – un tissage de mots, comme le rappelle le damier ici photographié – mettant à l'honneur l'image graphique du signe, Lydia Flem encourage ainsi à porter plus grande attention aux mots. Mots qui « blessent autant que des blessures⁴⁰⁵ », mais qui réconfortent, aussi. Lorsqu'Alice se sent nauséuse après une séance de chimiothérapie, elle préfère encore les mots des mets aux mets eux-mêmes, et se nourrit en dressant la liste de plats fabuleux, « anguilles glacées farcies de purée de crevette ; boudins frits de gibier et de chair à saucisse⁴⁰⁶ », jusqu'à ne plus pouvoir *avaler un seul mot*. Ce travail du signe et de ses significations, parfois déroutant pour le lecteur, lutte alors contre le figement de la langue autant que contre la mécanisation des stratégies de communication entre soignant et soigné. Si Alice s'engouffre ainsi dans les failles de la langue, ce n'est que pour combler cette relation justement défaillante entre le patient et le personnel médical. Car « Dans ce fantasque remue-ménage, il n'y avait plus l'ombre d'une distance entre le mot et la chose, plus le moindre écart entre ce que l'on pouvait vivre et ce que l'on pouvait en dire⁴⁰⁷ ». Et si aucun sens n'est plus véritable qu'un autre, si la fiction vaut bien le réel et si l'écriture ou la lecture sonnent tout aussi juste que l'expérience vécue, la littérature n'est donc plus tout à fait un simple « dérivatif » à la douleur. Au contraire, parce qu'elle est justement capable de former, déformer ou réformer notre douleur, l'imagination constituerait-elle le remède à tous nos maux ? En d'autres termes, que l'on empruntera

⁴⁰⁵ *Idem*, p.104.

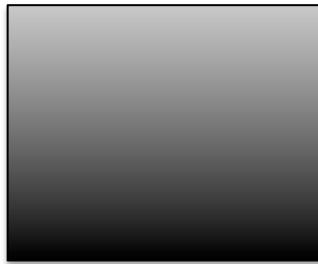
⁴⁰⁶ *Idem*, p. 112.

⁴⁰⁷ *Idem*, p.115.

cette fois à Alice, « la fiction [pourrait]-elle suspendre la mort, ou du moins en obtenir un sursis ?⁴⁰⁸ ».

À l'image de *La Reine Alice*, *Le Retour imaginaire* d'Atiq Rahimi comprend lui aussi cette dissolution entre les frontières du réel et du fictionnel, soutenue par le dispositif photolittéraire. Atiq et Atiq, les deux narrateurs successifs de ce récit d'exil et de son impossible retour, sont eux-mêmes une incarnation de cette diplopie de l'écart qui structure le dispositif photolittéraire dans son ensemble. Le dédoublement de la figure autofictive d'Atiq Rahimi dont il a été question dans un précédent chapitre consacré à l'autoportrait, est en effet à l'image du sujet diasporique, toujours partagé entre la part de lui-même sauvée par l'exil et celle à jamais abandonnée dans l'exil. À ce dédoublement s'ajoute, on l'a dit, celui entre l'homme d'images – photographe, réalisateur – et l'homme de lettres – autrefois étudiant en littérature. C'est ainsi que chez Atiq Rahimi, la problématique du textuel et du visuel est toujours traitée à coup de miroirs déformants. Car, tout en jouant le jeu d'une correspondance entre le texte et l'image, le dispositif ne cesse d'encourager une lecture équivoque, brouillant les frontières entre ce qui a trait à l'espace référentiel, historique, réel, et l'espace onirique, mythologique, fictif :

- Ton frère faisait la sieste au pied de l'arbre exactement comme ce soldat.
- La lassitude du fusil semble plus grande que celle du soldat.
- Ton frère était las de vivre dans l'Histoire.
- Il fuyait tout autant le mythe. Il refusa toujours de vivre dans le mythe.
- Pour la génération de ton frère, la réalité importait plus que la vérité.⁴⁰⁹



Atiq Rahimi, Le Retour imaginaire – p. 101.

⁴⁰⁸ *La Reine Alice*, p. 197.

⁴⁰⁹ *Le Retour imaginaire*, p. 100. L'image qui suit se trouve sur la page de droite du livre, p. 101.

L'effet diplopie entre le mot et l'image s'appuie d'ailleurs sur le dispositif éditorial, qui fonctionne lui-même en miroir. Sur une première page double, le cliché à droite du texte montre un homme, un « soldat » nous dit le texte, qu'Atiq et Atiq croisent au cours de leur errance. La photographie est alors encore dotée d'une fonction référentielle, que l'on pourrait même qualifier de déictique, consubstantielle à la situation d'énonciation qu'elle vient en quelque sorte illustrer. En revanche, sur la double page suivante, un glissement s'opère depuis la réalité immédiate d'Atiq vers le rêve de son frère disparu, et dont le souvenir vient d'être évoqué :



– Quand ton frère s'assoupissait, deux enfants s'échappaient de ses songes, ils bondissaient sur les branches de l'arbre et priaient sur chaque feuille verte, implorant Dieu de ne jamais réveiller ton frère⁴¹⁰ [...].

D'un point de vue strictement formel, les deux images photographiques ont beaucoup en commun. L'homme est toujours endormi au pied de l'arbre, derrière lequel un petit garçon a surgi, l'air joueur. Ce petit garçon, devient alors l'un des enfants qui, échappés du rêve du frère d'Atiq, venaient veiller sur son sommeil, ainsi que le rapporte le narrateur. Cette structure en chiasme, qui place les images en son centre, réalise ainsi le basculement d'une réalité vers une autre – présente et passée ; tangible et onirique – sous l'impulsion de la comparaison première entre le soldat et le frère d'Atiq. Mais la structure souligne surtout que ces réalités restent *équivalentes*, chacune appuyée par la photographie sans aucune tentative de hiérarchisation, si bien qu'elles se superposent telles des strates, sans pour autant se correspondre tout à fait : « Et, finalement, lequel des deux causa sa mort, la réalité ou le rêve ? – Ça c'est le secret qu'il a emporté avec lui⁴¹¹. »

⁴¹⁰ *Idem*, p. 102 (photographie), et 103 (texte).

⁴¹¹ *Idem*, p. 108.

Cette troisième modalité d'une diplopie de l'écart, qui joue des correspondances et des discordances entre le mot et la chose, l'image et la chose, et même l'image et le mot, révèle le potentiel poétique majeur de l'anamorphose photolittéraire. Elle réactive une série de réflexions théoriques et plastiques sur l'un des débats les plus anciens entre le texte et l'image – celui de l'illustration et de la légende. Elle confirme non seulement la performativité du langage ou de l'image, mais elle suppose, comme on l'a esquissé depuis le début de cette réflexion sur l'anamorphose photolittéraire, un phénomène d'interaction entre des niveaux ontologiques distincts, et notamment entre le réel et l'imaginaire – une interaction qu'il faudra creuser davantage, et relier plus précisément à la culture et aux dispositifs numériques.

Si Clément Chéroux a raison de qualifier de syndrome diplopie cette reduplication et cette réitération des images auxquels les médias de masse contemporains nous soumettent, on ne peut donc que se féliciter de voir émerger, d'abord chez les artistes contemporains, une stratégie de résistance qui récupère ces mêmes images inlassablement répétées pour en faire un matériau esthétique singulier. De son côté, la fiction photolittéraire qui travaille la remédiation du fait photographique par le biais des rémanences, réinvestit des topoï en apparence figés depuis longtemps : le motif du double et du miroir, avec ses figures mythologiques associées (Méduse, Narcisse) et ses mises en abymes, habitent la photolittérature depuis le XIX^e siècle. Pourtant, le redéploiement de ces motifs spéculaires qui ont longtemps servi de grille de lecture au fait photographique (parfois à charge) laisse entrevoir un certain renouveau. Ici aussi, ces figures spéculaires sont contaminées par cette diplopie déformante, où la différence se manifeste dans *le même*, deux regards distincts entrent en collision, pour venir justement briser la diplopie redondante décrite chez Clément Chéroux.

Tout en se déployant à ces trois différents plans intertextuel, intericonique et intermédial, l'anamorphose pénètre désormais d'une part le dispositif éditorial, d'autre part l'écriture poétique. L'objet livre, encore une fois, fait preuve de son potentiel

370

signifiant : c'est particulièrement le cas en ce qui concerne Atiq Rahimi, où les jeux d'alternance entre les pages blanches et les pages noires rappellent aussi le duo photographique entre le positif et le négatif. Mais le dispositif éditorial de Marie NDiaye, sans doute influencé par Collette Fellous qui n'en donne ainsi que plus d'intérêt à sa collection « Traits et portraits », nous conduit aussi à manipuler le livre pour en explorer les différentes perspectives cachées. Au niveau poétique, c'est peut-être Lydia Flem qui réalise avec le plus de virtuosité de véritables anamorphoses du langage, où le mot, la chose et son image se trahissent autant qu'ils se révèlent les uns les autres. Alors que le motif photolittéraire du double avait tendance à être étudié à travers le prisme de la métamorphose (comme si, dans une logique chronologique, il y avait un avant et un après), la diplopie nous dirige plutôt vers cet effet de distorsion anamorphique, où l'on devine toujours ce fameux effet de superposition des doubles. Ainsi, la diplopie de l'écart convoque un principe de coexistence invisible, et s'attache à révéler l'indécidabilité du réel.

III.4. « Voir flou » : nouvelles abstractions de l'image photographique

Les pictorialistes, qui veulent, eux, ennoblir la photographie en imitant les tableaux, intercalent des gazes devant l'objectif, etc. En fait, ce qu'ils font, ce n'est pas du flou : c'est du « non net », un flou homogène où tous les détails figurent, mais comme vus par un myope. [...] La photo floue peut l'être partiellement ou totalement, mais elle est toujours non homogène. Elle nous invite à entrer dans l'image, comme dans le mouvement du monde, tout en brouillant nos repères d'identification. L'image nette parle du passé, la floue, beaucoup moins. Car, confrontés au flou, nous essayons de le rendre net, ce qui nous place plutôt dans un devenir que dans la nostalgie.

Serge Tisseron⁴¹²

Tandis que le critère de netteté a largement influencé les développements techniques du médium photographique, autant à l'ère de l'argentique que du numérique, quelle peut-être exactement la valeur et la signification du « flou » en photographie ? Une erreur (y compris heureuse) ? Un effet esthétique ? Un moyen d'affirmer le potentiel artistique de l'image contre l'exigence référentielle ? L'expression « flou artistique », et les connotations péjoratives qui lui sont associées, attirent l'attention sur une notion problématique et beaucoup moins évidente qu'il n'y paraît. L'occasion d'ailleurs de pointer une autre différence entre les cultures photographiques anglaises et françaises, du moins telles qu'elles se constituent au XIX^e siècle : alors que les photographes anglais disposent d'une langue suffisamment riche et souple pour qualifier ces différents effets – par exemple : *blur*, *out of focus*, etc. – les Français ont tôt fait d'emprunter au lexique pictural le terme « flou », pour en modifier cependant radicalement la signification première⁴¹³. En effet, si le *flou pictural* désigne d'abord une qualité mimétique de la

⁴¹² Serge Tisseron, entretien avec Ange-Dominique Bouzet, *Libération*, 7 juillet 1999.

⁴¹³ Consulter notamment l'article de Pauline Martin : « Le flou du peintre ne peut être celui du photographe », *Études photographiques*, [url : <http://etudesphotographiques.revues.org/3060>] (consulté le 02/09/2015) Sur la question du flou, on consultera notamment Michel Poivert, « Une photographie

peinture (en particulier les procédés permettant d'estomper les traces du passage des pinceaux et rendre la toile « transparente »), le *flou photographique* vient traduire dès le XIX^e siècle une maîtrise insuffisante des techniques de captation, ou les défauts techniques de l'appareil lui-même. Et lorsque quelques photographes, en particulier les pictorialistes, voulant se distancier des tendances nettistes, commencèrent à s'exercer délibérément aux formes floues pour explorer les potentialités esthétiques du médium (et revenir au plus près d'une vision *naturelle*, donc imprécise), ils « se retrouvèrent ainsi dans la situation paradoxale de se réclamer d'un flou pictural, mimétique, délibéré et pleinement assumé par l'artiste, tout en rejetant le flou photographique techniquement défailant des épreuves⁴¹⁴ ». C'est là tout l'enjeu de la distinction qu'opère Serge Tisseron entre le « non net » des pictorialistes et le « flou », longtemps conçu comme erreur ou comme défaut – une conception encore persistante aujourd'hui.

Malgré ce malentendu, il existe pourtant une large gamme de *flous* (on déclinera le terme au pluriel pour se référer à plusieurs effets) dont on peut aisément reconnaître le potentiel esthétique dans la composition des images. D'un point de vue technique, les flous obtenus grâce aux fonctionnalités de l'appareil (comme l'augmentation du temps de pose), aux mouvements du photographe ou de son sujet, se prêtent à plusieurs interprétations : un flou cinétique créera des effets de mouvement, de vitesse, et pourra même évoquer le passage du temps (dans le cas du *light painting*, par exemple) ; le flou obtenu par le réglage de la profondeur de champ – autrement appelé *bokeh* – déterminera la focalisation d'une image, attirant le regard du spectateur sur tel ou tel aspect d'une scène. Ce type de flou, qui joue d'une certaine forme d'abstraction de l'image contre l'exigence mimétique, est aussi celui qui, paradoxalement, rend une photographie intemporelle et qui, selon la formule de Serge Tisseron, *nous place plutôt dans un devenir que dans la nostalgie*. Au contraire, d'un point de vue matériel (on se référera ici à la matérialité de l'objet photographique, à la qualité du papier, aux couleurs), le flou est l'un des premiers signes de vieillissement des images, et se fait l'expression de la nostalgie attachée au fait photographique : on dira d'une image qu'elle est « passée » pour désigner l'estompement des couleurs et des contrastes. Enfin, en

dégénérée? », *Études photographiques*, mis en ligne le 18 mai 2009 [url : <http://etudesphotographiques.revues.org/2676>] (consulté le 24/03/2015).

⁴¹⁴ Pauline Martin, *art. cit.*

cette période de mutations technologiques – qui n’est d’ailleurs pas sans rappeler les conditions du débat entre nettistes et pictorialistes à la fin du XIX^e siècle – un discours technophile et téléologique principalement relayé par les fabricants d’appareils photo, associe le numérique à l’exigence de transparence et de netteté, pendant que l’argentique devient, de son côté, le modèle idéalisé d’une image passée, floue et romantique. De fait, à l’ère du pixel, que signifie exactement « voir flou », et quels sont les enjeux associés à la « myopie » des images ? Le pixel n’est-il qu’un agent au service de l’exigence mimétique de la photographie, signe d’une technologie de pointe, ou bien peut-il générer, comme le grain argentique autrefois, une forme plastique, voire poétique ? À l’échelle du pixel, que vaut par ailleurs la notion de détail en photographie ?

III.4.A. Émergence d’un flou numérique : l’esthétique du pixel

Qui achète un appareil photo numérique aujourd’hui s’entendra d’abord vanter ses aptitudes en termes de *résolution* de l’image. C’est en effet cet aspect qui détermine désormais la *qualité* d’une photographie, impliquant par ailleurs une association implicite entre la *bonne qualité* de l’image et son degré de *conformité au réel* – son mimétisme, sa référentialité. Contre cet effacement complet du médium 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, au nom d’une certaine idée du photographique conçu comme « bruit » du médium (soit comme manifestation de sa matérialité : vignettage marqué, saturation des couleurs, défauts visibles de la pellicule, etc.) plutôt qu’enregistrement direct du réel (au nom d’une certaine idée de la transparence du réel lui-même, d’ailleurs). 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, on peut constater que le « bruit » s’est simplement déplacé à l’échelle du pixel, créant 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). En règle générale, ces effets imputables à un manque de luminosité sont largement reconnus comme des défauts techniques, et les images sont jugées « ratées »,

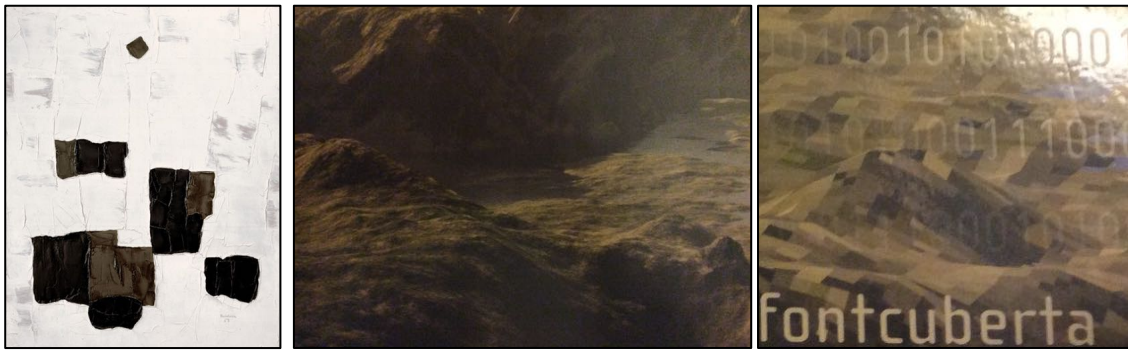
immédiatement supprimées. Il est pourtant possible d'exercer un usage esthétique du bruit numérique, où le pixel est utilisé comme langage esthétique, au-delà de sa réalité matérielle et technique. C'est notamment ce jeu qu'opère Joan Fontcuberta en couverture de son ouvrage *Datascapas*, dont l'illustration est à ce point « pixellisée » (on reviendra sur le sens de ce terme) qu'elle en revêt un aspect pictural. On n'en sera guère surpris, puisque les clichés regroupés dans le livre – extraits des séries *Googlegrammes* et *Orogénèses* – s'inscrivent directement au sein de ces traditions plastiques qui amènent le spectateur à se placer à distance de l'œuvre. Les « Googlegrammes », ainsi, disposent en mosaïque des clichés collectés sur le web à partir d'un même mot-clé, de façon à créer une macro-image elle-même composée de centaines de clichés numériques.



© Joan Fontcuberta - *Googlegrammes*

Dans le second projet, « Orogénèses » – dont il a déjà été fait mention dans un précédent chapitre –, Fontcuberta a choisi une série d'images suffisamment familières au grand public (des photographies d'Atget, des tableaux de Monet, de Cézanne, etc.) pour les soumettre au logiciel Terragen. Habituellement utilisé dans le cadre d'opérations militaires ou de recherches scientifiques, Terragen réalise des représentations tridimensionnelles de cartes géographiques – comprendre : des représentations hyperréalistes du territoire. Le résultat obtenu est d'autant plus surprenant avec l'œuvre d'expression abstraite ayant inspiré la couverture de *Datascapas*, « L'Étoile noire » de Borduas (image 1, ci-dessous), que le logiciel vient en quelque sorte (re)référentialiser, ou (re)rationaliser. En d'autres termes, Terragen traduit le tableau afin qu'il corresponde à l'exigence représentative de type mimétique qui, dans le cas présent, rappellerait par instants le réalisme pictural du XIX^e siècle (image 2). C'est donc cette seconde image, inspirée d'une peinture abstraite traduite par le logiciel informatique, que l'on retrouve en couverture de *Datascapas* dans une version

encore légèrement modifiée (image 3) : une vue de détail de l'orogénèse, « pixellisée » au point de nous rappeler une tout autre tendance picturale, celle de l'impressionnisme.



(1) Borduas - *L'Étoile Noire* / (2) *Orogénèses-Borduas*, photographie présentée dans *Datascapes* © Joan Fontcuberta /
(3) *Datascapes*, couverture (détail) © Joan Fontcuberta

Qu'entend-on ici par « pixellisation » ? Bien évidemment, Fontcuberta utilise une *image du pixel*, qui n'est pas le pixel *technique* : si l'on observe à l'écran l'image de couverture de *Datascape*, un seul « pixel esthétique » sera lui-même composé de plus dizaines de pixels techniques (soit, les pixels réels). La pixellisation esthétique désigne ce jeu avec l'esthétique du pixel, qui s'inscrit lui-même dans une tradition artistique ancienne, à commencer par la mosaïque. Cette couverture présente enfin une dernière particularité : elle est, dira-t-on, *rugueuse* au toucher. Et en effet, lorsque l'on regarde l'ouvrage de plus près en l'inclinant légèrement sous un rayon de lumière, on s'aperçoit que la couverture est recouverte d'un très léger gaufrage reprenant le code binaire informatique : une suite de 1 et 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 tensives, opposant cette fois-ci l'optique au tactile.

Associant ainsi les deux aspects textuel et visuel, les chiffres gravés sur la couverture évoquent le principal bouleversement introduit par la technologie numérique : l'image est désormais d'abord *encodage*, un assemblage de bit (un pixel contenant plusieurs bits), couramment représentés sous la forme de 1 et de 0 (que l'on a décrit comme l'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 d'abord bel et bien écriture : c'est le sens du terme *digital*, utilisé en langue anglaise. Ainsi, l'image numérique est toujours indissociable d'un format (RAW, JPEG, etc.) qui recouvre par ailleurs différentes qualités de l'image. À contre-courant de l'idée de dématérialisation, Joan Fontcuberta suggère ainsi la dynamique 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, reprenant à cet égard l'esthétique en mosaïque des Googlegrammes. Cette esthétique oblige alors 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 l'amène à se rapprocher, pour observer de plus près l'écriture, le code : les bits représentés sous la forme de 0 et de 1. Joan 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* (polysémie 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 la présence ou l'absence de point, et pour lequel on a déjà noté la fascination de Joan Fontcuberta. Comme dans *Sémiopolis*, où le photographe parvenait, par un torpillage du système du signe, à en faire émerger l'imagéité, la couverture de *Datascape* souligne le caractère arbitraire des unités numériques, bit et pixel, qu'elle utilise comme image autonome et autosuffisante (et non seulement comme le code de l'image). Finalement, *Datascares* constitue une autre forme d'anamorphose sans retour : une image certes décomposée par une superposition de pixels (techniques et esthétiques) et d'encodage informatique, mais dont la décomposition fait sens, fait œuvre.

Il faut par conséquent reconnaître aux flous techniques et matériels de l'image photographique une portée symbolique et métaphorique. Ainsi que le suggère la photographe Virginie Otth, dont le travail consiste à exploiter les potentialités esthétiques de l'image du pixel dans des mosaïques 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**⁴¹⁵.



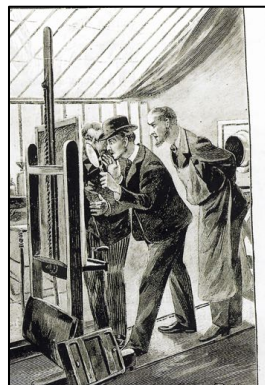
© Virginie Otth, extrait de la série « Petites définition » (à dr. vue de détail du même cliché)

La manipulation du pixel – encore une fois, non pas le pixel technique, mais bel et bien le pixel conçu comme forme esthétique, comme image – sert ainsi une stratégie anti-réaliste qui, par un effet de retour, stimule l'imagination. De fait, si la logique voudrait que l'on puisse, en cette période de transition technologique, opérer une distinction entre le net et le flou qui, techniquement et symboliquement, se superposerait aux dualismes informatique / chimique ou même numérique / argentique, il semble bien au contraire que la notion de flou n'a rien perdu de sa teneur problématique. Qu'ils usent de l'argentique ou du numérique, les dispositifs photolittéraires s'adonnent à un travail des formes floues qui renvoie, plus que tout autre effet optique envisagé jusqu'à présent, à des façons de voir, d'habiter et d'écrire le monde. C'est donc, après ces considérations encore ancrées dans les arts visuels, du côté de la littérature que nous pouvons poursuivre notre examen des formes floues et des valeurs esthétiques, heuristiques, ontologiques qui leur sont associées.

⁴¹⁵ Virginie Otth, sur le site de la photographe, [url : <http://presque-rien.net/projects/petites-definitions/>], je souligne.

III.4.B. Déplacements du détail photographique : vers un nouveau punctum ?

L'association apparemment logique, bien que contestable, entre la qualité de l'image (sa netteté) et sa valeur ontologique, est notamment redevable d'une notion qui prendra tout son sens à partir de l'invention de Niepce et Daguerre : le *détail*. Dans une thèse consacrée à la question, Erika Wicky démontre que l'affirmation du détail comme paradigme de la perception visuelle est contemporaine de l'invention et des développements du médium photographique. De sorte que « 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 photographie⁴¹⁶. » Et en effet, le détail conditionnera doublement le pouvoir de révélation de la photographie. D'un point de vue mimétique d'une part, 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 : c'est, par exemple, la voie empruntée par le récit de Jules Verne, *Les Frères Kip*, 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 apparaîtrait.



George Roux, gravure, dans *Les Frères Kip* de Jules Verne, Paris, Hetzel, 1903.

⁴¹⁶ Erika Wicky, *La notion de détail et ses enjeux (1830-1890)*, Thèse présentée à l'université de Montréal, décembre 2010, p. 19.

L'illustration de Georges Roux accompagnant ce passage est tout à fait notable : trois hommes observent, loupe en main, le cliché dans lequel repose la vérité, la preuve de l'innocence des frères Kip...

D'autre part, et à l'inverse, c'est aussi le détail qui vient révéler une photographie, comme l'indique 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)⁴¹⁷. » 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'indiquent 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. Enfin, un travail tel que celui de Virginie Otth, pleinement ancré dans les pratiques numériques, révèle une autre modalité du détail, laquelle ne concerne plus le référent, mais s'exporte du côté de la matérialité du médium : chez Otth, il s'agira du pixel – mais ailleurs, par analogie, on retrouvera le grain de l'image, les aspérités du papier, les défauts du film. Par ce transfert depuis le référent vers le médium, le paradigme du détail semble acter un changement dans la façon d'aborder les relations entre la photographie et le réel. Car selon des artistes tels que Virginie Otth, si réel il y a, ce dernier n'est formé que la somme de références picturales, culturelles, discursives, etc. – soit de la somme des « représentations » qui, déjà, n'en sont plus vraiment puisqu'elles ont pris la place du référent qu'elles ne prétendent plus cependant redoubler, mais construire. Cette mutation du paradigme du « détail » apparaît notamment dans la façon dont la tension flou/net est mise en récit dans dispositifs photolittéraires contemporains. À l'heure où l'image, décomposée en pixels, semble ne plus pouvoir arrêter sa course vers davantage de précision, de quelles valeurs poétique, esthétique et heuristique le détail peut-il donc encore se réclamer ?

La technologie numérique aura en effet permis de décupler les potentialités d'une vision « augmentée », redonnant un nouveau souffle à l'idée même de voir « au-delà du

⁴¹⁷ Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 71.

visible », par-delà les capacités de l'œil humain, et donnant du grain à moudre à l'imaginaire associé aux machines et aux instruments de vision : loupe, microscope, télescope, infrarouge, etc. Chez Olivier Cadiot et Anne-Marie Garat, Robinson et Jason n'en reviennent plus de constater les performances des technologies numériques, capables de combiner les propriétés de plusieurs appareils, passant de l'infiniment grand à l'infiniment petit en un instant. C'est le constat que l'on peut tirer entre autres de l'examen des nouvelles formes de cartographie, où les deux écrivains mettent en place une poétique du vertige avec les échelles sur Street View ou sur Google Earth. Transposée à l'écran, l'image n'a plus besoin d'être examinée à la loupe, comme dans l'illustration de Georges Roux, chez Jules Verne : l'ordinateur agit comme un microscope permettant de disséquer l'image, et « 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 optimale⁴¹⁸. » À l'ère du fichier RAW, la vision de détail ne s'attache d'ailleurs plus à la surface de l'image, mais en pénètre le code, de façon à nourrir certains fantasmes associés à l'image numérique et à sa malléabilité, encourageant par la même occasion le débat sur les valeurs ontologique et éthique du fait photographique. Il n'est donc pas surprenant que la netteté soit souvent associée à la métaphore de surveillance, comme chez Anne-Marie Garat :

Univoque, net et véridique, comme dans le parfait langage des algorithmes en **suite finie et non ambiguë** de nos terminaux informatiques, cette langue des bits à deux valeurs, zéro et un où l'horreur est enfin **résolue, aseptisée, irréfutable dans sa pureté**. Je rêve. Réduite à cette **équation**, la mémoire détraquée de tante Dee ne **polluerait** pas la mienne d'avatars douteux. Je la neutraliserais en document de sauvegarde verrouillé, point barre, double slash, néant ; je serais sauvé⁴¹⁹.

L'isotopie de la netteté, associée ici aux notions de pureté, de vérité, ainsi qu'à la rigueur du code – qui apparaît finalement comme la voie du Salut pour Jason en quête de son identité volée – permet de saisir tout l'enjeu paradoxal d'une pensée du flou et du numérique, lequel justifie sa fidélité et son authenticité en se réclamant... de l'abstraction mathématique.

⁴¹⁸ *Programme sensible*, p. 41.

⁴¹⁹ *Idem*, p. 100.

Cet imaginaire de l'objectivation du regard par la machine et la technique – comme le dit Robinson, « on ne sait voir à l'œil nu que dans les équations⁴²⁰ » – n'a rien d'inédit dans le domaine de la photolittérature, où la dualité entre le regard humain et les technologies optiques a fait l'objet de multiples récits, exploitant de l'idée selon laquelle l'appareil doit nécessairement surpasser les facultés optiques de l'être humain – sans être tout à fait infaillible non plus : c'est ainsi que le mythe de la photographie rétinienne romancé par Jules Verne conduit chez Claretie à faire accuser un innocent⁴²¹. Si la machine de vision est encore reconnue pour sa puissance d'objectivation chez Anne-Marie Garat – où l'algorithme ne peut mentir, contrairement à Dee – le dualisme œil/appareil de vision tend pourtant à s'effacer, tandis que Jason (tout comme Robinson chez Olivier Cadiot) se rêve en homme-machine pour enfin dénoncer l'imposture et les tromperies sa tante. Loin de tomber dans les travers du discours technophile, ou même technophobe, la construction du regard machinique ou algorithmique se veut tout en nuances et en complexité. En témoigne, notamment, la métaphore hygiéniste et médicale de l'*aseptisation* – avec toute l'ambivalence contenue dans le terme : à la fois désinfecter et soigner les blessures, mais aussi faire disparaître la moindre sensation, la moindre émotion. Cette métaphore contenue dans l'isotopie de la netteté vient pointer du doigt une inquiétude à l'égard de l'abstraction mathématique de la photo numérique, accusée de faire obstacle à l'imagéité.

Or, comme les photographes Joan Fontcuberta et Virginie Otth, des écrivains tels qu'Anne-Marie Garat ou Olivier Cadiot s'attachent à faire resurgir une forme d'imagéité en se lançant dans un jeu poétique, métaphorique et photographique avec la matérialité de l'élément minimal de la photographie numérique, celui-là même qui se veut le garant de sa netteté : le pixel, ou plutôt l'image du pixel, convertie on l'a dit en forme esthétique. Car au gré de quelques « accidents » qui en révèle la présence (un mauvais réglage de la résolution ou de la définition, par exemple), des accidents conçus comme des défauts techniques venus gâcher l'image (comprendre : son référent), le pixel a déjà révélé son potentiel esthétique, constituant l'élément de base d'un nouveau type de mosaïque maintenant convertie au numérique. Mais par-delà l'effet esthétique, la pixellisation

⁴²⁰ *Un Mage en été*, p. 114.

⁴²¹ Voir sur le sujet Paul Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 94-95.

s'engage dans une voie heuristique, se démarquant aussi bien du discours technophobe que technophile, pour servir d'autres problématiques. Chez Anne-Marie Garat, par exemple, la pixellisation ne concerne même plus l'image à l'écran, mais vient décrire *un nouveau regard*. Le pixel est en effet utilisé comme ressort poétique motivant une métaphore de la mémoire – un sujet que l'on sait capital dans le récit :

J'objecte aussi que les capteurs laser, panoramiques à 360° et de n'importe quel point de vue, falsifient mes données temporelles, ils attentent à ma mémoire des lieux. Si celle-ci parfois m'échappe, me fuit, s'évapore, est sujette à la controverse, je la géolocalise pourtant mieux que le Pegman de Street View, que je réfute absolument. Je ne prends pas une pince à linge virtuelle pour la vérité factuelle. Je quitte l'application. **L'écran se met en veille, il affiche son interface neigieuse en attente, tolérante, disponible.** Je postule la constance du signal électronique, son énergie utile, son potentiel et son rendement.

[...]

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 illisibles⁴²².

L'isotopie de la netteté – soutenue tout à l'heure par les motifs du code, de l'algorithme, de la vérité – gagne ainsi en épaisseur avec l'introduction du motif de la « neige » (lui-même garant d'un imaginaire de la pureté, de la virginité) par lequel finalement *la précision chirurgicale du pixel, compris comme unité minimale de l'image, décrit une vision floue, brouillée, un aveuglement*. Déjà comprise au figuré, la « neige » occupant l'écran de veille rappelle, par analogie, ces grands espaces nordiques où Jason a passé son enfance, lesquels correspondent enfin, dans un dernier glissement métaphorique, aux *zones gelées de sa mémoire*, une « page blanche » encore à écrire. Cet amalgame entre la précision du détail et son abstraction n'est finalement pas contradictoire. L'examen de la « cartographie » numérique l'a bien montré : *plus l'on s'approche, moins l'on y voit clair*. Mais c'est justement cette indistinction qui finit par stimuler l'imagination et faire émerger l'image.

C'est ce que l'on constate notamment chez Olivier Cadiot, où le narrateur Robinson, en sa qualité d'homme-machine, est doté d'une vision augmentée dont les

⁴²² *Programme sensible*, p. 42-43 et p. 46.

facultés démesurées vont davantage encore bouleverser la notion de détail : « Et la netteté alors ? Le point absolu partout. Du supernumérique. Zéro perte. On a tout. Pas de nostalgie. On progresse sans perdre rien. Couleurs écrasées dans un mortier. Odeur du projecteur, poussière dans rayons, odeur d'écran perlé + réalité augmentée, on garde tout. L'effet perdu aussi⁴²³. » Pour Robinson, le détail se situe dans l'infinimental, se mesure à l'échelle de la « particule », de « l'atome », du « boson ». Maintenant que le détail a atteint un tel degré de précision, *au point d'être devenu invisible à l'œil nu*, il devient donc un facteur d'abstraction, et la vision de Robinson s'autorise les explorations les plus risquées. Reprenant la fonction de *travelling* optique déjà repérée chez Anne-Marie Garat, la vision augmentée de Robinson ne cesse d'opérer la transition vertigineuse depuis l'infiniment grand (sur Google Earth, par exemple : à l'échelle de la planète) vers l'infiniment petit (celle de la particule) :

Dessignons un moulin.

Hmmmm, la dynamique des fluides, regardez, l'eau tourne et, avant de s'engouffrer dans le trou noir des vannes, semble immobile, et on voit, comme à travers un bloc de glace, mais ce n'est pas froid, c'est comme de l'huile, de l'eau épaissie qui ralentit tout, un bloc transparent, **une loupe, hmmm, on voit le fond. Sable d'or au fond. On entre par le dos des choses pour les surprendre. Si une image est un immeuble, vous entrez pour une fois par la porte de service**⁴²⁴.

Sans plus se limiter aux surfaces, la supra-vision de Robinson traverse les images (une idée tout à fait propre au nouvel imaginaire de la photographie, dont on peut pénétrer le code) et semble avoir ainsi vaincu la « platitude » de l'imprimé pour en penser le volume, y compris celui de la page. Grâce à ce déplacement à l'échelle de l'atome, Olivier Cadiot met en scène la matérialité de l'image, son *épaisseur* même, et contrecarre l'argument de la dématérialisation régulièrement avancé dès qu'il est question d'image numérique – conçue comme code, et non plus comme empreinte.

Cette épaisseur de l'image n'est d'ailleurs pas seulement un effet rhétorique du texte, elle est également visible sur de nombreux clichés photographiques, où les effets de flou – par surexposition, pixellisation, bougé – viennent faire image sur l'image :

⁴²³ *Un Mage en été*, p. 22.

⁴²⁴ *Idem*, p.13.



© Olivier Cadiot - *Un Mage en été*, p. 143, 147



© Olivier Cadiot - *Un Mage en été*, p. 137 (à droite – agrandissement de détail)

Car le référent photographique – quand il est seulement identifiable, ce dont on peut douter au regard du cliché de la page 143 – ne sert plus que de prétexte à la mise en forme des effets de flou, ou encore des effets de matière, qui sont au cœur du récit de Robinson. Sur ces deux photographies, c'est bien le pixel (et ses effets de flou) qui se place au premier plan de l'image, où il vient vraisemblablement figurer la particule et l'atome dont parle Robinson. Signe que le pixel est devenu une forme esthétique et symbolique au-delà du pixel technique, sa présence vient hanter des images là où les défauts de résolution ne font nullement écran au référent... c'est le cas, notamment, du cliché de la page 137, où l'éclairage fait ressortir les aspérités de l'objet photographié de façon à créer des effets de matière rappelant l'esthétique pointilliste.

Le pixel ainsi exploité comme forme esthétique permet donc de façonner de nombreux *effets de matière qui confèrent aux photographies une profondeur – comme si toute image était composée de plusieurs strates* que Robinson traverse de part en part au gré de ses travellings optiques. De façon peut-être plus surprenante, l'objet textuel subit un sort identique à l'image (mais lui-même, finalement, n'est-il pas aussi une image ?) :

Quand même, c'est curieux, regardons de plus près. Je colle mon œil sur les pages. Je rentre à l'intérieur du texte, je lis en vertical. C'est nouveau. Je coupe la moitié des lignes, ça s'arrange, ça fait de petits blocs avec des lettres énormes avec du flou autour, un vertige autour d'une loupe⁴²⁵.

L'œil de Robinson agit comme une loupe dont la mobilité permet de changer le sens de la lecture, passant d'un mouvement horizontal à un déplacement vertical à travers la matière du livre, du papier. Le narrateur propose ainsi une vision archéologique traversant les *strates* (la métaphore est récurrente dans l'ouvrage, aussi bien dans le texte que dans les photographies, page 148 par exemple) d'images et de texte. Dans les dernières pages du récit, Robinson parachever sa quête identitaire en appliquant ce principe à son propre corps, procédant à sa complète désintégration – retournant lui-même à l'état de particule, de poussière :



© Olivier Cadiot - *Un Mage en été*, p. 148.

Je présente une série de couches extrêmement denses autour de mon cœur palpitant. Et en partant du point de collision vers l'extérieur, comme si on traversait une île de part en part, on trouve **une zone de silicium** constituée de 60 millions de détecteurs. Puis **une couche de plusieurs milliers de cristaux transparents** de tungstate de plomb formant un calorimètre électromagnétique qui mesure l'énergie des particules chargées. Ensuite, **une couche très dense, contenant beaucoup de fer**, qui est un calorimètre hadronique, c'est-à-dire un détecteur sensible aux particules composées de quarks, et puis le solénoïde lui-même. [...] J'ai chaud. Enfin, **une dernière couche**, la plus volumineuse, est constituée par le système à muons, soit mille quatre cents chambres à muons réparties dans les parties externes. Je commençais à avoir vraiment chaud⁴²⁶. »

Déjà transformé en forme esthétique dans les arts visuels, le pixel démontre donc sa capacité à devenir une forme poétique dans les dispositifs photolittéraires, où il vient enrichir certaines métaphores (celle de la mémoire, chez Garat) et se prolonger dans des motifs inattendus (l'atome, la particule, chez Cadiot). Ces jeux de matière opérés à

⁴²⁵ *Un Mage en été*, p. 108.

⁴²⁶ *Idem*, p. 145-146.

travers la pixellisation ne sont pas sans rappeler le potentiel symbolique et métaphorique du grain, forme minimale de la photographie argentique, tel qu'il fut exploité dans quelques dispositifs photolittéraires⁴²⁷. Si techniquement, grain et pixel renvoient certes à des réalités matérielles totalement distinctes, il est pourtant bel et bien nécessaire de souligner le rapport de continuité entre ces deux imaginaires techniques – qui touchent finalement, tous deux, à l'idée du « point absolu » mentionné par Robinson. En proposant une métaphore des « gros sels de pixels » (où se redouble le paradigme argentique des sels d'argent), Anne-Marie Garat souligne ce rapport de continuité, et démontre que le *punctum* de la photographie, désormais, doit se penser du point de vue de la matérialité même du médium photographique et de ses unités minimales, qu'il s'agisse du grain ou du pixel.

III.4.C. Actualités du flou argentique : le temps en mouvement(s)

S'il existe donc un « flou numérique » surgissant des singularités techniques et symboliques du pixel, ne pourrait-on pas mettre au jour de la même façon un « flou argentique », lequel serait doté de ses propres valeurs esthétiques et symboliques – au croisement de l'héritage issu de la longue histoire du médium, et de la nécessaire réévaluation de ces valeurs sous l'effet du numérique ? La question mérite d'être posée, tant on ne peut s'empêcher de noter une corrélation évidente entre des démarches en apparence inscrites à contre-courant de la technologie numérique (et elles sont nombreuses dans les dispositifs photolittéraires) et la présence des formes floues. Comment interpréter cette myopie si chère aux tenants de l'argentique ? À en juger par la tendance Lo-Fi dont il a été question précédemment, le flou technique (celui d'une image « passée », élimée par le passage du temps, mais aussi celui d'une technique d'enregistrement encore défaillante) est devenu l'une des formes les plus courantes de l'*effet argentique*, conférant à l'image un certain cachet esthétique (à tort ou à raison, d'ailleurs), en même temps qu'un ensemble de connotations – historicité, identité, patrimoine, etc. Au sein de cet imaginaire argentique, vintage ou néo-vintage, l'image

⁴²⁷ Voir sur le sujet l'article de Jean-Pierre Montier, « Du grain au point final. Sur un roman de Jean Ricardou », *Image & Narrative*, 2015, vol. 15, n°2.

floue est ainsi conçue comme une métonymie du passé. Mais l'on aurait tort d'assigner cet effet argentique, et avec lui les usages contemporains du médium de Niepce et Daguerre, à cette seule fonction. Car le travail des formes floues apporte dans son sillage une réflexion sur l'un des aspects les plus complexes du fait photographique : la représentation du mouvement et de la vitesse, soit finalement la représentation du *temps*, qui relève du passé autant que de l'avenir. Chez les photographes en effet, le flou est reconnu pour constituer l'effet photographique le plus à même de figurer le mouvement ainsi que le passage du temps, courant toutefois le risque de confiner à l'invisibilité. Prenant ce risque en connaissance de cause, les dispositifs photolittéraires réactivent les paradoxes temporels de l'image fixe selon des stratégies qui courent depuis le pastiche de la photo d'archive à la chronophotographie.

La question du temps est au cœur *The Lazarus Project* d'Aleksandar Hemon, dans lequel la narration oppose un récit historique reconstituant l'affaire Lazare Averbuch – ce jeune immigré assassiné en 1908 – au récit de voyage de Brick, l'écrivain bosniaque parti sur les traces de Lazare. Cet écho obsédant entre le passé et le présent est souligné par les images d'archives et les images photographiques contemporaines en début de chapitre. Rappelons que Brick, en échange universitaire aux États-Unis au moment où la guerre éclate en ex-Yougoslavie, se sent doublement honteux et coupable d'avoir échappé au conflit, et souffre de ce statut de « réfugié sans guerre » – il est, dans une certaine mesure, toujours demeuré cet étudiant étranger sans jamais pouvoir entièrement prétendre au statut d'exilé. Convaincu d'être passé à côté de l'Histoire, il n'a de cesse de courir après celle-ci, certain qu'il pourra donner un sens à sa vie en résolvant le mystère qui entoure l'assassinat de Lazare Averbuch. On a pu noter déjà que la fascination de Brick pour l'objet-archive allait de pair avec cet idéal de justice, de réparation des erreurs de l'histoire. Mais on sera frappés par la ressemblance entre ces images d'archive et les clichés contemporains signés Velibor Božović, attribués dans la fiction à Rora, l'ami et compatriote de Brick qui l'accompagne dans son voyage.

Cette ressemblance procède en particulier de l'anachronisme de ces photos – imputable à l'usage inconditionnel du noir et blanc et, surtout, au travail quasi systématique du flou – comme s'il s'agissait d'ajouter à l'argentique des effets argentiques, dans un pastiche de l'image d'archive :



© Velibor Božović - *Lazarus Project* – p. 203, p. 29, p. 65, p. 11.

Que ce soit en raison de l'ambiguïté même des scènes et des sujets photographiés (les deux jeunes hommes (p. 203) avec leur costume et leur chapeau haut de forme semblent tout droit sortis du siècle dernier ; la skyline de Chicago (p. 11) endormie dans le brouillard prend des allures de ville fantôme) ou bien grâce à des effets photographiques (le jeu des contrastes donne au visage de Brick un air trop pâle, sépulcral (p. 65) ; le flou de bougé ou le flou cinétique confèrent aux paysages des contours imprécis) les clichés de Velibor Božović revêtent des allures spectrales. Elles sont, davantage encore que les images d'archives, *floues* : car le « flou », cette fois-ci, désigne aussi bien les effets visuels de brouillage de l'image que l'indétermination propre au référent photographique. En d'autres termes, l'image photographique s'inscrit dans un *hors-temps*, ainsi que le suggérait notamment Serge Tisseron – notamment parce qu'elle est aussi de l'historicité.

Ainsi, ce signe du « hors-temps » si cher à Brick serait d'abord le propre de l'argentique, et plus particulièrement de l'image en noir et blanc. Si Brick est d'abord venu s'attacher les services Rora, c'est parce qu'il a remarqué que le photographe utilisait encore un appareil argentique. Les images en noir et blanc de Rora plaisent tout

particulièrement à l'écrivain en raison de leur qualité plastique – les clichés le présentent sous un air fort avantageux –, mais surtout pour la richesse des connotations esthétiques qu'on peut leur associer :

I finally asked Rora for the photo. I did not mention what I intended it for. It was black-and-white and the glorious absurdity of my predicament was well manifested : kneeling like a klutzy knight in front of an aged lady, touching her shriveled knee with my left hand. **I have to say, however, that my face was beautiful. Noble, I dare suggest.** There was some honest innocence behind the veneer of panic – I could imagine Susie liking the picture. And the fact **it was black-and-white made it all look old and wise, belonging to a different, vanished, therefore better, world.** I liked that picture a lot – that was me in it, **as I envisioned myself**⁴²⁸.

Aux yeux de Brick, ces clichés sont le signe d'une époque révolue et d'un monde meilleur – tous deux largement fantasmés, bien évidemment. Mais si l'on sait déjà que Brick souffre d'anachronie (ce sentiment quasi pathologique d'être inadapté à son époque), on ne peut tout à fait l'accuser de se montrer nostalgique, encore moins réactionnaire : Brick n'idéalise pas le siècle de Lazare Averbuch, comme il ne regrette pas, non plus, la guerre en Yougoslavie. Car cette uchronie est avant tout une utopie. Parce qu'elle est la forme par excellence du XX^e siècle, la photographie en noir et blanc a tendance à apparaître comme une image du passé – une image qui existait avant l'invention et la commercialisation des techniques en couleur. Mais le signe du passé n'est pas la principale connotation du noir et blanc – cette fonction revient au sépia⁴²⁹ –, qui se distingue d'abord par ses connotations plastiques. Le noir et blanc reste en effet la forme par excellence de la photographie d'art. C'est l'image qui, certainement, vient se détacher le plus facilement de l'impératif mimétique, celle dont on reconnaît sans mal la valeur esthétique – et, même, celle dont le spectateur observe les formes plastiques avant même de s'intéresser au référent. Ainsi, et c'est tout son paradoxe, le noir et blanc est autant envahi par le signe du passé qu'il vient déréaliser celui-ci, en le contaminant de sa plasticité. En ce sens, le flou qui caractérise ces clichés argentiques – aussi bien l'effet visuel (le noir et blanc, le bougé, etc.) que l'indétermination propre au référent photographique – place non seulement l'image dans un hors-temps mais l'inscrit par la même occasion dans un espace à la fois esthétique et imaginaire. Chez Brick, écrivain de profession, cet espace est en toute logique fictionnel, tandis que le narrateur se figure en

⁴²⁸ *Lazarus Project*, p. 34.

⁴²⁹ Jean-Pierre Montier, « Sépia, couleur de l'encre, teinte du temps », Revue *Polysèmes, La couleur, entre silence et éloquence*, dir. Laurence Petit, P. Univ. de Bourgogne, 2015.

preux chevalier, en noble héros médiéval dont les racines sont avant tout littéraires et romanesques.

Brick est ainsi lui-même inscrit dans ce hors-temps, ne parvenant pas à prendre pied dans le réel, et encore moins dans le présent. Marquant les différentes étapes du récit de voyage, les images photographiques de Velibor Božović inscrivent des effets de mouvement dont les interprétations sont potentiellement contradictoires : ces flous de bougé, figurent-ils la progression de Brick et de Rora à travers l'Europe de l'Est ? Ou symbolisent-ils au contraire l'inertie du narrateur, qui semble toujours vouloir agir à contretemps ?



© Velibor Božović *The Lazarus Project* – p. 175 et p. 249.

Signe d'un double mouvement spatial et temporel, ces images floues laissent le paysage et le temps défilier, mais soulignent surtout le caractère invisible, illisible et impalpable du présent. Car Brick est en effet plus sensible au passé et à ses morts qu'au présent et à ses contemporains – avec lesquels il entretient des relations conflictuelles :

I would have liked to have seen who Rora was writing to but was too busy with a long e-mail to Mary, at the end of which I wrote : Very much thinking of you. The hotel we are staying in is a whorehouse, apparently. Rora is taking a lot of pictures. How is your dead? George, her dead, had had his prostate taken out and was currently wearing diapers. [...] I supposed part of me wished him dead, and now I gave it away—"How is your dead?" I may have just done serious damage to my marriage, I said to Rora later on, while we drank the hundredth coffee of the day at the Viennese Café⁴³⁰.

Dans un fâcheux lapsus glissé au milieu d'un courriel envoyé à sa femme Mary, Brick confond « Dad » et « Dead », et enterre un peu trop tôt son beau-père mourant :

⁴³⁰ *Lazarus Project*, p. 161-163.

« Comment va ton mort [Dead] ? ». C'est que seuls les morts apparaissent clairement aux yeux de Brick. Une faculté qu'il partage d'ailleurs avec l'appareil photo. En raison de sa sensibilité au mouvement, l'appareil argentique a toujours eu tendance à capter avec précision les formes immobiles. On se souvient notamment de ces images paradoxales, lorsqu'il était encore de coutume de photographier les défunts : raideur cadavérique oblige, le visage des morts apparaissait avec une netteté absolue, tandis que les vivants entourant et veillant le corps prenaient des allures fantomatiques, trahis par leur respiration, leurs signes vitaux. Une image du corps de Lazare exhibé par le capitaine de police Evans illustre ce phénomène :



Lazarus Project – p. 241.

Les morts, ainsi, sont plus faciles à définir que les vivants. Brick en sait quelque chose, lui qui crée une fiction autour de la mort de Lazare. Mais en multipliant ainsi les clichés flous, la photographie se dresse en porte-à-faux de cette préoccupation morbide : car c'est bien la vie qui ne cesse de se manifester au cœur de ces images.

Les effets de flou sont au cœur d'une tout autre démarche portée par Atiq Rahimi, chez lequel la dualité entre les techniques argentique et numérique est d'emblée soulignée par le récit, davantage que chez Aleksandar Hemon. Dans *Le Retour imaginaire*, on se souvient en effet que le photographe Atiq décide d'abandonner dès son arrivée à Kaboul ses appareils modernes pour adopter l'appareil photo local, le *Kamra-e-faore*, soutenant la nécessité de convoquer les blessures de l'exil, de la guerre et de l'occupation talibane par la photographie argentique – cicatrice de la lumière – tandis que l'image numérique ne ferait que les aseptiser (tel que le fait aussi remarquer Jason,

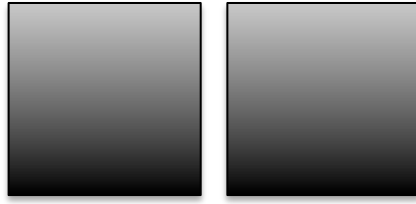
dans *Programme sensible*). On a vu que la posture « résistante » était chez Atiq Rahimi davantage politique qu'esthétique : il s'agit en effet de détourner l'usage d'un appareil doté d'une fonction essentiellement identitaire, après la levée encore récente d'un interdit de l'image et de la représentation.

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 objets⁴³¹.

En faisant usage du sténopé comme d'un appareil moderne, en le transportant à bout de bras pour photographier des scènes de rue, des paysages (ceux-là mêmes qui tombaient sous le coup d'un interdit de la représentation), Atiq Rahimi vient à coup sûr appuyer les défauts techniques de l'appareil. L'anamorphose, dans le cas présent, résulte de cet usage *contre-nature* de l'appareil argentique. Mais en contrevenant si radicalement à l'usage tant culturel que technique du Kamra-e-faore (en effet, l'appareil est conçu pour capter un sujet à la fois immobile et proche), le photographe ne court-il pas le risque de brouiller l'image, de la rendre invisible ? Les quelques cinquante clichés noir et blanc sont en effet systématiquement entourés d'un halo sombre délimitant le cercle d'image nette, alors que le flou des sujets photographiés compromet souvent leur identification. Mais cette vision myope n'a pas du tout pour effet de dissimuler ou d'effacer les scènes de désolation, les ruines de l'Afghanistan, sous un vernis esthétique. Le flou a pour effet de subjectiver les images, se démarquant ainsi d'un point de vue « net et cru » (selon les termes d'Anne-Marie Garat) propre à l'exigence mimétique de l'image photographique. Loin de toute tentation illustrative, l'image vient se constituer comme une troisième voix du récit – à côté de celle des deux narrateurs.

La subjectivation de l'image est soulignée par l'usage répété du *bokeh*, cette technique de mise au point généralement utilisée pour diriger le regard du spectateur vers un point précis de l'image, jouant de l'opposition entre le net et le flou. Chez Atiq Rahimi, cette technique permet de créer des effets de focalisation rappelant la dualité qui oppose Atiq et son double :

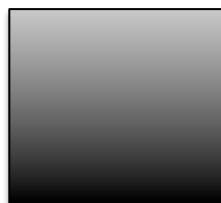
⁴³¹ *Le Retour imaginaire*, p. 29.



Le Retour imaginaire, « Le songe du soldat » - « Le cauchemar de l'enfant » p. 104-105

Entre « Le songe du soldat » (traduction de la légende en persan insérée sous le premier cliché) et « Le cauchemar de l'enfant », le *bokeh* engage deux focalisations bien distinctes. Le premier cliché dirige ainsi le regard sur le soldat, dont la figure se détache nettement dans le centre supérieur de l'image, et vers lequel les lignes des bâtiments et du muret convergent. Dans le second sténopé, en revanche, l'œil est immédiatement attiré par l'enfant au premier plan, dont le visage apparaît maintenant distinctement, et sur lequel se reporte désormais la légende. Ce changement de focalisation entraîne un complet basculement du sens, soutenu par les deux légendes antithétiques, mais aussi par l'arrangement éditorial : le fond noir du « cauchemar de l'enfant », dans lequel l'image vient d'ailleurs se fondre par la droite du cliché, accentue en effet les ombres de la photo, ses teintes de gris, tandis que le fond blanc du « rêve du soldat », sur la page précédente, adoucit les formes déjà floues du sténopé. Ainsi combiné à l'effet diplopie – le phénomène étudié au chapitre précédent était en tous points similaire – le *bokeh* torpille les notions de vérité et de réel, s'inscrivant d'office dans l'espace de la perception et de ses incertitudes. Il ajoute à l'effet de mouvement donnant à l'ouvrage d'Atiq Rahimi cet aspect si cinématographique. Le *kamra e-faore* est en effet utilisé à la manière d'une caméra vidéo, alors qu'Atiq cherche à s'affranchir des limites de l'image fixe :

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 exercice⁴³².



Le Retour Imaginaire – p. 25.

⁴³² *Le Retour imaginaire*, p. 25.

L'acharnement d'Atiq à photographier des « situations » (telles que les qualifie le vieux photographe Maqsood) malgré les insuffisances de son appareil se comprend aisément comme une volonté de conjurer la mort. Il confère en tous les cas à ces images aux allures du siècle dernier, une indéniable vitalité.

Si Atiq Rahimi peut être considéré comme un photographe agissant en cinéaste, 02.314R, le narrateur de *La nuit cinéma*, double autofictif d'Éric Rondepierre, est quant à lui un cinéaste au comportement de photographe. Redécoupant des photogrammes dans des bobines de film, 02.314R semble agir à contre-courant d'Atiq, refusant le mouvement cinématographique et le réalisme qui lui est associé. À propos de Stein (un autre « double » de Rondepierre, dont le nom réapparaît cette fois sous une forme germanisée), 0.2314R explique ainsi :

(Stein) voulait « mettre Marey en Lumière ». Qu'est-ce que ça voulait dire ? Jules-Étienne Marey était un contemporain des frères Lumière, un inventeur, un des nombreux maillons de la chaîne qui avait abouti à l'émergence du spectacle que nous connaissons. Il s'était toutefois détourné de la synthèse « réaliste » du cinématographe. Il ne voulait pas restituer le mouvement tel qu'on le voit, mais saisir en lui ce qui échappait à l'œil nu ; dans le vol d'une colombe ou le galop du cheval, par exemple. Plus qu'à l'image de la réalité il s'intéressait à la réalité des images⁴³³.

« Mettre Marey en Lumière », c'est tenter de réconcilier deux démarches antithétiques, cinéma et photographie, partageant pourtant un idéal commun – la représentation du temps. À contre-courant de l'illusion propre à l'image-mouvement⁴³⁴, Marey avait en effet choisi la voie de la rationalisation : mais pour comprendre le mouvement, le disséquer, il avait cependant renoncé à faire jouer la perception – et son modèle chronophotographique n'était finalement pas plus fidèle au mouvement que le cinéma.

⁴³³ *La Nuit cinéma*, p. 26.

⁴³⁴ Sur le sujet, consulter Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement, Cinéma t.1*, Paris, Seuil, 1983.



Jules-Étienne Marey – Vol d'un pélican, 1882

Pour capter le mouvement, l'inventeur du « fusil photographique », n'avait fait que tuer le temps. Une violence que Jason, héros de *Programme sensible*, ne manque pas de relever en commentant cette fois le travail de Muybridge (qui inventa simultanément la technique) :

[S]ans désarmer le photographe continue de shooter, de fusiller tant et plus de son génial engin tout ce qui bouge encore, jaillit, fonce, bondit, tourne, détale, cabriole. Tandis que la vie va son train d'enfer, cavale, cavale, il saute sans parachute ni parapluie dans le vide de sa fenêtre optique, dans la nuit noire où tombent en pluie la femme, l'enfant, la brute, le cheval, le perroquet, le daim, et son crime⁴³⁵.

Il n'y a qu'à regarder les photos de Muybridge pour comprendre combien il y a d'instantanés perdus dans les intervalles, invisibles et pourtant réels, qu'il fusille à toute vitesse. En pause, l'allure du cheval, de la femme, de l'enfant, jamais vu auparavant ce qui nous sépare de nous-mêmes dans l'envol, le galop, la course, la danse, la mort. Dans la promptitude de l'entre-deux, nous sommes vivants⁴³⁶.

Or c'est justement dans cet entre-deux que se rejoignent les démarches d'Atiq et de Stein, après avoir emprunté des chemins opposés : tandis que chez le premier, l'image fixe est travaillée par un mouvement cinématographique, le second découpe l'image cinématographique afin d'isoler le photogramme – qui n'en conserve pas moins la trace d'un mouvement. Visuellement, les effets de flou diffèrent, mais les images ont en commun d'être « suspendues » dans le temps.

Engagé par le CRIRQ pour récupérer de vieilles bobines condamnées à disparaître et organiser leur dernière projection, 02.314R finit on l'a vu par saboter sa propre mission et prélever, à coup de ciseaux, les photogrammes capables de fonctionner de façon autonome, en dehors du film. Plus tard, il délaissera même l'« œuvre »

⁴³⁵ *Programme sensible*, p. 36.

⁴³⁶ *Idem*, p. 81.

cinématographique pour extraire ses photogrammes dans bobines de films réputés sans qualité esthétique : films pornos et bandes annonces. Il s'intéresse tout particulièrement, sur ces dernières, à l'impact entre l'image et le texte (venu par exemple imprimer le nom d'un acteur ou le titre du film) :

Un personnage ouvre une fenêtre : Joan Crawford, dit le texte qui arrive sur l'image. Puis je passai la bande une deuxième fois, stoppant le film sur l'instant précédant de quelques images l'arrivée du nom. Je tirai le ruban à la main, au ralenti, image après image, de façon à ce qu'elle pût voir se former une grosse tache blanche dans la partie inférieure du visage. Je m'arrêtai dessus. En fait, c'était le nom de l'actrice encore illisible. Mais quiconque n'aurait pas vu la bande se serait demandé ce que venait faire ce trou blanc aux courbes bien dessinées, à l'endroit où l'actrice ouvrait sa bouche. Joan Crawford, dont l'arrêt sur image accentuait le regard ébahi, se voyait empêchée de parler par son propre nom amalgamé au niveau inférieur du visage. Eva trouvait cette image violente⁴³⁷.



© Éric Rondepierre – (à gauche) *Starring 2*, 1993 (inclus dans *La Nuit cinéma*)
– (à droite) *Above Suspicion*, avec Joan Crawford, 1991 (non inclus dans *La Nuit cinéma*).

02.314R s'attache ainsi à capter la *manifestation de l'entre-deux* : ce moment ni tout à fait cinématographique, ni encore textuel, ce moment où l'image est corrompue par l'apparition du texte, mais où le texte n'est encore qu'une image, s'imprimant sur une autre image. Plutôt qu'un flou, une *tache*, dont le sens reste ouvert à l'interprétation – violente, dira Eva ; comique, dira 02.314R.

Face à l'émergence d'un flou numérique inspiré du pixel, un nombre croissant de dispositifs contemporains choisissent donc délibérément de travailler avec le médium de Niepce et Daguerre, développant *une nouvelle esthétique du flou argentique qui consiste à ajouter un effet argentique à l'argentique, à faire image sur l'image*. Cette esthétique est à coup sûr inspirée du déplacement des frontières (auquel le numérique

⁴³⁷ *La Nuit cinéma*, p. 82.

n'est pas étranger) entre les notions de net et de flou, rapportées à la matérialité du médium (ce que l'on a vu avec les déplacements du détail). Depuis le pastiche de l'image d'archive à l'hybridation des formes photographiques et cinématographiques, cette esthétique qui s'appuie sur une large gamme d'effets de flou (*bokeh*, flou cinétique, flou de bougé, insuffisances de l'appareil...) traduit tantôt un engagement politique (Atiq Rahimi), tantôt une préoccupation identitaire (Aleksandar Hemon et Atiq Rahimi) ou encore un projet esthétique (Éric Rondepierre). Ce travail de la forme argentique n'a donc rien d'un conservatisme : il ne s'inscrit pas *contre* les formes numériques, mais s'en fait plutôt leur écho.

À l'heure actuelle, la tentation est grande d'opposer l'esthétique du flou à la technologie et à la culture numériques, toutes deux attachées à un impératif de netteté absolue, de qualité de l'image – elle-même évaluée en termes de haute résolution et de haute définition. Mais devant la persistance, voire le renouveau des formes floues, l'impact de l'injonction techniciste et nettiste mérite encore une fois d'être relativisé. Car si les photographes n'ont jamais cessé d'en faire usage, il apparaît même que le numérique donne naissance à une esthétique du flou inédite, *une esthétique du pixel*, inspirée du pixel technique et de ses dysfonctionnements. Compris comme une unité élémentaire de l'image, mais surtout comme une forme plastique, celui-ci reconfigure le paradigme du détail autrefois déterminé par la photographie, et avec lui et les frontières séparant les notions de netteté et de flou. De façon rétroactive, c'est donc l'ensemble du fait photographique qui subit l'influence de ce nouveau paradigme du détail, lequel se réfléchit depuis la matérialité même du médium, plutôt que depuis son référent. En photolittérature, le motif de la *preuve par l'image* si essentiel à la fiction (on l'a constaté avec Verne) en subit les conséquences : autrefois garant de la révélation du réel, le détail confine aujourd'hui à l'abstraction – c'est évident chez Olivier Cadiot ou Anne-Marie Garat. L'esthétique du pixel invalide pour le coup l'équation selon laquelle il serait possible d'opérer une distinction entre le Net et le flou qui, techniquement et

symboliquement, se superposerait aux dualismes informatique / chimique et, par conséquent, numérique / argentique.

Parce qu'elle réinvestit des formes plastiques et picturales qui excèdent le fait photographique – mosaïque, pointillisme et autres techniques picturales impressionnistes – la forme esthétique du pixel s'inscrit bien évidemment dans le cadre d'un processus de rémanence. Mais il nous aide aussi à comprendre un peu plus la notion d'anamorphose que nous tentons d'esquisser depuis les précédents chapitres, en déplaçant la problématique essentiellement visuelle du côté de l'optique-tactile. Car le flou travaille aussi les propriétés haptiques de l'œil – on l'a très bien vu avec Joan Fontcuberta ou même Atiq Rahimi, qui investissent le dispositif éditorial avec différents effets de matière, notamment redevables de la matérialité du médium. Dans ces conditions, le flou associé au « vieux » médium de Niepce et Daguerre suscite un nouvel intérêt : signe d'un hors-temps, d'une valeur esthétique ajoutée, du mouvement, le flou argentique occupe une place essentielle dans les fictions photolittéraires qui performant le « ratage » des images (Éric Rondepierre, Atiq Rahimi, Aleksandar Hemon). Mais qu'ils procèdent des singularités formelles de l'argentique ou de l'esthétique numérique du pixel, les effets de flou travaillés dans les fictions photolittéraires contemporaines convoquent la notion de *punctum* si chère à Roland Barthes. À contre-courant d'une image définie en termes de haute résolution et de haute définition, ils refusent la rationalisation du regard contemporain, et démontrent que l'appareil, la machine de vision, sont aussi des facteurs d'abstraction.

III.5. « Revoir, réviser » l'image : manipulations et reproductibilité à l'ère du numérique

[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 arbitrator. [...] 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.

Fred Ritchin, After photography⁴³⁸.

Si l'on peut regretter la radicalité du clivage que Fred Ritchin établit entre les techniques numériques et argentiques, on ne peut contester son diagnostic initial : contrairement à son prédécesseur argentique, la photo numérique est d'abord un code, une écriture, avant de se constituer en image. Fort de ce constat, Fred Ritchin dresse une distinction essentielle et irréconciliable entre les deux médiums. À l'appui de son hypothèse, il forge une métaphore d'autant plus frappante qu'elle évoque un motif en tous points lié à la nature des choses : l'ADN. Soulignant l'analogie entre le code informatique d'une photographie et le code génétique des êtres vivants, Fred Ritchin affirme ainsi que le photographe agirait sur l'image tel un généticien manipulant le génome en laboratoire. La distinction argentique/numérique se pose alors en ces termes : tandis que le médium de Niepce et Daguerre serait du côté du phénotype, soit

⁴³⁸ Fred Ritchin, *Afterphotography*, op. cit., p. 19.

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 amené à retourner 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, d'ailleurs, de raviver de vieux débats au sujet de la valeur esthétique du médium photographique. Particulièrement riche, et plus complexe qu'il n'y paraît, la métaphore de l'ADN permet de clore notre réflexion consacrée au regard photographique contemporain, en s'intéressant à une dernière modalité du « voir » que l'on redoublera en « re-voir », tant pour désigner la question de la reproductibilité de l'image photographique (un « voir à nouveau »), que celle de ses manipulations (les « révisions » et autres retouches de l'image). À l'heure où les procédures de manipulation se sont en effet généralisées et démocratisées, quels sont les enjeux associés à une image dite « truquée » ?

III.5.A. Chimère, clone, virus et ADN de l'image : fantasmes et réalités des manipulations photonumériques

En recourant à la métaphore génétique – qui renvoie elle-même à un imaginaire futuriste, en vérité peu éloigné de la science-fiction et de ses connotations technophiles ou au contraire technophobes – Fred Ritchin entendait certainement trouver le levier idéal pour percer la nature de la photographie numérique, créature forgée à l'aide de logiciels de manipulation, menaçant de se propager à travers l'ensemble du réseau informatique. Mais c'était sans compter sur l'influence de la généalogie, qui recoupe finalement le domaine de la génétique. Fred Ritchin n'y échappe pas lui-même lorsqu'il défend le paradigme de la « révolution » photo-numérique au nom d'une double problématique qui, pour le coup, n'a rien de révolutionnaire : les opérations de *manipulation des clichés* (trucage, retouche, photomontage, etc.) et les procédures de *reproduction ou de réduplication de l'objet photographique*. De fait, rien n'empêche cette métaphore de se mettre au service d'une pensée de la continuité plutôt que de la rupture – car après tout, la génétique ne sert-elle pas à rétablir des liens familiaux ?

Mais encore faut-il bien comprendre l'association qui se tisse ici entre la photographie, la « génétique », et les notions historiques de manipulation et de reproductibilité. Car la métaphore suggérée par Fred Ritchin est loin d'être dénuée de tout fondement, et s'avère même fort pertinente à condition de la délester de quelques connotations malheureuses. Il ne s'agit pas de remettre en question un constat d'ordre pratique, mais bien l'imaginaire associé à ces nouveaux usages de la manipulation photographique, parfois simplement qualifiés de « post-production ». En parlant de l'image numérique en termes d'ADN, Fred Ritchin a donc tout à fait raison de mettre l'accent sur le déplacement des procédures de traitement et de manipulation, désormais installées en amont de l'image elle-même. Car le photographe (du moins, le photographe professionnel) agit désormais sur un cliché à partir de son fichier *raw*, à l'état où la photographie n'est pas encore visible :

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 changes⁴³⁹.

Jadis observateur du réel, le photographe lorgnerait désormais du côté du savant fou : parce que l'image numérique est du côté du génotype (de l'information) plus que du phénotype (de l'apparence), toute opération de manipulation toucherait *directement* le référent.

Ainsi, tout comme il existe des espèces augmentées, des espèces génétiquement modifiées, l'image numérique relèverait de la chimère. Cette création ex nihilo tout droit sortie du programme informatique serait capable de modifier le réel avec d'autant plus d'efficacité qu'elle est en quelque sorte *virale*. Car la métaphore génétique – qui, à ce titre, n'est d'ailleurs qu'une nouvelle déclinaison du motif de l'« empreinte » – permet de réactualiser la problématique de la reproductibilité des images photographiques en termes de *clonage*... En effet, la notion d'« originalité » ne serait plus valide en contexte numérique puisqu'à partir du code, du « génome » informatique, une image peut être indéfiniment *recréée* (et non plus seulement *reproduite*) : comme le code ne change pas, la réduplication produit la même image, son clone, plutôt qu'un tirage ou une copie.

⁴³⁹ Fred Ritchin, *op. cit.*, p. 25.

C'est donc sur les motifs de la manipulation génétique et du clonage que se déclinent aujourd'hui les problématiques photographiques du photomontage et de la reproductibilité des images. Un effet de langage aussi novateur qu'efficace, qui ne fait pourtant que traduire dans un jargon propre aux nouvelles technologies des aspects déjà largement débattus du fait photographique. Chimère, clone, virus capable d'*hacker* le réel... Tâchons de confronter ces effets de langage aux usages et à l'histoire de la photographie.

Chimère. Assimilant le traitement informatique des images à la manipulation génétique, une photographie numérique s'apparenterait donc Fred Ritchin selon à la chimère. Dans un exemple édifiant présenté par l'auteur, cette chimère déforme les traits d'O. J. Simpson, dans un cliché publié en couverture du *Time* en 1994, au moment où l'icône du football américain fut accusée d'avoir assassiné son ancienne épouse. Le magazine avait alors foncé le teint du joueur d'origine afro-américaine – une manipulation de l'ADN photographique elle-même destinée à souligner un trait racial – encourageant l'association entre la couleur de peau et le crime. En spécialiste de la photographie, Fred Ritchin n'ignore pas que cette dernière a toujours façonné des chimères : l'histoire du photomontage est aussi ancienne que celle du médium. La principale transformation serait donc d'ordre culturel, affectant les régimes de croyance propre à l'image. Car à l'heure où l'outil numérique est reconnu pour avoir facilité les procédures de retouche et de trucage, la culture numérique, quant à elle, a exercé le spectateur à se montrer plus sceptique que jamais devant les images qui lui sont présentées. Cette crise de croyance envers l'image se doit cependant d'être relativisée : d'une part, si l'outil numérique a bel et bien simplifié et démocratisé les procédures manipulatoires (quoique le fonctionnement de logiciels permettant d'opérer des modifications importantes en toute discrétion requiert des compétences que l'on ne saurait acquérir en un clin d'œil), le soupçon de falsification n'a rien d'inédit : il plane au-dessus de la photographie depuis l'époque du daguerréotype⁴⁴⁰. C'est d'ailleurs un imaginaire très récent – notamment indicier – qui a largement œuvré en faveur de cette exigence de vérité. Si « crise de confiance » il y a (et, on l'a dit, il s'agit surtout d'une crise

⁴⁴⁰ De nombreux textes présentés par Paul Edwards dans son anthologie *Je hais les photographes !* (*op. cit.*) en atteste.

de la Vérité) elle a déjà commencé à l'ère argentique, bien avant l'invention de *photoshop*... En ce sens, le public est peut-être simplement en train de rompre avec le mythe d'une image non retouchée, et de s'émanciper d'une conception de la photographique où la retouche est bannie et taboue.

Clone. C'est sans doute au regard de la problématique de la reproductibilité que la métaphore génétique paraîtra particulièrement séduisante : puisqu'une photo numérique est d'abord un code informatique, Fred Ritchin affirme qu'il est désormais possible de la recréer à l'identique indéfiniment, autrement dit de la *cloner*, sans subir cette « perte » que Philippe Dubois relevait déjà à propos de l'argentique (une perte subie au moment de la transformation de l'image latente en négatif, puis lors du tirage), et que Ritchin reformule en ces termes :

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 meaning⁴⁴¹.

Grâce à la réduplication infinie, la photo numérique mènerait donc une lutte contre le temps assurant sa descendance en s'auto-engendrant de façon exponentielle. Passée à l'étape du clonage, la reproductibilité technique aurait-elle franchi une nouvelle étape dans ce processus de déperdition de l'aura autrefois décrit (positivement d'ailleurs) par Walter Benjamin ? Si l'on peut encore une fois se montrer sensible à la thèse avancée par Fred Ritchin, ces conclusions s'appuient sur deux imaginaires partisans, l'un jouant en faveur de l'argentique, l'autre témoignant d'office à charge du numérique. Car ce « flou » auquel Fred Ritchin se réfère n'est pas tant le flou technique d'une image passée par le temps et les retirages, que le symptôme d'un effacement du référent, dont l'aura s'amenuise toujours un peu plus chaque fois que l'image est retirée (car l'image seconde n'est plus alors l'empreinte du référent, mais l'empreinte de l'empreinte... tel que l'imaginaire indiciel le suggère). Cet imaginaire – à l'origine d'une nostalgie attachée au fait argentique – travaille le fantasme d'une consubstantialité entre l'image et son

⁴⁴¹ Fred Ritchin, *op. cit.*, p. 17.

référent, plaçant de facto le fait photographique dans une logique de la disparition, de manière à concéder une valeur quasi totémique à l'objet, au support photographique.

Virus. Or justement, Fred Ritchin oppose à cette sacralisation de l'objet photographique l'idée d'une « dématérialisation » de l'image numérique qui, devenue « virtuelle », se réduirait à son seul code informatique (son « ADN ») pour se réinscrire ou se cloner en des espaces différents. Si Fred Ritchin ne le formule pas en ces termes, cette créature de laboratoire sans aura ni singularité, reproductible à l'infini, qu'est la photographie numérique a donc de quoi devenir l'un des virus les plus agressifs du XXI^e siècle... Il est vrai, en effet, que l'image numérique se diffuse aujourd'hui de façon virale, se propageant sur les réseaux sociaux à une vitesse vertigineuse. Mais c'est justement cette viralité qui infirme la « théorie du clone » : si l'image se propage d'un ordinateur à un autre, de Facebook au site d'un grand quotidien national, pour revenir sur Facebook à nouveau, elle n'est pas sans subir de multiples mutations. L'artiste de rue Mark Samsonovich s'est ainsi livré à une petite expérience, en faisant circuler la photographie de l'une de ses fresques, *Water the flowers*, sur le web :



© Mark Samsonovich, « *Water the flowers – Viral Degradation GIF* »

Tout comme le virus, l'image est donc bel et bien vivante, et sa structure ADN évolue, au prix de mutations délétères – soit, finalement, de la même manière que l'argentique.

ADN. Par ailleurs, cet « ADN » de l'image en présume-t-il seulement la nature ? De même que l'image latente, invisible, n'est pas la photographie argentique, le code informatique n'est pas non plus l'image numérique, puisqu'il n'est tout simplement pas (encore) tout à fait *image*. N'oublions pas à cet égard qu'une photographie demeure, quoi qu'il en soit, une construction inscrite dans une relation intermédiaire : non

seulement la « même » image exposée dans un musée, imprimée dans un journal, diffusée sur Instagram ou insérée dans un livre se prête à autant de lectures, mais toute opération de reproduction de l'image engage une opération de manipulation. En raison même de la supplémentarité propre au fait photographique, une image est le produit d'un écart qui en constitue en même temps l'origine. Reproduction et manipulation (ou, de préférence, transformation) sont à cet égard deux opérations étroitement conjointes : autrement dit, *revoir l'image, c'est nécessairement la réviser*. Dans le système conçu par Fred Ritchin, l'argentique (de l'ordre du phénotype) et le numérique (de l'ordre du génotype) s'opposent en termes de fonction représentative et performative. Si l'argentique représente le réel, le numérique le performe, le structure, le façonne. Dans un cas comme dans l'autre, il existe une opposition fondamentale entre l'ADN de la chose, du référent, et l'ADN de l'image – soit entre le « réel » et le « non-réel ».

Or c'est bien cette logique qu'il est nécessaire de dépasser. Certes, on se doit de souligner les spécificités propres au corpus de Fred Ritchin : ce dernier travaille essentiellement sur un corpus de presse, dont la fonction est de diffuser une information que l'on peut espérer juste. Une exigence à laquelle les stratégies d'ordre esthétique et poétique peuvent, momentanément du moins, se passer. Mais c'est justement sur ce point que *le fait numérique, opérant la fusion entre le réel et les catégories traditionnelles du non-réel, de l'imaginaire, engage un nouvel ordre ontologique* :

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 représentation, compréhension et modélisation du monde⁴⁴².

Dans son plus récent ouvrage *Virus, parasite et ordinateur*, Ollivier Dyens défend ainsi l'existence d'un « troisième hémisphère du cerveau humain », l'ordinateur, qui engage une nouvelle façon de voir et percevoir le monde, révélant des strates de réel encore inexplorées. Cette fusion entre réel et non-réel, qui n'est plus tellement de l'ordre de la

⁴⁴² Ollivier Dyens, *Virus, parasite et ordinateur, Le troisième hémisphère de notre cerveau*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « coll. « Parcours numériques », 2015, p. 12.

science-fiction, est interrogée par la littérature depuis un certain temps déjà. En photolittérature, ainsi, l'image n'est plus seulement envisagée pour sa valeur performative : les fictions de l'image mettent l'accent sur une dissolution des frontières entre le réel et l'imaginaire, envisagés dans un rapport de substitution ou d'équivalence. Ironiquement, ce sont justement les procédures dites de « manipulation » qui sont à l'origine de ce nouveau phénomène. Accusés depuis toujours de trahir le réel, comment les procédés de photomontage et de trucage, exploitant ou non les potentialités techniques permettant d'opérer des « effets spéciaux », engagent-ils peu à peu un nouvel ordre ontologique, et quelle valeur heuristique peut-on découvrir à la notion de manipulation ?

III.5.B. L'effet photomontage : une structure du regard

Étroitement corrélé à l'invention de la photographie, le photomontage – que l'on comprendra ici dans une acception très élargie, comprenant toute opération de *manipulation* ou de *retouche* d'un cliché, mais aussi les *collages* entre plusieurs images, photographiques ou non, enfin les *dispositifs hybrides* mêlant plusieurs médiums – occupe une place majeure dans l'histoire du fait photographique et de la photolittérature. En explorant son potentiel poétique, les différents mouvements d'avant-gardes, dadaïstes, constructivistes puis surréalistes, contribuèrent en effet à promouvoir les interactions entre photo et littérature. Après avoir attiré l'attention de la critique, ces photomontages furent par ailleurs à l'origine de travaux décisifs⁴⁴³ en faveur de la légitimation du médium. Parallèlement, d'autres types de photomontages rompus aux trucages dissimulés éveillent la méfiance pour leurs usages dévoyés par les différents pouvoirs en place (politiques, médiatiques), qui en font un outil de communication et de propagande. Dans un contexte numérique où la frontière entre ce qui relève du *traitement* ou de la postproduction de l'image et ce qui passe pour une véritable *manipulation* se fait de plus en plus ténue et problématique – à en juger, par exemple, par le caractère fortement arbitraire des opérations de retouche autorisées par le World Press Photo – la tension entre ces deux « valeurs » du photomontage,

⁴⁴³ Par exemple, Rosalind Krauss, *Le photographique, pour une théorie des écarts*, op. cit.

esthétique ou poétique d'un côté, dissimulatrice et mystificatrice de l'autre, fait-elle encore seulement sens ? Quels sont les enjeux du « trucage », à l'heure où il s'est définitivement généralisé ?

Ces derniers temps, une nouvelle tendance consiste à diffuser des images labellisées « sans retouche », laissant penser que les débats sur la manipulation n'ont 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 que l'on a pris l'habitude d'appliquer aux clichés via des applications comme Intagram. Plusieurs icônes de la mode ont par ailleurs 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, actrices et chanteuses concernées – car c'est bien le corps féminin qui, dans la plupart des cas, 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. Ce « naturel » est bien sûr savamment travaillé, lui-même retouché⁴⁴⁴ pour accentuer les effets « sans-retouche ». Et malgré les critiques qu'il suscite encore (lesquelles, d'ailleurs, devraient davantage concerner la construction photographique du corps féminin que la manipulation des images) le photomontage et ses opérations de trucage, de collage, etc., sont devenus des modes de production banalisés de l'image, largement admis comme tels, y compris par le public. À l'ère numérique, « le 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]

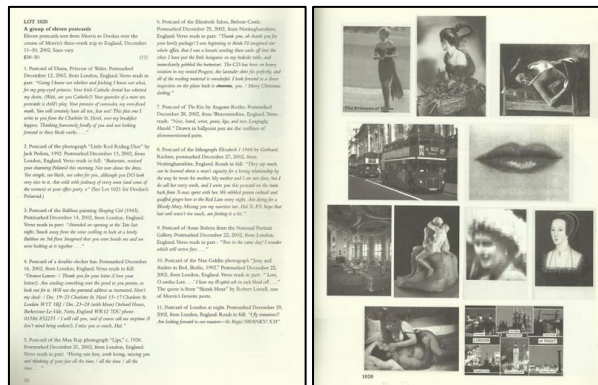
⁴⁴⁴ Plusieurs papiers ont été publiés dans *Le Monde* sur cette question, voir notamment, « Le naturel, nouvel outil de communication des stars » par Alice Pfeiffer, MleMag, 20 février 2015, en ligne, [url : http://abonnes.lemonde.fr/m-beaute/article/2015/02/20/le-naturel-nouvel-outil-de-communication-des-stars_4580_795_4497407.html]; Gabriel Coutagne, « L'éternelle retouche du corps féminin », *Le Monde*, 21 février 2015, en ligne [url : http://abonnes.lemonde.fr/actualite-medias/article/2015/02/21/l-eternelle-retouche-des-photos-du-corps-feminin_4581067_3236.html]. Voir aussi l'article d'Heather Corker sur la tendance « faux-thenticity », « faux-thenticity, the new authenticity ? », Future Foundation Blog [url : <http://futurefoundation.net/faux-thenticity/>].

le grand public dans l'illusion de l'intangibilité du document photographique⁴⁴⁵ » s'effondre avec la petite « baguette magique » permettant, avec n'importe quel logiciel de traitement photo, de rehausser les couleurs d'une image en un seul clic. Pleinement constitutif de l'image photographique, le photomontage – depuis le collage jusqu'au trucage – est en passe de désigner un mode de perception à part entière, au même titre que les effets de flou ?

Les dispositifs qualifiés plus tôt de « mythomanies documentaires », par exemple, s'appuient très largement sur le photomontage, dont ils entrelacent de façon troublante la valeur poétique et la fonction « promotionnelle » davantage controversée. Sans nécessairement œuvrer du côté du trucage ou de la retouche de l'image, les mythomanies démontrent en effet que les dispositifs documentaires, au croisement de différentes formes médiatiques dialoguant entre elles bien au-delà de leur fonction référentielle, contribuent à l'édification de réseaux sémantiques inattendus. Leanne Shapton, dans *Important Artifacts*, démontre ainsi comment des objets excluant toute interprétation esthétique, mais s'appuyant sur un dispositif hybride (en l'occurrence, le catalogue de vente aux enchères) peuvent être investis par le lecteur à la manière d'un photomontage ou d'un collage – donc d'un récit. C'est d'abord à la « lecture » d'un catalogue liquidant les effets personnels de Truman Capote que l'auteur a constaté la présence de ces récits latents, surgissant de la forme particulièrement elliptique du dispositif texte/image. Dans *Important Artifacts*, les « lots » proposés à la vente se succèdent dans une mise en scène en apparence peu propice à l'étude sémiotique : les objets sont alignés avant d'être photographiés sur un fond neutre ; ils sont accompagnés d'une description sommaire composée de phrases nominales, ainsi que d'indications à des fins de référencement (taille, tarif, cote). Pour remédier à cette présentation lapidaire, les lots sont souvent accompagnés ou composés de lettres, d'emails imprimés, de cartes postales. C'est ainsi qu'un second niveau de lecture se met en place, encourageant le lecteur à lire, à travers l'histoire de ces objets, celle de leurs propriétaires.

⁴⁴⁵ André Gunthert, « "Sans retouche" », *Études photographiques*, septembre 2008, [url : <http://etudesphotographiques.revues.org/1004>] (consulté le 21 juillet 2015).

Un lot de cartes adressées à Lenore lors d'un voyage d'Harold en Angleterre se transforme ainsi en un roman épistolaire elliptique que le lecteur devra reconstituer :



© Leanne Shapton - *Important Artifacts*, pages 10-11. Extrait :

2. Postcard of the photograph « Little Red Riding Dior » by Jack Pedota, 1992. Postmarked December 12, 2002, from London, England. Verso reads in full : « Buttertart, received your charming Polaroid this morning. Not sure about the dress. Too simple, too black, too sober for you, although you DO lookk very nice in it. »

Le travail de reconstitution n'est cependant pas si simple : la majorité des lettres de Lenore manquent à l'appel, et celles qui n'ont pas été perdues sont insérées plus tardivement au catalogue. En amputant cet échange épistolaire, Leanne Shapton crée des effets de focalisation ponctuels, permettant d'osciller entre les différents protagonistes, Lenore et Hal, bien sûr, mais aussi leurs amis et leur famille. Elle crée surtout un récit fragmentaire et relativement non linéaire, un récit *cubiste* en somme, qui épouse à cet égard la structure du photomontage, et engage de la part du lecteur un travail d'interprétation à la limite de la spéculation. C'est d'ailleurs au gré de ces reconstitutions que l'effet-photomontage du dispositif documentaire démontre sa fonction poétique. Car il va sans dire que si texte et images doivent combler leurs propres silences, leurs propres énigmes, ils savent surtout mettre en place un troisième niveau de lecture, favorisant les associations symboliques, afin de faire surgir le sens caché des choses, comme si chaque objet devait se révéler au reflet d'un autre : on songe à ces réseaux connotatifs précédemment mentionnés. Avec *Important Artifacts* , Leanne Shapton démontre qu'un effet-photomontage de l'ordre du collage, manipulant le contexte de l'image, s'infiltrer dans des dispositifs inattendus et surtout dénués de toute ambition narrative. Elle confirme en cela l'impossible objectivité du documentaire, dont on a déjà eu l'occasion de démontrer la profondeur romanesque.

S'il est un type de photomontage dont le potentiel romanesque semble évident, c'est bien le trucage, la « retouche », permettant de façonner les fictions photographiques les plus fantastiques, en dehors de tout impératif référentiel. Pourtant, on ne peut que constater à quel point ces manipulations sont plutôt rares dans les dispositifs photolittéraires. Comme si les écrivains se refusaient à faire usage de l'image trafiquée afin d'arranger une scène, d'embellir un personnage ou un paysage – préférant alors faire usage de tableaux photographiques ou de mises en scènes symboliques. Le travail de Joan Fontcuberta est à cet égard particulièrement original : l'artiste catalan se distingue en effet par une pratique du trucage photographique spectaculaire et pourtant dénuée de toute intention mystificatrice. Démontrant une excellente maîtrise technique des outils de manipulation de l'image, Joan Fontcuberta forge des photomontages soignés, qu'il saborde cependant aussitôt à travers des mises en scène loufoques. *Miracles et Cie* joue ainsi de façon très subtile avec le soupçon du trucage. Se constituant comme le compte-rendu d'enquête du journaliste Joan Fontcuberta en mission d'infiltration à Valhamönde, *Miracles et Cie* soutient que ce faux monastère cache un centre d'entraînement thaumaturgique. On y enseignerait aux moines quelques « tours » supposés passer pour des pouvoirs mystiques, puisque « le miracle valide une religion et met sur un piédestal celui qui est porteur du don de thaumaturgie : il le convertit en guide, en leader, en messie, en führer⁴⁴⁶ ». Sans jamais remettre en question l'objet du « miracle » – transformer l'eau en vin (miracle de l'eucharistie), pleurer des larmes de sang (miracle de l'hématorrhée lacrymale), marcher sur l'eau (miracle du trekking aquatique) – Joan Fontcuberta propose d'en démystifier l'aspect exceptionnel et prodigieux : ces pouvoirs ne seraient que des compétences accessibles à tous, dont l'église garde jalousement le monopole.

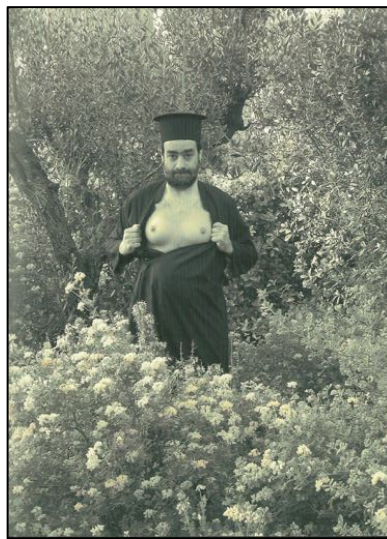
Ce raisonnement biaisé, délibérément absurde, fait écho au statut de la photographie dont on pointe du doigt les opérations de retouches, sans reconnaître sa nature proprement fictionnelle. Cristallisant les débats sur des épiphénomènes, le trucage serait en effet l'arbre qui cache la forêt, détournant l'attention du spectateur.

⁴⁴⁶ *Miracles et cie*, p.44.

Fontcuberta en fait comme à son habitude la démonstration par l'absurde, associant trucage photographique et trucage littéraire (le pastiche, la parodie) :

« Miracle de la féminité »

Depuis qu'Aragon écrivit que « la femme est l'avenir de l'homme », ce miracle a vivement intéressé les analystes et les spécialistes en chirurgie transsexuelle. Le milieu adéquat est un paysage où abondent les *aseras*, arbustes sémitiques symboliques associés à l'aspect féminin de la déité, tout spécialement Astarté et Baal. L'androgynie représente la perfection primordiale, la *coincidentia oppositorum*, la *tellus mater*... cette perfection de l'androgynie est associée à la dualité complémentaire *yin-yang* ainsi qu'aux animaux spirituellement doués, tels que le dragon, le phénix ou le ky-lin (qui peuvent être *yin*, *yang*, ou *yin-yang*. [...] Par contre, l'assimilation de la subtile psyché féminine a été abandonnée comme impossible.⁴⁴⁷



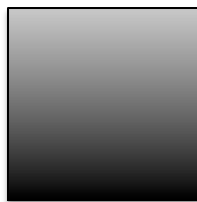
© Joan Fontcuberta

Dans une mise en scène décalée – Joan Fontcuberta, ici déguisé en moine pour sa mission d'infiltration, s'exhibe à demi-dissimulé dans les fourrés pour révéler une poitrine généreuse – le photographe transporte l'esthétique du trucage vers le texte, à travers un pastiche d'exposé historico-scientifique. Il fait peu de doute que le « miracle de la féminité » exploite la problématique des représentations photographiques du corps féminin, objet de fascination, mais aussi de culte, tandis que la « subtile psyché féminine », trop obscure, est restée inaccessible aux moines de Valhamönde. Profondément ironiques, les trucages de Joan Fontcuberta encouragent ainsi à surmonter notre méfiance à l'égard des images, accusées d'être malléables, pour comprendre les enjeux du photomontage. Car s'il est toujours satisfaisant de percer à

⁴⁴⁷ *Idem*, p. 90.

jour une image retouchée – comme on révèle un tour de magie – la question est de savoir pourquoi a-t-on donc besoin de faire croire en la réalité d'une image manipulée ?

Le défi consiste donc à interroger les enjeux ontologiques du trucage, sans pour autant verser dans des considérations éthiques. C'est notamment cette perspective qu'adopte Lance Olsen dans *Girl Imagined by Chance*, où le couple formé par You et Andy s'invente pendant plusieurs années un enfant, cédant à la pression familiale et sociale qui les presse de fonder une famille. Entièrement structuré autour d'une histoire de trucage photographique – tout à la fois numérique et argentique, sans distinction de valeur – le récit oscille entre démontage et remontage de l'image. Dans un premier temps, You et Andi collectent des clichés sur des sites ou dans des ouvrages d'obstétrique, et que le narrateur modifie à l'aide du logiciel Photoshop afin de documenter la (fausse) grossesse de sa femme :



Lance Olsen, *Girl Imagined by Chance*, p. 93.

The unreal is exactly like the real, only more sincere.

Take this shot that purports to be of a very pregnant Andi taken by a very pregnant Andi. A self-portrait, presumably.

In point of fact, she finds it in a book at the university library and brings it home for you to work on.

The original is luscious with color. Color and density. [...]

You take it back to your office and scan it into photoshop. Throw it from color into grayscale. Crop out the woman's head, most of her hair, airbrush away the rest, zoom and re-crop to highlight that belly, resize the whole into the dimensions of a conventional snapshot, save the file, transfer it to a Zip disk⁴⁴⁸.

Le recadrage du cliché sur le ventre bombé de la jeune femme transforme une image documentaire en une photo intime, tandis que la conversion en niveau de gris – un « faux » noir et blanc – lui confère une connotation esthétique : c'est Andy, photographe de profession, qui est supposée en être l'auteur. Cette esthétisation dirige le processus de création de leur fille « Genia », « with a G that sounds like a J [...] as in photogenic⁴⁴⁹ ».

⁴⁴⁸ *Girl Imagined by Chance*, p. 95.

⁴⁴⁹ *Idem*, p. 127.

Car c'est bien à sa beauté que Genia, créature photographique et donc photogénique, doit sa sincérité, à défaut de sa réalité.

En effet, « The unreal is exactly like the real, only more sincere ». En témoigne le fameux scrapbook réalisé autrefois par la mère d'Andi : un album de famille mensonger, faisant écran aux maltraitances et aux persécutions dont la petite fille fut victime dans son enfance. Après la naissance de Genia, You ira directement chercher les clichés de sa fille dans ce vivier d'images, démonté puis remonté en un nouveau récit de filiation. Cette fois-ci, les photos n'ont même plus besoin d'être retouchées pour être authentiques : leur ressemblance à Andi leur donne sans effort leur légitimité. « Genia is a dead ringer of Andi as an infant⁴⁵⁰ », avancera par exemple Granma, usant d'une expression pour le coup à double entente : sosie, « dead ringer », Genia oscille entre être et non-être. Ainsi, à mesure que se poursuit l'existence photographique de Genia, celle d'Andi éveille le soupçon : « Do I recognize Andi here or do I only imagine I recognize her ? Examine this photograph sufficiently and you can convince yourself that that wide mouth, those fleshy cheeks, and that contemplative gaze are embryonically hers. You reinvent your wife in your imagination by extrapolating from these fragments⁴⁵¹ ». Si l'image n'est pas cette mythomane que l'on croit, on ne saurait donc en dire autant de notre regard qui retouche le réel bien avant que ne s'en charge la photographie.

Bien qu'il n'ait certainement pas inventé l'art du photomontage, le numérique entend définitivement mettre fin au mythe d'une image non retouchée, et de l'« illusion de l'intangibilité » dont parlait plus tôt André Gunthert. Notre regard, désormais plus averti, apprend à composer avec de nouvelles structures non linéaires, fragmentaires et dynamiques dont on peut reconnaître la valeur heuristique. D'ailleurs, le web semble lui-même avoir intégré ces structures au cœur de son fonctionnement, de façon à encourager de « nouveaux » modes de perception – en fait largement inspirés des formes que l'on vient d'étudier. Les moteurs de recherche, et tout particulièrement le web des images, offrent un bon exemple de cette reconfiguration du regard qui doit cependant beaucoup à la tradition du photomontage. La comparaison peut paraître osée,

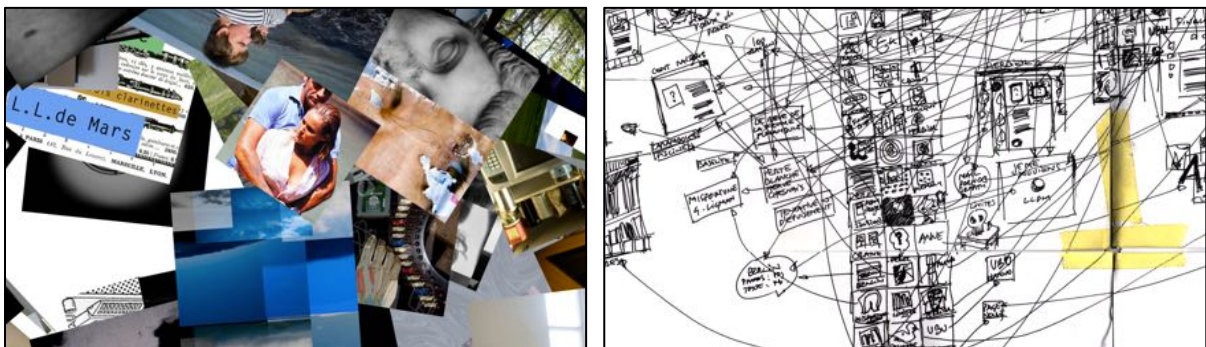
⁴⁵⁰ *Idem*, p. 173.

⁴⁵¹ *Idem*, p. 168.

mais elle n'a rien d'original – George Landow ou encore George L. Dillon, pionniers des *digital studies*, soulignent depuis longtemps déjà 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 together⁴⁵².

Exploitant cette ressemblance, des artistes ont peu à peu investi le web en créant des photomontages numériques où ils démontrent une impeccable maîtrise technique, mais aussi un attachement profond à l'héritage des avant-gardes. *Desordre.net* de Philippe de Jonckjeere, par exemple, repose ainsi entièrement sur des collages et des montages qui se restructurent sans cesse en des ensembles insaisissables.

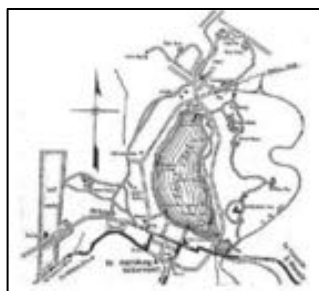


© Philippe de Jonckjeere *Desordre.net* – captures d'écran du 22/07/2015

Reste à déterminer si cette nouvelle structure du regard peut avoir une influence – et laquelle – sur la structure du réel. Suivons ainsi Robinson, le héros d'Olivier Cadot, dans l'une de ses navigations :

Réfléchissons. X in the River. Quelle rivière ? Où ? Voyons voir. À Eagles Mere, Pa.

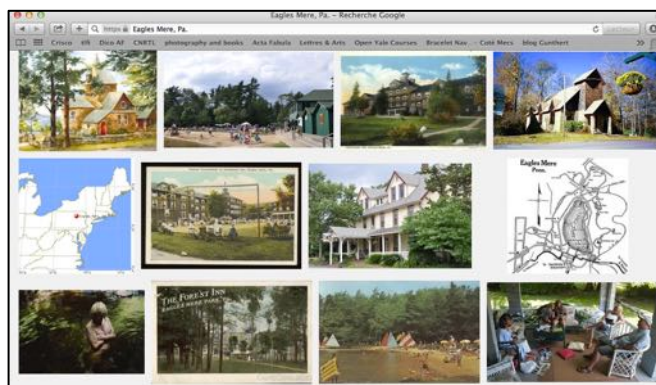
⁴⁵² George L. Dillon, « Dada Photomontage and net.art Sitemaps », *Postmodern Culture*, Vol. 10, janvier 2000, n°2.



© Olivier Cadiot, *Un Mage en été*

[...] 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'histoire⁴⁵³.

Fasciné par la photographie de Nan Goldin, *Sharon in the River*, Robinson entreprend des recherches sur le web afin d'en découvrir l'origine. Première étape, relocaliser 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 l'expérience à notre tour, selon les mêmes termes de la recherche⁴⁵⁴, en passant par Google Image. Aussitôt apparaissent certains clichés insérés dans *Un Mage en été*, comme cette ancienne carte de la ville datée de 1920, mais aussi, un peu plus loin, la fameuse photo de Nan Godin « Sharon in the River » :



Capture d'écran, recherche Google Image (« Eagles Mere, Pa. »). Deuxième rangée à droite : carte de 1920. Troisième rangée à gauche : « Sharon in the river », Nan Goldin.

⁴⁵³ *Un mage en été*, p.45-46.

⁴⁵⁴ Recherches menées sur Google le 31/07/2014, avec les mots clés empruntés littéralement au texte de Cadiot « Eagles Mere, Pa. », puis « Eagles Mere, Pa. Map ». Dans le premier cas, la carte de 1920 apparaît en 20^e position (immédiatement suivie du cliché de nan Goldin) : cf. illustration. Si l'on ajoute « map », elle est revanche la première entrée sur Google Image.

Eagle Mere se matérialise ainsi à l'écran à travers la mosaïque caractéristique de Google Image, qui fonctionne pour le coup à la manière d'un « dictionnaire visuel⁴⁵⁵ ». Car ces images façonnent une carte d'identité du lieu, mais une identité labile, dynamique, évoluant en fonction des critères d'indexation des moteurs de recherche et des ajouts incessants d'images sur le web – la même expérience, réalisée un an plus tard, redessine en effet la ville autrement. L'effet photomontage ne s'arrête pas là : sur Google Image, chaque cliché constitue un lien hypertexte vers la page où elle a été d'abord publiée. La carte des années 20, par exemple, renvoie vers un site de cartographie. Mais, de façon plus surprenante, le cliché de Nan Goldin redirige l'internaute vers un compte-rendu de lecture... d'*Un mage en été* d'Olivier Cadiot.

C'est ainsi que prospère un principe de stigmergie⁴⁵⁶ entre les objets réputés « réels » – par exemple une ville – et des objets conçus traditionnellement comme des représentations de l'ordre de l'imaginaire – les œuvres photographiques ou littéraires prenant pour objet cette même ville. Forme structurante de notre regard héritée des premiers âges du web, dont il constitue l'un des modèles architecturaux, le photomontage devient donc une forme structurante du réel. Car la photographie de Nan Goldin, les images promotionnelles des services touristiques d'Eagle Mere, les vieilles cartes, le roman d'Olivier Cadiot, etc. ne sont plus seulement de simples représentations de la ville : ils en définissent l'identité même. À l'instar de ces interactions entre l'œuvre de Nan Goldin, celle d'Olivier Cadiot, et une petite localité de Pennsylvanie, des *passages* s'établissent ainsi entre différents « niveaux » ontologiques dont les frontières autrefois distinctes n'ont jamais semblé aussi poreuses.

III.5.C. L'image comme espace d'expérience : les Pygmalion numériques

⁴⁵⁵ Pour reprendre l'expression de Bertrand Gervais, « Le Dictionnaire visuel Google: plus rien n'échappe au visible », *Réflexions sur le contemporain*. Carnet de recherche en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. 17 mars 2011. [url: <http://oic.uqam.ca/fr/carnets/reflexions-sur-le-contemporain/le-dictionnaire-visuel-google-plus-rien-nechappe-au-visible>] (consulté le 31/07/2014).

⁴⁵⁶ Dans son ouvrage déjà cité, Ollivier Dyens définit le concept central de stigmergie comme ce qui « met en lumière 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. », *op. cit.*, p.20.

La fable suivante ne concerne pas la photographie, mais la peinture : elle est extraite des *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar, qui l'a par ailleurs adaptée en conte pour enfants. On pourrait la « classer » parmi ces nombreux récits littéraires proposant des variations autour du mythe de Pygmalion, afin de réfléchir plus généralement aux enjeux propres à l'acte de création. En guise de « Pygmalion », Yourcenar met en scène le vieux peintre chinois Wang Fô, doué d'un tel talent qu'on le dit capable de « donner la vie à ses peintures par une dernière touche de couleur qu'il ajoutait à leurs yeux » – on l'a compris, il s'agit encore une fois d'une histoire de *regard*. Un jour, Wang-Fô est donc arrêté avec son disciple par les soldats de l'Empereur qui, ayant grandi reclus dans un palais entièrement décoré des toiles du Maître, n'a pas supporté de découvrir la réalité, insipide et difforme. « Tu m'as menti, Wang-Fô, vieil imposteur : le monde n'est qu'un amas de taches confuses jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes ». L'empereur fait aussitôt exécuter le jeune disciple, et ordonne que l'on ampute les mains du vieux peintre, avant de lui brûler les yeux. Mais il commande d'abord à Wang-Fô de compléter un tableau commencé autrefois dans sa jeunesse, un paysage maritime resté inachevé. L'artiste s'exécute, et à mesure que son œuvre prend forme, que la mer se dessine, le palais se remplit d'eau lui aussi jusqu'à submerger le souverain et sa cour. Depuis le rivage, une barque s'approche, dans laquelle le vieil homme retrouve son jeune disciple. Tous deux disparaissent alors à l'horizon, s'échappant *par* et *dans* le tableau de Wang-Fô. Alors que s'opère aujourd'hui une reconfiguration ontologique facilitant les passages entre ce qui relève traditionnellement du « réel » tangible et de l'« imaginaire », l'image photographique serait-elle enfin capable de devenir cet espace d'expérience rêvé depuis plusieurs siècles par l'écrivain ? En d'autres termes, à quels types de Pygmalion les fictions du fait numérique donnent-elles naissance ? Quelles sont les motivations de ces personnages de créateur cherchant à briser des frontières réputées infranchissables ?

La figure de Pygmalion ressurgit de toute évidence à travers You, le héros de *Girls Imagined by Chance*, dont fille imaginaire Genia, sorte de Galatée photographique, va peu à peu transfigurer son corps de papier. Du moins, elle s'incarne tout d'abord *en miroir*, à travers le corps de son créateur qui, soucieux de façonner un mensonge crédible, engrange quantité d'informations sur la maternité au point d'en ressentir les *symptômes physiques* – nausées matinales et douleurs mammaires :

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 them. *My boobs are humongous, you want to say. Humongous and achy*⁴⁵⁷.

Le couple pousse le souci du détail jusqu'à simuler l'accouchement : « it's showtime », déclare Andi lorsqu'elle réveille son mari en pleine nuit pour se rendre jusqu'à la porte de l'hôpital. Mais ce qui demeure de l'ordre du spectacle pour Andi s'avère bien plus ambigu pour You, notamment après la « naissance » de Gen, quand le travail de photomontage consistera à dessiner un visage à l'enfant, à lui donner une identité, ne serait-ce que photographique. Et c'est au gré de ce patient et méticuleux travail de composition que Genia va transfigurer sa propre image :

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 her⁴⁵⁸.

You se surprend bientôt à observer sa fille – elle-même en train de lui rendre son regard : le créateur s'est à ce point pris d'affection pour son photomontage que Genia se manifeste hors de l'image, à table, dans la voiture, envahissant le quotidien de son Pygmalion. Celui-ci finira même par lui donner la parole, inventant leurs premières conversations – les seuls passages du roman au discours direct. Mais contrairement au mythe pygmalien dans lequel Galatée *prenait vie*, passant du monde inanimé des objets au monde des vivants, ce sont ici deux *réalités* – d'une part le monde dans lequel vit You, d'autre part l'imaginaire dans lequel est conçue Genia – qui interfèrent entre elles au point de se superposer.

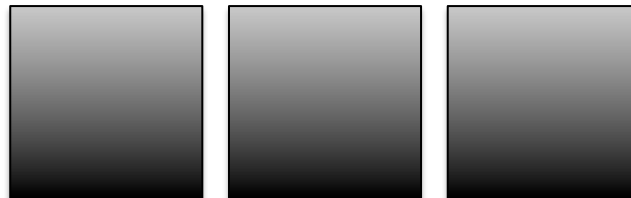
Tant et si bien que le mensonge devient ingérable (notamment parce qu'il n'en est plus tout à fait un) au moment où la grand-mère d'Andi, pour laquelle cette histoire de grossesse fut d'abord forgée, finit par mourir. Ce décès révèle au couple à quel point leur mensonge les a dépassés, se « propageant » auprès de leurs amis new-yorkais qui continuent de réclamer de nouvelles photos de Genia, tout en exprimant le souhait de venir leur rendre visite en Idaho... Bientôt You et Andi n'ont plus d'autre choix que d'y

⁴⁵⁷ *Girl Imagined by Chance, op. cit.*, p. 89.

⁴⁵⁸ *Idem*, p. 242.

mettre un terme : la « créature » photogénique doit mourir. You raconte, dans un récit au présent de l'indicatif performatif, 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 avec les amis et la famille, pour rendre un dernier hommage à la petite fille. Car il ne s'agit pas seulement, avec ce dernier rebondissement mensonger, de sauver les apparences auprès de leurs proches : You, en particulier, a besoin d'inventer et de raconter la mort de Genia pour qu'elle cesse enfin d'exister à ses yeux. Et puisque Genia s'est construite à travers le regard, c'est donc celui-ci qu'il faudra en priorité déconstruire – démonter :

All the eyes have dropped out and been replaced with mouths. All the seeing has dropped out and been replaced with speech – only the speech has to do with what has not been seen and cannot be said⁴⁵⁹.



Lance Olsen, *Girl Imagined by Chance*, p. 267, 289 et 209.

Ainsi, dans les dernières pages, un photomontage va d'abord déchirer le regard de la petite fille, tandis qu'un second le découpe et le tronque. Genia finit par disparaître définitivement dans un dernier cliché noir, à la fois plein et vide d'images.

Genia illustre à la perfection le principe de complémentarité photographique : par son absence si présente, elle aura définitivement changé le monde autour d'elle. Créature photographique et photogénique, elle n'aura certes jamais vécu en tant qu'être de chair et d'os, mais elle aura existé à travers la chair de You et la mémoire de ses proches. Le récit de sa mort et la cérémonie organisée en sa mémoire n'auront fait qu'accréditer son existence. Pour autant, la *disparition* de Gen semble rétablir un équilibre dans la vie de You, alors que le monde *se révèle* peu à peu avec une toute nouvelle acuité :

⁴⁵⁹ *Idem*, p. 290.

The future and poker tells and the weather and the architecture of jokes. Things, in other words, the camera does not know. [...] How they say the camera catches you, but how in point of fact you will always be able to get away⁴⁶⁰.

Dans le récit de Lance Olsen, l'image photographique (tout particulièrement à l'ère numérique) est un simulacre ou encore un matériau de l'hyperréalité dans laquelle, selon Baudrillard, nous serions aujourd'hui emprisonnés à notre insu. En tuant sa créature, You parvient à s'échapper de la photographie et à s'émanciper de l'hyperréalité qui caractériserait la période post-moderne. En d'autres termes, il réalise qu'il est lui-même devenu la créature de notre culture et de nos machines. Le remède est radical : après s'être peu à peu isolés du monde en déménageant, en jetant leurs téléphones cellulaires puis en résiliant leur abonnement Internet, You et Andi décident de couper leur ligne de téléphone fixe. Le récit de Lance Olsen est passionnant en ce qu'il retrace un récit d'un anti-Pygmalion, un temps soumis à la tentation d'un « simulacre numérique », mais qui choisit finalement de rompre avec le monde moderne. Un revirement surprenant au regard du récit qui a précédé, et qui démontre d'une part la méfiance persistante à l'égard de la culture émergente, d'autre part la difficulté à sortir d'un système ontologique où, quoi qu'on en dise, il existe une réalité plus *juste* que d'autres...

À son Maître Wang-Fô déplorant la noyade de tous les habitants du palais, le disciple répondit : « Ne crains rien, [...] bientôt, ils se trouveront à sec et ne se souviendront même pas que leur manche ait jamais été mouillée. Seul, l'Empereur gardera au cœur un peu d'amertume marine. Ces gens ne sont pas faits pour se perdre à l'intérieur d'une peinture. » Tout en restant de l'ordre de l'allégorie, le conte de Yourcenar pressent la performativité de l'image qui n'a jamais cessé de s'affirmer avec le fait photographique, comme le roman de Lance Olsen en livre le récit. Or à l'ère du numérique, cette performativité n'est plus suffisante : l'ordre ontologique doit être repensé, en commençant par effacer la frontière qui oppose fiction/vérité, image/référent, représentation/objet, pour opérer plus généralement la fusion entre les catégories autrefois étanches du réel et de l'imaginaire. Ce nouvel ordre tient donc

⁴⁶⁰ *Idem*, p. 325.

davantage de la restructuration que de la véritable « révolution ». Quant à l'image numérique, son aspect le plus révolutionnaire

n'est pas l'apparition d'effets spéciaux parfaitement enlacés à l'image d'origine, mais bien *la fusion entre le réel et l'imaginaire*. Par l'image numérique, les réels dialoguent avec les imaginaires ; de ces échanges se dévoilent de nouvelles couches de réalité. Et il ne s'agit pas ici de simples « dessins » sur des pellicules numériques, de simples images manipulées et retouchées : l'image numérique accouche maintenant de dimensions physiques du réel. Pensons, par exemple, à ces nouveaux médias que l'on caractérise de tangibles : voici des expériences médiatiques étonnantes qui démontrent comment l'image numérique peut traverser le mur qui sépare le réel humain de l'imaginaire machine⁴⁶¹.

En effet, le web des objets (3.0) vers lequel nous nous dirigeons réalise pleinement cet effacement entre la chose et sa « représentation », en opérant la transition *de l'ère tactile à l'ère tangible*.

De quelle nature est exactement cette différence entre tactile et tangible ? La chambre noire numérique de Pixlr-o-matic par exemple (dont il a été question dans la partie précédente), a notamment été conçue pour créer des *effets tactiles* caractéristiques de ce que l'on appelle le design skeuomorphique – par exemple, reproduire les mouvements de « l'eau » (à travers une image numérique de l'eau).

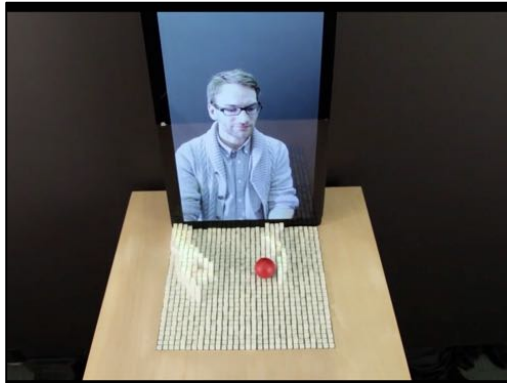


Le tactile et son design skeuomorphique : cliché numérisé de Roland Barthes soumis au logiciel PixR-o-matic (étape du bain révélateur et mouvements de l'eau)

Mais c'est bel et bien vers l'expérience *tangible* que les recherches se dirigent désormais, avec la création de ces médias tangibles mentionnés par Ollivier Dyens, dans lesquels le

⁴⁶¹ Ollivier Dyens, *op. cit.* p.27 .

corps devient le prolongement de l'ordinateur, comme dans le cadre du projet inFORM mené au MIT :



Le tangible : présentation vidéo du projet inFORM⁴⁶² mené au MIT (Capture d'écran)

Bien sûr, un tel dispositif demeure encore confidentiel, et n'a pas véritablement franchi la porte des laboratoires. Mais il n'est plus de l'ordre de la science-fiction. Et la littérature, déjà, a commencé à forger de nouvelles variations autour du mythe de Pygmalion, interrogeant les enjeux de la création dans un contexte où les potentialités techniques nous permettent peut-être, enfin, de passer à l'image...

Ce n'est pas un tableau⁴⁶³ que traverse Alice, l'alter ego de Lydia Flem, mais un miroir, passant par la même occasion « de l'autre côté de soi » lorsqu'elle sent contre son sein la forme d'une tumeur. Sans jamais aborder explicitement la question de la technique numérique, le récit de Lydia Flem opère une transgression de la frontière traditionnelle entre le réel et l'imaginaire, entre l'autobiographie et la fiction, transgression emblématique d'un nouvel ordre ontologique organisé en strates, en couches de réalités superposées et poreuses. Dans le dispositif photolittéraire, cette porosité se traduit en une *poétique de l'anamorphose* effective à plusieurs niveaux. L'anamorphose, d'abord, est de nature intertextuelle : le récit se construit en effet à partir d'une stratégie de détournement littéraire, à commencer bien évidemment par la réécriture de l'œuvre de Lewis Carroll (et, de façon plus ponctuelle, de Ionesco,

⁴⁶² Voir la présentation du projet en ligne [url : <http://tangible.media.mit.edu/project/inform/>].

⁴⁶³ À noter que Lydia Flem met en scène un photographe traversant un tableau de Raphael, pour en sauver la jeune femme ayant servi de modèle.

Gogol⁴⁶⁴). Mais ce détournement ne saurait tout à fait se confondre avec la parodie ou la satire. C'est que, pour pallier à l'indicible de la maladie, l'écrivain doit passer le relais à un personnage de fiction, en l'occurrence Alice, connue pour son ingénuité, pour son courage aussi :

Les contes sont généralement des cauchemars.

Alice avait jadis été une petite fille ; bien sûr, elle avait cessé de l'être, mais quelque chose de l'enfance ne l'avait pas quittée, une certaine ingénuité, les yeux grands ouverts, un désir têtu de ne pas renoncer à tous les désirs. Depuis qu'elle avait réellement traversé le miroir, depuis qu'elle traversait la maladie, elle croyait pouvoir y puiser du courage, de l'imagination, de l'humour, une manière de jeu, d'invention pour faire de la malchance une part de chance à saisir. Puiser dans le dénuement, l'impuissance, la souffrance et la peur, une nouvelle liberté⁴⁶⁵.

Ce processus de distanciation relève d'une stratégie de survie, opérant une distorsion du soi qui doit permettre « *d'épouser le déséquilibre, chercher les forces obliques, la botte secrète*⁴⁶⁶ » pour survivre aux dérèglements soudains du réel, sous l'effet de la maladie et de ses traitements, face à la menace d'une mort dont la narratrice n'aura jamais été si proche.

À cet égard, les anamorphoses du langage – ce réseau de métalepses, de chiasmes, de syllepses et d'antanaclase qui parcourt *La Reine Alice* (voir supra, III.3.D. *En miroir : le mot, l'image et la chose*) – ne répondent pas tant à une stratégie transgressive qu'elles renvoient à la fusion des niveaux de sens, propres et figurés, devenus ontologiquement égaux. Dans un contexte où l'indécidabilité règne, la littérature aura en effet autant de pouvoir que la chimie pharmaceutique. Ainsi, le médecin prescrit à une Alice insomniaque des doses homéopathiques et fleuries de Proust à consommer chaque soir :

Le docteur H. [...] lui prescrivit une page de Proust à lire tous les soirs avant de se coucher.

– Je vous recommande particulièrement celle-ci, ajouta-t-il en lui indiquant la page 4325, ainsi vous deviendrez, je l'espère, cette « inconnue prédestinée » qu'un sommeil enchanteur visite pour de longues heures. Voilà, dit-il, arrachant la page. Prenez-là !

– Non loin de là, lut Alice, est le jardin réservé où croissent comme des fleurs inconnues les sommeils si différents les uns des autres, sommeil du datura, du chanvre indien, des multiples extraits de l'éther, sommeil du belladone, de l'opium, de la valériane... »⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ Voir supra, II. 2. B. L'autoportrait impossible et ses stratégies identitaires alternatives.

⁴⁶⁵ *La Reine Alice*, p. 232.

⁴⁶⁶ *Idem*, p. 13.

⁴⁶⁷ *Idem*, p. 61.

Prescrire un poème sur les narcotiques, belladone, opium et valériane, afin d'en puiser les propriétés sédatives... En d'autres termes, raconter le sommeil à une insomniaque. Voilà un traitement peu commun dont l'efficacité a de quoi laisser songeur : de l'autre côté du miroir, décidément, le mot ne cesse de se substituer à la chose, et l'on ne doit pas sous-estimer la performativité du langage, au-delà de ses aspects métaphoriques ou allégoriques.

L'anamorphose, enfin, est bien évidemment de nature photographique : elle s'incarne encore une fois dans le photomontage, essentiellement des collages et des tableaux photographiques, un peu à la manière de Claude Cahun – mais peu de « trucages » ou de photographies retouchées : l'univers fantasmagorique de Lydia Flem passe d'abord par la mise en scène de petits objets du quotidien dans des compositions théâtrales qui les transfigurent en matériaux plastiques et métaphoriques.



© Lydia Flem - *La Reine Alice, Cahier de photographies (non paginé)*

Ces assemblages hétéroclites d'inspiration surréaliste dialoguent avec le récit à condition d'en exploiter le(s) sens figuré(s) – comme si les métaphores visuelles partaient à la rencontre de métaphores textuelles. Pour accompagner la photographie de quelques morceaux de tissus, Lydia Flem fait ainsi intervenir le ver à soie (« Ne vous impatientez pas, lui conseilla le ver à soie qui venait de surgir de nulle part ») qui aidera Alice à apprêter ses foulards et ses turbans, lui permettant de jouer aux Dames – ces dames au Turban qui lui redonnent sa féminité perdue dans la maladie. Mais ce cliché n'est-il pas aussi ce qui permet à Alice de « s'inventer un fil, un fil de fiction pour reprendre pied dans la réalité », et repousser la mort ? Étirer le fil du récit pour rallonger celui de la vie, à mesure que s'estompent les frontières entre réalité et fiction ?

Il y avait également Alice aux turbans qui jouait aux échecs et était devenue la Reine Alice, Sa Majesté la Reine malade. Toutes les malades étaient des reines. Comment Alice supportait-elle d'appartenir à la fiction ? Où était-elle pour de vrai ? Quelle fut sa vie, sa vie à elle ? De quel côté penchait-elle ? Si elle avait pu choisir, aurait-elle pris le parti de la réalité ou celui de la littérature ?⁴⁶⁸

Et s'il n'y avait pas à choisir un « côté » plus qu'un autre ? La poétique anamorphique, où se superpose et où cohabitent la réalité et la littérature (qui ne doivent plus d'ailleurs se penser dans un rapport d'opposition), offre une alternative où Alice aura tout à gagner : sans aucun consensus, la possibilité d'embrasser la réalité de l'irréel autant que l'irréalité du réel, de s'échapper par l'image afin de mieux reprendre pied dans sa propre vie.

En nous permettant d'opérer à la racine de l'image photographique – au niveau du fichier *raw* ou encore, selon la métaphore de Fred Ritchin, *de son ADN* – la technologie numérique répand bien malgré elle la rumeur d'une image mutante conçue par un photographe-demiurge, lui-même bientôt dépassé par sa créature et ses clones se propageant tel un virus à travers le réseau... C'est donc en ces termes que se déclinent aujourd'hui deux aspects parmi les plus polémiques de l'histoire de la photographie : sa reproductibilité et sa malléabilité. Mais la remise en perspective historique que l'on vient d'opérer éclaire justement ces questions sous un nouveau jour. D'une part, elle vient contrecarrer l'argument selon lequel, parce qu'elle est aisément manipulable, l'image numérique n'est pas photographique. D'autre part et conséquemment, elle engage à réévaluer les opérations de photomontage et de trucage comme des composantes photographiques essentielles, et non plus comme des manipulations *a posteriori* de l'objet photographique. Ainsi, nous sommes tentés de considérer, à l'instar d'André Gunther, 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.

⁴⁶⁸ *Idem*, p. 287.

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 photographie⁴⁶⁹. »

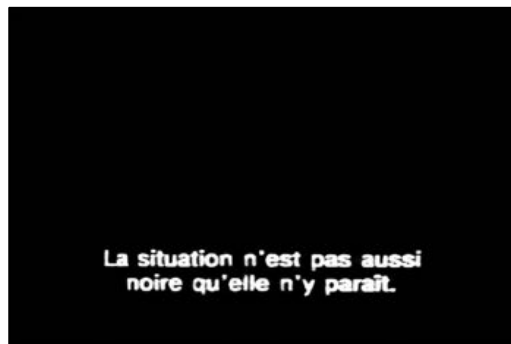
La photo a donc commencé à « hacker » le réel bien avant la transition numérique, une réalité dont sont bien conscients les praticiens de l'image, mais qui peine à s'imposer dans l'imaginaire de la photographie. Or c'est justement cette mythologie de l'image « sans-retouche » qui pourrait bientôt prendre fin sous l'effet des derniers développements du fait numérique, tandis que les opérations de « postproduction » sont désormais de plus en plus normalisées, y compris dans les pratiques populaires. Davantage, les propriétés propres au photomontage sont réinvesties pour former notamment l'architecture du web et son système hypertexte. Il y a fort à parier, d'ailleurs, que la photolittérature trouvera dans ces formes un espace d'expression privilégié, aussi signifiant que le dispositif éditorial livresque qui l'a vue naître. Enfin et surtout, c'est tout un ordre ontologique qui est en train de se dessiner à la faveur de ce travail inédit du photomontage. Désormais, la frontière traditionnelle entre le « réel », de l'ordre du tangible, et l'imaginaire, de l'ordre de l'immatériel, tend à s'effacer. Conscientes de la dissolution progressive de cette frontière historique, les fictions photolittéraires prennent peu à peu acte de cette restructuration à travers ce que l'on aura qualifié de *poétique de l'anamorphose*, et qui s'est esquissée peu à peu tout au long de ces derniers chapitres, cristallisant les principales modalités du regard à l'ère du numérique.

⁴⁶⁹ André Gunthert, « Sans retouches », *art. cit.*

Conclusion

« La situation n'est peut-être pas aussi noire qu'il n'y paraît » (La poétique photolittéraire de l'anamorphose)

Que signifie donc *voir* à l'ère du numérique ? Et comment se raconte ou se manifeste cette reconfiguration du regard à laquelle nous serions présentement soumis ? En plaçant dès le départ ces deux questions sous l'égide d'un cas-limite tel que celui d'Evgen Bavčar, photographe aveugle opérant en chambre noire, c'est *l'idée même du « voir »* et à plus forte raison du « bien voir » que l'on a cherché à réévaluer. Cette problématique est d'autant plus décisive à l'heure où l'image numérique se distingue par sa précision, sa netteté, sa résolution et sa définition, conçues comme ses principaux critères qualitatifs. Au point que certains ont pu s'alarmer, à l'instar de Paul Virilio, de constater l'abandon progressif de notre regard à la machine. Cette crainte (qui constitue d'ailleurs chez d'autres un véritable espoir) n'est pourtant pas le propre du fait numérique : les progrès techniques de la photographie se sont efforcés depuis l'invention de Niepce et Daguerre de répondre à un impératif mimétique, convaincus que l'appareil pouvait proposer une *vision augmentée*. Évidemment, du côté des artistes, cette conception du « bien voir » a toujours été remise en question, souvent dans le cadre de pratiques à caractère ludique. En 1930, Man Ray offrait ainsi à son ami Robert Desnos un cliché entièrement noir, agrémenté de la légende « Plein des choses qui absorbent la lumière ». Plus récemment, dans les années 90, Éric Rondépierre découpait dans de vieilles bobines en état de décomposition des « Excédents », des photogrammes noirs parfois agrémentés d'un reste de sous-titre, en quelque sorte les « coquilles » du film...



© Éric Rondépierre, « La Vie est belle » (série Excédents) – 1993

Tandis que chez Man Ray, le monochrome est une *forme pleine*, (trop) remplie – en somme, une photographie absolue – chez Éric Rondepierre, il serait plutôt une *forme en creux*, en trop – une sorte de cliché « raté » qui, une fois extrait du film, s’enrichit de nouvelles significations. Éric Rondepierre scelle ainsi l’association paradoxale entre ces deux formes : image du trop-plein, image du néant, symbole de la chambre noire conçue comme un tombeau-matrice où l’image se construit, mais ne peut jamais absolument se révéler. Car au-delà de cet aspect ludique, ce « noir » ou cette *cécité* de la photographie en constitue finalement peut-être le trait le plus singulier. Rappelons ce qu’en disait Anne-Marie Garat :

L’image photographique appartient par deux fois à [la] nuit. Au noir de la chambre qui enferme les rouleaux de pellicule vierge, préservée de toute pénétration lumineuse jusqu’à l’ouverture de l’obturateur, puis au noir du laboratoire où se gardent les papiers vierges du tirage, jusqu’à leur insolation. En photographie, il y a d’abord la nuit, c’est sa condition première, la non-lumière d’une chambre dont la clôture est celle d’un ventre primitif, caverne utérine, féminine⁴⁷⁰.

Comme au temps de l’argentique, les artistes et les écrivains travaillent dans leurs clichés et dans leur fiction *les formes d’un mal voir dont le potentiel de révélation est grand*. Pour chacune des modalités du voir envisagées dans les précédents chapitres, correspondent en effet des problématiques et des concepts aujourd’hui réinvestis par le développement des techniques et de la culture numérique. C’est donc en ce sens que notre regard est d’abord *reconfiguré* – en continuité plutôt qu’en rupture avec les formes du passé.

L’idéal *panoptique* est ainsi retravaillé aujourd’hui par de nouveaux modes de visualisation du territoire inédits (*Google Earth, Street View*) qui nous font progressivement *glisser depuis l’espace de la représentation vers l’espace de la perception*, pour proposer une *expérience en immersion*. Dans les fictions photolittéraires, ce passage donne lieu à une véritable *poétique du vertige* qui brouille la fonction topographique de ces logiciels contemporains en leur injectant les différents paradoxes de la photographie, notamment en termes de temporalité et d’histoire(s). Évidemment, ce nouveau modèle panoptique n’échappe pas au *fantasme de surveillance*, cependant vite contrecarré par la

⁴⁷⁰ Anne-Marie Garat, *Photos de famille, un roman de l’album*, op. cit., p. 16.

structure symétrique du regard numérique de part et d'autre de l'écran : *voir signifie accepter d'être vu*. De cette conscience d'une *exposition partagée* découle un goût certain pour la mise en scène, qui relance d'ailleurs la question du *simulacre* : à force de jouer et de surjouer le réel, ses images ne s'y seraient-elles pas substituées ? Les écrivains préoccupés par cette question réinvestissent le topos photolittéraire du miroir, avec ses figures spéculaires et ses mises en abymes, qui font preuve pour le coup d'une indécidabilité radicale : *original ou simulacre, la question n'est plus pertinente*. L'enjeu est de montrer plutôt l'irréalité du réel aussi bien que la réalité de l'irréel. Un brouillage que l'on retrouve d'ailleurs à travers les usages esthétiques du flou, demeurés d'actualité malgré l'injonction technologique de haute résolution et de haute définition. Les formes floues font même preuve d'une incroyable vitalité où les singularités de l'argentique comme du numérique donnent lieu à des pratiques originales – à commencer par l'apparition d'une *esthétique du pixel*. Inspirée de traditions plastiques anciennes (la mosaïque, par exemple), celle-ci bouleverse d'ailleurs la notion photographique de détail, pour le coup *facteur d'abstraction*. Enfin, le regard photographique contemporain met en lumière les pratiques de *postproduction* qui existaient déjà bien évidemment à l'ère argentique, mais qui désormais font l'objet d'une normalisation sans précédent. Le *photomontage en particulier, est devenu un modèle structurant du réel*, notamment parce qu'il définit aujourd'hui l'architecture du web – favorisant dans les récits des *ekphrasis* logorrhéiques et digressives, qui ne sont pas sans rappeler d'ailleurs les flux de conscience de la littérature moderniste.

Vertigineuses, indécidables, abstraites et digressives, les fictions photolittéraires contemporaines sont bel et bien déroutantes. En reconfigurant l'idée du voir au travers d'une série de déformations qui épousent les paradoxes d'un regard par nature défaillant et imparfait, plutôt que de chercher à le rationaliser et à le formater, elles engagent une *esthétique anamorphique* – mais une esthétique elle-même issue d'un modèle d'*anamorphose* « sans retour » – qui s'est précisée tout au long de ces différents chapitres. À la distinction effective qui régnait jusqu'à présent entre le visible et l'invisible, le manifeste et le latent, le net et l'indistinct, succède une *superposition d'images, de regards, de formes photographiques et de leur imaginaire associé*, stratifiés au point d'entremêler ce qui relève traditionnellement du « réel » et de ses « représentations ». Dans le même ordre d'idée, et bien que son domaine de prédilection

reste évidemment le visible, le fait photographie n'en jouxte pas moins un principe haptique ou optique-tactile qui s'avère capital à la compréhension du dispositif photolittéraire. Car ce principe tactile qui joue de la matérialité de l'image, de l'objet livre, de nos écrans tactiles – voire, dans un futur pas si lointain, des médias tangibles – participe pleinement de l'expérience de lecture du dispositif photolittéraire dont il relie souvent le visible et le dicible. Ainsi, le modèle anamorphique et ses heureuses déformations se caractérisent par un principe de *stratification* sinon de *conjoncture* entre les récits, les images, les formes, les médias, les sens – qui se révèle essentiel à la compréhension d'un nouveau modèle ontologique capable de penser l'image à l'ère numérique.

Conclusion

La révélation photographique : actualités et mutations du concept

L'idée photographique, mais surtout photolittéraire de la révélation fait aujourd'hui preuve d'une incroyable vitalité, malgré la marginalisation des procédés chimiques dont elle revivifie d'ailleurs l'imaginaire, et malgré l'influence croissante du fait numérique – lequel s'inscrit davantage que l'on ne pourrait le croire dans la continuité des pratiques photographiques. La première partie de cette thèse a démontré en effet qu'aux procédés photochimiques de révélation correspondaient une série de procédures informatiques, assurant ainsi à l'image numérique la même photographicité que son ancêtre argentique. Ainsi, l'analyse historique du concept théologico-littéraire de révélation, dont les photographes se sont emparés dans les premières années qui suivirent l'invention de leur médium, éclaire la construction d'un imaginaire de la photographie encore influent aujourd'hui. Mais la révélation constitue surtout un outil efficace pour comprendre les nouveaux enjeux de l'image à l'heure où le photographe délaisse la chambre noire pour se tourner vers l'écran de son appareil photo ou de son ordinateur. Le concept de révélation s'avère ainsi indispensable à l'examen des dynamiques à l'œuvre dans ce passage de l'argentique au numérique, tel qu'on l'a constaté à travers le prisme de deux concepts clés : la *rémanence* et l'*anamorphose*.

Le concept de *rémanence* d'une part, se pose comme alternative à la notion de remédiation dont on peut regretter le postulat téléologique – qui ne correspond pas, en tous les cas, à la réalité des développements techniques de la photographie et de ses usages contemporains. Tout comme la photolittérature pense les transactions entre le littéraire et le photographique, la rémanence pense l'héritage argentique du numérique tout autant que la réinvention des formes et des usages photographiques du passé. D'autre part, le concept d'*anamorphose* – conçu comme une poétique photolittéraire agissant tant au plan intertextuel qu'intericonique, et à plus forte raison encore au plan

intermédial – brouille de son côté les frontières entre ce qui relève traditionnellement du « réel » et de l'« imaginaire ». Alors que l'on a souvent pensé la révélation des images selon une logique « horizontale », ou encore selon un principe de métamorphose (un avant et un après), *l'anamorphose désigne plutôt ce processus vertical permettant de circuler entre différentes strates du réel ainsi disposées sans distinction hiérarchique*, dans le cadre d'une ontologie que l'on a pu qualifier, après De Landa, de « plate ». À partir de cette synthèse générale se dessine une série de conclusions sur lesquelles j'aimerais insister.

1. Une stratégie ludique dominante. La production photolittéraire contemporaine à partir de laquelle j'ai mené mes analyses se caractérise par une stratégie ludique fondamentale, dont on relève d'ailleurs plus généralement la présence au sein des pratiques artistiques ayant aujourd'hui recours à la photographie. S'il ne s'agit bien évidemment pas de généraliser cette tendance à l'ensemble du corpus photolittéraire contemporain, le succès des dispositifs prônant le détournement des formes et des usages de la photographie comme de la photolittérature (y compris, sinon tout spécialement dans des récits portant sur des sujets tels que le deuil, l'exil, la maladie), *encourage à réévaluer l'idée de post-photographie*. Tel qu'il a d'abord été conçu par les théoriciens qui, les premiers, se sont intéressés aux mutations de l'image photographique sous l'effet de la transition numérique – Mitchell, Barboza, Rouillé et plus récemment Fred Ritchin – le concept de post-photographie présente le défaut majeur d'installer le fait photographique dans un paradigme de la fin, de la perte. En effet, penser l'« après la photographie » laisse entendre que la photographie n'existe plus, et qu'elle a été remplacée par un nouveau type d'image – une image virtuelle, diront certains. Or ce n'est nullement « la photographie » qui a disparu, mais bien une conception indicielle de la photographie héritée des années 1970 et 1980 – une période capitale pour la reconnaissance et la légitimation du fait photographique. Aussi, *la période contemporaine est d'abord post-indicielle avant d'être post-photographique*, ce que l'on imputera d'ailleurs moins au fait numérique qu'aux théories de l'indicialité elles-mêmes, n'ayant d'ailleurs jamais remporté la pleine adhésion de la critique.

2. Une écologie des images et des récits. Conçue par ses théoriciens comme un mouvement qui entérinerait la fin de la photographie (ce qui est en vérité bien loin

d'être le cas puisqu'au contraire, nous n'avons jamais été autant entourés d'images photographiques et de photographes), la notion de post-photographie n'est pourtant pas dénuée de pertinence, à condition de la considérer au regard de certaines pratiques artistiques typiquement post-modernes : *un détournement d'abord opéré sur le mode du pastiche ou de la parodie-hommage*, de façon à établir un dialogue constant, mais aussi critique entre les formes du présent et du passé. C'est l'objectif de cette nouvelle *écologie de l'image* que Clément Chéroux et Joan Fontcuberta ont notamment mis en évidence à travers des artistes de la seconde révolution numérique – Thomas Mailaender, Corinne Vionnet, Jon Rafman ou encore Penelope Umbrico, pour ne mentionner que ceux que l'on a déjà cités. Cette écologie est d'ailleurs au centre de nombreux dispositifs photolittéraires qui favorisent à la fois le recyclage des images elles-mêmes, mais aussi des formes photographiques ou encore des formes photolittéraires. Aussi, ce courant post-photographique non plus théorique, mais pratique, esthétique, engage une *double fonction méta-photographique et méta-photolittéraire* par le biais de laquelle les dispositifs réfléchissent plus ou moins ostensiblement leurs propres enjeux. Car à défaut de s'être institutionnalisée (le terme laisse entendre la constitution d'une discipline ou d'un genre, ce qui serait fautif à mon sens) la photolittérature s'est développée au point d'être consciente de sa propre histoire. Les écrivains et les photographes ne cessent de le démontrer en puisant leur matériau narratif dans le vivier des œuvres photolittéraires dont ils ont acquis une culture précise et vaste.

3. *L'hypothèse de la continuité : les transactions argentiques/numériques.* En raison même de cet aspect écologique, l'hypothèse de la continuité défendue en introduction a désormais fait ses preuves. Alors que cette période de transition majeure est propice au développement de discours technophobes ou technophiles, dans une perspective globalement téléologique, mes analyses ont d'abord mis en évidence des relations de continuité, des phénomènes de rémanence, des échanges (parfois houleux certes) entre argentique et numérique – entre leurs formes, leurs usages, leurs mythes. Le terme de *transaction* proposé par Jean-Pierre Montier est ici tout à fait pertinent, puisqu'il ne s'agit nullement de négliger les mutations engagées par les outils et la culture numériques, mais bien de nuancer leur caractère proprement « révolutionnaire », pour les réintégrer à la réflexion sur les enjeux traditionnels du fait photographique (en termes ontologiques ou esthétiques notamment). Par extension, cette hypothèse permet

434

d'envisager les mutations de certains concepts sans rapport apparent avec le fait photographique, mais qui furent pourtant photographiquement déterminés dès le XIX^e siècle – l'identité, la mémoire, la famille, le détail, etc. – et qui doivent aujourd'hui composer avec une toute nouvelle culture.

4. *Le critère d'indécidabilité : la fin du paradigme de la représentation.* Dans son ouvrage *The Reconfigured Eye*, publié à l'aube de l'ère du numérique, William J. Mitchell remarquait déjà : « as we enter the post-photographic era, we must face once again the ineradicable fragility of our ontological distinctions between the imaginary and the real, and the tragic elusiveness of Cartesian dream⁴⁷¹. » Et en effet, au terme de cette thèse, mes analyses me conduisent à souligner l'indécidabilité croissante de la frontière traditionnelle séparant le réel de l'imaginaire (littéraire autant que photographique), une frontière que la plupart des récits photolittéraires de ce tournant du XXI^e siècle s'attachent à dissoudre, chacun de façon singulière. Parce qu'elle appelle une approche heuristique préoccupée par les phénomènes d'interaction entre la fiction et le fait photographique, l'approche photolittéraire donne au chercheur les moyens de comprendre et d'analyser cette nouvelle étape dans la *remise en question du paradigme de la représentation* – que l'invention de la photographie avait, au XIX^e siècle, déjà grandement remanié. Si tout au long du XX^e siècle, l'image a cherché à s'extraire de la contrainte mimétique traditionnelle, elle ne s'était pas encore tout à fait affranchie de ses obligations envers le réel : investie d'une exigence testimoniale, notamment traduite par le principe d'indicialité, elle avait tendance à toujours être prise en défaut. Au XX^e siècle, de nombreux artistes ont donc fait la démonstration d'une fonction performative de l'image tributaire des usages les plus anodins et courants de la photographie. Or aujourd'hui, et la dimension ludique des dispositifs photographiques et photolittéraires en est la preuve, de récits photolittéraires mettent un point d'honneur à s'établir dans une zone anamorphique entre « réel », « réel photographique » et « fiction », tandis que le paradigme de la représentation perd toujours davantage de sa pertinence pour qualifier le rôle ou le statut de l'image.

⁴⁷¹ William J. Mitchell, *op. cit.*, p. 225.

Évidemment, les éléments de cette synthèse sont étroitement imbriqués et interdépendants. Et si ma thèse s'attache à une période de transition, il y a de grandes chances que ces conclusions, conçues à partir d'un corpus certes restreint, mais représentatif d'une large part de la production photolittéraire contemporaine, donneront bientôt lieu à une nouvelle norme – si ce n'est pas déjà fait d'ailleurs. Car aujourd'hui, une jeune génération d'artistes, d'écrivains et de photographes qui n'ont connu que la culture numérique, est en train de se constituer. Dans ces conditions, il est possible d'identifier d'ores et déjà quelques-uns des défis qui attendent la photolittérature.

Sans le livre : Facebook est-il l'avenir du dispositif photolittéraire ?

Ma question est volontairement provocatrice, mais elle renvoie à l'un des défis majeurs de la littérature à l'ère du numérique : l'impact des nouveaux modèles éditoriaux sur la création et la lecture littéraires. On sait que les études photolittéraires se sont, en toute logique, formées à partir d'une réflexion sur l'objet livre, d'une histoire de l'imprimé qui faisait alors écho à la situation de l'image argentique elle-même. Je l'ai démontré au cours de ma thèse, le numérique n'a pas encore sonné le glas du livre ni même de l'édition papier traditionnelle. Les ouvrages à caractère photolittéraires n'ont sans doute jamais été aussi nombreux, et notamment les livres illustrés rassemblés dans des collections autonomes – « Traits et Portraits » au Mercure de France (dont est issu *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye) – ou encore à des maisons d'édition à part entière – J&L Books, créée notamment par Leanne Shapton qui y a publié *Important Artifacts*. Par ailleurs, de plus en plus d'ouvrages procèdent de pratiques hybrides : *La Reine Alice*, de Lydia Flem, est né sur le blogue de l'auteure ; *The Lazarus Project* d'Aleksandar Hemon a donné lieu à un dispositif de publication en ligne des photographies ; sur son site internet, Anne-Marie Garat a déposé des clichés d'Edward Muybridge, de Cy Twombly ou de Sally Man, accompagnés d'extraits de *Programme Sensible* – lui-même non illustré. Le dispositif papier ne peut, de fait, être considéré en opposition au dispositif informatique. Parler de concurrence serait certainement fautif, alors même que les procédures de métissages sont légion et les passerelles nombreuses du papier vers l'écran, ou de l'écran vers le papier.

Cela étant, la question de ces dispositifs entièrement conçus en ligne pour être lus en ligne mérite aussi être posée. En effet, tandis que le dispositif photolittéraire repose sur une stratégie éditoriale propre à l'imprimé – qui la détermine autant qu'il participe à l'imaginaire de la photo – qu'advient-il s'il migre définitivement sur le web ? Car désormais, il est devenu possible de créer une œuvre photolittéraire *sans le livre*, exclusivement en ligne, par exemple sur un simple *blogue*⁴⁷² (pour lequel il existe structures préconstruites ne requérant que peu de compétences informatiques), sur des *sites internet* spécialement conçus pour accueillir un dispositif texte/image⁴⁷³, voire sur des plateformes aussi formatées qu'un profil Facebook⁴⁷⁴... C'est d'ailleurs à partir du cas emblématique des réseaux sociaux que j'aimerais ici proposer quelques pistes d'analyse sur ces espaces d'expression souvent ignorés par les études littéraires, alors même qu'ils font preuve d'une grande richesse métaphorique et symbolique, ouvrant à la photolittérature des horizons inattendus. Il me semble en effet que nous avons tout intérêt à reconnaître le potentiel poétique des différents profils d'utilisateur – Facebook, Twitter, Tumblr – devenus aujourd'hui incontournables sur la scène numérique. Sur le plan formel, ces plateformes articulent en effet des contenus à la fois textuels – s'inspirant en cela de la forme diaristique – et visuels – encourageant donc l'exercice autoportraitiste – qui repose sur un principe de concision et sur une logique conversationnelle. Ainsi, Facebook et dans une plus large mesure l'ensemble des réseaux sociaux, sont devenus le lieu d'une mise en récit de soi fédérant les internautes bien au-

⁴⁷² On citera, par exemple, le blogue *Photocriture* de Sarah Budki et Cy Jung hébergé sur Wordpress [url : <http://www.photocriture.fr>]

⁴⁷³ Voir, par exemple, les dispositifs forgés par Cécile Portier comme *Étant données* [url : <http://etantdonnee.net>] ou *Traques Traces* [url : <http://petiteracine.net/traquettraces/map/node>].

⁴⁷⁴ Qu'il me soit permis, ici, de renvoyer à deux de mes travaux accomplis pendant la dernière année de cette thèse, dont ils constituent à la fois le parallèle et le prolongement. Dans le cadre du colloque « L'Écrivain vu par la photographie », qui s'est tenu à Cerisy-la-Salle sous la direction de David Martens, Jean-Pierre Montier, Anne Reverseau en juin 2014, j'ai ainsi débuté un travail sur l'esthétique du profil Facebook. Ce travail s'est poursuivi à l'occasion du séminaire organisé par Michel Pierssens à l'Université de Montréal, « Savoir des Femmes », en décembre 2014. Ces travaux ont donné lieu à deux publications :

- « L'Écrivain de profil(s)... Facebook. Réflexion autour d'une photographie de profil de Victoria Welby », *L'Écrivain vu par la photographie*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, dir. David Martens, Jean-Pierre Montier, Anne Reverseau. (à paraître)

- « Dibutade 2.0, Réflexions sur la femme-auteur à l'ère numérique », Actes des journées d'étude *Savoir des femmes*, dir. Michel Pierssens, 2015, en ligne [url : http://savoirdesfemmes.org/public_html/?page_id=161], texte publié en version augmentée sur Sens Public, septembre 2015 [url : <http://www.sens-public.org/spip.php?article1164>].

delà de la communauté « lettrée » des blogueurs dont parle par exemple Dominique Cardon⁴⁷⁵.

Aussi de plus en plus d'écrivains investissent ces réseaux pour y construire leur propre figure auctoriale, suivant des stratégies toutefois très diverses. Certains favorisent ainsi la fonction paratextuelle et référentielle de ces dispositifs pour en faire un espace promotionnel qui vient court-circuiter ou compléter le système éditorial traditionnel. D'autres au contraire travaillent les contraintes de la plateforme (son formatage, sa politique de censure) de manière à transformer le réseau en un espace poétique. À cet égard, il est capital de situer la construction de ces profils d'utilisateur dans le cadre de traditions artistiques excédant largement le développement du fait numérique, qu'elles soient visuelles (à travers l'autoportrait ou même la silhouette, qui rappelle les origines picturales du « profil ») ou textuelles (à travers l'autobiographie, l'autofiction et bien entendu le journal). Le potentiel esthétique du réseau social procède par ailleurs d'une pratique de détournement des formes, des fonctions, mais aussi des connotations associées au fait numérique : l'aspect ludique que l'on a reconnu comme une caractéristique de la production contemporaine est ici essentiel. L'investissement progressif des réseaux sociaux par les écrivains peut alors acquérir une valeur heuristique, selon laquelle la littérature prend position par rapport au débat mené sur la question de la protection des données personnelles et celle de la séparation public/privé sur le web. La réappropriation poétique de ces dispositifs formatés, notamment conçus pour tracer les usagers, permet en effet de reprendre le contrôle de nos traces numériques, se protégeant ainsi contre une « expropriation identitaire⁴⁷⁶ » générée par le web qui *profile* l'internaute à chacune de ses connexions.

Conçus comme un nouveau temple de la représentation du soi, les réseaux sociaux n'en sont donc pas moins des constructions éminemment photolittéraires jouant entre visibilité et invisibilité, qui méritent à cet égard une attention soutenue. En permettant à l'écrivain de se composer une identité virtuelle – non pas une fausse

⁴⁷⁵ Dominique Cardon, « Le design de la visibilité. Un essai de cartographie du web 2.0 », *Réseaux*, n°152, 2008, p. 93-137

⁴⁷⁶ Louise Merzeau, « Du signe à la trace : l'information sur mesure », *Hermès*, CNRS-Éditions, 2009, p. 23.

identité, mais une identité numérique dynamique, labile et interactive – une plateforme telle que Facebook forge des profils qui s'imposent comme de nouvelles instances indépendantes, produisant des « êtres de données » comme il existe des êtres de papier. L'exemple de Facebook et des réseaux sociaux démontre de façon radicale, mais efficace que le dispositif photolittéraire prend désormais racine en dehors du livre, dans une série d'espaces inattendus, que l'analyse littéraire doit investir. Ils sont en effet le théâtre d'une reconfiguration évidente des rapports entre les instances auctoriale, lectrice et éditoriale.

Le dispositif photolittéraire à l'ère du web 3.0 : de l'édition à l'éditorialisation

Aussi – et ce sera la seconde piste que j'esquisserai ici – la question éditoriale doit désormais s'étudier à travers le concept récent d'*éditorialisation*. D'abord formulé par Bruno Bachimont⁴⁷⁷, puis repris développé dans les milieux de l'édition numérique, et plus spécifiquement de l'édition savante (on citera ainsi Gérard Wormser et Marcello Vitali-Rosati⁴⁷⁸), l'éditorialisation vient qualifier un mode de diffusion, mais aussi de production des savoirs et des contenus à l'ère du numérique :

On peut définir l'éditorialisation comme un ensemble d'appareils techniques (le réseau, les serveurs, les plateformes, les CMS, les algorithmes des moteurs de recherche), de structures (l'hypertexte, le multimédia, les métadonnées), de pratiques (l'annotation, les commentaires, les recommandations via les réseaux sociaux) qui permet de produire et d'organiser un contenu sur le web. L'éditorialisation est donc une instance de mise en forme et de structuration d'un contenu qui ne se limite pas à un contexte fermé et bien délimité (une revue, par exemple) ni à un groupe d'acteurs prédéfini (les éditeurs), mais qui implique une ouverture dans l'espace (plusieurs plateformes) et dans le temps (plusieurs acteurs et sans limitation de date). Cette ouverture est une des principales différences entre l'édition et l'éditorialisation. [...]
L'ouverture de l'éditorialisation par rapport à l'édition papier implique une certaine perte de contrôle de l'éditeur sur les contenus. On pourrait dire que l'éditeur ne représente plus qu'une partie de l'instance éditoriale qui est devenue beaucoup plus large⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ Bachimont Bruno, « Nouvelles tendances applicatives. De l'indexation à l'éditorialisation », Patrick Gros, *L'indexation multimédia : description et recherche automatiques*, Paris, Hermès sciences, 2007. En ligne [url : http://cours.ebsi.umontreal.ca/sci6116/Ressources_files/Bachimont_Format_Hermès.pdf].

⁴⁷⁸ Consulter par exemple les enregistrements du colloque « Éditorialisation et nouvelles formes de publication » organisé les 21 et 22 avril 2015 à l'Université de Montréal. En ligne [url : <http://editorialisation.org>].

⁴⁷⁹ Marcello Vitali-Rosati, « Les revues littéraires en ligne : entre éditorialisation et réseaux d'intelligences. », *Études françaises*, 2014, volume 50, no. 3, p. 83.

Le concept d'éditorialisation comprend donc les clés pour l'analyse des plus importantes mutations liées à la production et à la diffusion du dispositif photolittéraire conçu et publié sur le Web : le passage d'une lecture linéaire à une lecture non-linéaire, la démultiplication des médias (notamment dans le cas de la littérature hypermédiatique qui mêle texte, photographie, vidéo, son...), la possibilité pour un récit en ligne de s'augmenter sans cesse (un contenu en ligne peut toujours être modifié, corrigé), d'entrer en dialogue avec d'autres contenus disséminés sur le web (c'est le principe de l'hypertexte) et à plus forte raison avec ses lecteurs – devenus pour le coup auteurs. Le *dispositif devient ainsi infini, et encourage plus que jamais cette fusion entre le réel et l'imaginaire* que présentait déjà Mitchell au début des années 1990, une intuition qui s'est aujourd'hui généralisée dans le discours théorique⁴⁸⁰.

Parmi les objets numériques illustrant au mieux cette fusion entre le réel et l'imaginaire, on a vu que les applications telles que Google Earth ou Google Street View, véritables *dispositifs d'immersion* ajoutant au tracé et à la toponymie du territoire des images photographiques, inspirent un grand nombre d'artistes. C'est qu'avec Street View en particulier, Google a en effet façonné un outil en passe de devenir la nouvelle *structure architecturale de notre monde*. Le service est d'ailleurs présenté en ces termes : « Découvrez des sites connus dans le monde entier et des merveilles naturelles, et visitez comme si vous y étiez des musées, des stades, des restaurants, des commerces et des petites entreprises, grâce aux images à 360 degrés de Google Maps avec Street View. ». *Comme si vous y étiez...* l'invitation au voyage est prise au pied de la lettre par Anne Savelli et Pierre Ménard dans le projet *Laisse venir*⁴⁸¹ : dans un premier temps, Anne Savelli et Pierre Ménard vont effectuer chacun de leur côté le trajet Paris-Marseille sur Street View. Dans un second temps, cette navigation en ligne sera effectuée dans le monde physique, en train. *Laisse Venir* constitue le récit photolittéraire de ce double voyage « virtuel » puis « réel », compris dans un livre numérique illustré de captures d'écran de Street View, enrichi de liens hypertextes – qui débordent donc l'espace du livre électronique – vers des pages web (notamment vers le site de Pierre Ménard).

⁴⁸⁰ On consultera par exemple Ollivier Dyens, dans l'ouvrage déjà mentionné *Virus, parasites et ordinateur, op. cit.* ; Luciano Floridi, *The Fourth Revolution, How the Infosphere is Reshaping Human Reality*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

⁴⁸¹ Pierre Ménard, Anne Savelli, *Laisse Venir*, Marseille, La Marelle / Le bec en l'air, 2014, coll. « Résidences ».



Dans *Laisse venir*, Anne Savelli et Pierre Ménard se réapproprient le territoire en exploitant le potentiel onirique, esthétique et poétique de Street View, dont la fonction référentielle est désormais reléguée au second plan :

Google Street View est un révélateur de notre expérience du monde et de notre rapport au temps, et en particulier de la paradoxale tension entre notre indifférence quotidienne aux choses qui nous entoure, et notre incessante recherche de connexion et d'interaction. C'est l'occasion de porter sur Google et le monde qu'il dessine, un nécessaire regard critique, une analyse de la représentation du monde que nous proposent Google Maps, Google Earth et Google Street View⁴⁸².

À la question « qu'est-ce que le monde, qu'est-ce qu'un territoire ? », les deux écrivains répondent qu'il s'agit d'un espace qui « se superpose [lui]-même, strates et strates, s'efface, se recompose, empile couches et plaques et reste horizontale même dans la grimpe⁴⁸³. » La ville est en effet composée de strates de mémoire, de temps, de discours, d'images et de récits, à commencer par des récits littéraires. Ces derniers étant d'ailleurs eux-mêmes imbriqués dans les strates de la littérature, c'est-à-dire dans l'intertexte : ainsi ce voyage Paris-Marseille a déjà été réalisé et raconté par Julio Cortazar et Carole Dunlop en 1983, dans l'ouvrage photolittéraire *Les Autonautes de la*

⁴⁸² Pierre Ménard, *Laisse venir*, *op. cit.*

⁴⁸³ Anne Savelli, *idem.*

*cosmoroute*⁴⁸⁴. *Laisse venir* réécrit donc un texte autant qu'il reproduit un voyage. Le monde apparaît alors comme une réalité tout autant littéraire que géographique, textuelle que visuelle, physique que numérique. Parce qu'il entremêle l'écriture littéraire aux captures d'écran de Street view, qu'il laisse au lecteur le choix de sa destination (sur une carte du réseau ferroviaire en incipit, le lecteur peut sélectionner sa ville en cliquant simplement sur le nom de la ville) et déborde l'espace du livre électronique pour migrer sur le web, le dispositif éditorialisé de *Laisse Venir* démontre que « le monde n'est plus lisible, [mais qu'] il est navigable⁴⁸⁵ ».

La photolittérature a donc beaucoup à gagner en intégrant ce concept d'éditorialisation, alors que les dispositifs photolittéraires sont amenés à envahir l'espace numérique pour y former un récit qui ne cesserait jamais de s'écrire, de se réfléchir, et de se transformer en même temps qu'il s'écrit et se réfléchit. Autrement dit, l'éditorialisation désigne ce processus par lequel le dispositif photolittéraire se révèle sans jamais laisser entrevoir son achèvement. S'affranchissant définitivement de l'espace de la représentation, le dispositif tend à se constituer lui-même comme l'espace de notre expérience – de nos navigations. Plus que jamais, les écrivains ont donc leur rôle à jouer, un rôle politique autant que poétique, afin de s'appropriier cet espace numérique et assurer la maîtrise de nos traces, de nos identités numériques. Sans nul doute, le champ photolittéraire qui se profile à l'horizon est aussi problématique que passionnant.

⁴⁸⁴ *Les Autonautes de la cosmoroute, ou Un voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris, Gallimard, 1983.

⁴⁸⁵ La formule est mise en exergue sur le site du dispositif *Étant donnée*, *op. cit.*

Bibliographie

La bibliographie reprend l'ensemble des références citées dans la thèse, auxquelles s'ajoutent un ensemble de sources qui ont encouragé sa construction. Elle est organisée en cinq sections. La première, « Corpus photolittéraire et visuel », présente le corpus principal de la thèse, soit les douze œuvres sur lesquelles portent les analyses photolittéraires présentées ici. Il est enrichi d'un corpus élargi de dispositifs photolittéraires classiques ou plus contemporains (dont certains ont été mentionnés dans la thèse), ainsi que d'un corpus visuel que l'on aura mis en regard des pratiques littéraires. La seconde section est consacrée au domaine photolittéraire, dont elle présente les principaux outils théoriques et critiques. L'appareil critique et théorique consacré au fait photographique fait l'objet de la troisième section, tandis que la quatrième regroupe la littérature consacrée au fait numérique. Enfin, la cinquième section rassemble les outils théoriques et critiques de référence.

Sommaire :

- 1 - Corpus photolittéraire et visuel
- 2 - Photolittérature, théorie et critique
- 3 - Théorie et critique du fait photographique
- 4 - Littérature, culture et arts numériques
- 5 - Outils de référence

Corpus photolittéraire et photographique

1. Corpus photolittéraire primaire

Le corpus a été établi en fonction de trois principaux critères de sélection. Tout d'abord, l'ensemble des dispositifs ont sélectionnés ont été publiés dans les années 2000, période de transition majeure où le fait photographie, après la « première » révolution numérique, est désormais entré dans l'« ère d'internet ». Afin de prendre la mesure de ce changement culturel produit par le numérique à l'échelle mondiale, les dispositifs ont été sélectionnés de façon à couvrir les usages et les pratiques photolittéraires à la fois en Europe et en Amérique du Nord – bien que d'autres territoires puissent y être également questionnés : c'est le cas de l'Afghanistan, chez Rahimi. Enfin, les œuvres sont encore principalement incarnées dans l'objet livre, lequel reste le support privilégié du dispositif, bien que ce dernier puisse être à l'occasion précédé, complété ou même accompagné d'un support numérique, muséal ou cinématographique. Les dispositifs sont cités ici *par ordre chronologique* :

OLSEN, Lance, *Girl Imagined by Chance*, Tallahassee (US), FC2, 2002.

RAHIMI, Atiq, *Le Retour imaginaire*, Paris, POL, 2005

NDIAYE, Marie, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, 2005, coll. « Traits et portraits ».

FONTCUBERTA, Joan, *Miracles et Cie*, Arles, Actes Sud, 2005.

RONDEPIERRE, Eric, *La Nuit cinéma*, Paris, Seuil, 2005, coll. « Fiction & Cie ».

FONTCUBERTA, Joan *Deconstructing Osama, The truth about the case of Manba Mokfhi*, Actar, 2007.

HEMON, Aleskandar, *The Lazarus Project*, New York, Riverhead Books / Penguin Group Inc., 2008.

SHAPTON, Leanne, *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion, and Jewelry*, New York, Farrar, Straus and Giroux/Sarah Crichton Books, 2009.

CADIOT, Olivier, *Un mage en été*, Paris, POL, 2010.

FLEM, Lydia,

La Reine Alice, Paris, Seuil, 2011, coll. « bibliothèque du XXI^e siècle ».

Journal implicite, Paris, La Martinière, 2013.

GARAT, Anne-Marie, *Programme sensible*, Arles, Actes sud, 2013.

2. Récits photolittéraires et littéraires de référence et contemporains

BAILLY, Jean-Christophe. *Tuiles détachées*, Paris, Mercure de France, 2004, coll. « Traits et portraits ».

BAVCAR, Evgen. *Le Voyeur absolu*, Paris, Seuil, 1992, coll. « Fiction et Cie ».

BONNETTO, Jérôme et LEGENDRE, Claire, *Photobiographies*, Hors bleu, Hors commerce, 2007.

BORGES, Jorge,
« L'Aleph », *L'Aleph*, trad. Roger Caillois et René Durand, 1967, Paris, Gallimard.
L'auteur et autres textes, Paris, Gallimard [3e édition], 1982.

BOYD, William, *Nat Tate*, Paris, Seuil, 2000.

BRETON, André.
Nadja [1928], Paris, Gallimard, 1963.
L'Amour fou, Paris, Gallimard, 1937.
Les Vases communicants [1932], Paris, Gallimard, 1939.
Les Pas perdus, Paris, NRF, 1924.

CALLE, Sophie,
Suite Vénitienne suivi de BAUDRILLARD, Jean. « Please follow me », Paris, L'Étoile, 1983.
Doubles-jeux, Arles, Actes sud, 1998.
Des histoires vraies [1994], Arles, Actes sud, 2002.
Douleur exquise, Arles, Actes sud, 2003.
En finir, Arles, Actes sud, 2005.

CAREY, Edward, *Alva and Irva, the twins who saved a city*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2003.

CARROL, Lewis,
Alice's Adventures in Wonderland, London, Macmillan, 1865.
Through the Looking-Glass, and What Alice Found There, London, Macmillan, 1871.

CORTAZAR, Julio et DUNLOP, Carole, *Les Autonautes de la cosmoroute, ou Un voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris, Gallimard, 1983.

DUHAMEL, Georges, *Inventaire de l'abîme, 1884-1901*, Paris, Paul Hartmann, 1944.

ERNAUX, Annie,
avec Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Gallimard, 2005, coll. « Folio »

- Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.
- GARAT, Anne-Marie,
Chambre noire, Flammarion, 1990.
Aden, Seuil, 1992.
Photos de familles, Seuil, 1994.
Itsvan arrive par le train du soir, Seuil, 1999.
- GESTERN, Hélène,
Eux sur la photo, Paris, Arléa, 2013.
Portrait d'après blessure, Paris, Arléa, 2014.
- GUIBERT, Hervé,
Mes Parents, Paris, Gallimard, 1986.
Suzanne et Louise, Roman-Photo, Paris, Libres Hallier, 1980, coll. « illustrations », Gallimard, 2005 pour la 2nde édition.
L'Image fantôme, Paris, Minuit, 1981.
- JUNG, Cy et BUDKI, Sarah, *Photocriture* [url : <http://www.photocriture.fr>]
- LACHMAN, Edward et LEVINE, Elieba, *Chausse-trappes*, préface de ROBBE-GRILLET, Alain, « Pour un nouveau roman-photo », Paris, Minuit, 1981.
- LE GAC, Jean,
Le Gac et le photographe, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2000, coll. « Photogalerie ».
- MACÉ, Gérard,
La Photographie sans appareil, Paris, Le temps qu'il fait, coll. « Texte et photographies ».
- MENARD, Pierre et SAVELLI, Anne, *Laisse Venir*, Marseille, La Marelle / Le bec en l'air, 2014, coll. « Résidences ».
- NDIAYE, Marie, et COINTE, Denis, *Y penser sans cesse*, Talence, L'Arbre vengeur, 2011.
- OLSEN, Lance, *10 : 01*, Portland (US), Chiamus Press, 2005. En version numérique (en collaboration avec Tim Guthrie) [url : http://collection.eliterature.org/1/works/olsen_guthrie_10_01/1001.html].
- PEREC Georges,
W, ou le souvenir d'enfance, Paris, Denoël, 1975.
Je suis né, Seuil, 1990, coll. « La librairie du XX^e siècle ».
- PORTIER, Cécile,
Étant données [url : <http://etantdonnee.net>].
Traques Traces [url : <http://petiteracine.net/traquetraques/map/node>].
- PLISSART, Marie-Françoise et PEETERS, Benoît,
Fugues, Paris, Minuit, 1983.

Droits de regard (avec une lecture de Jacques Derrida), Paris, Minuit, 1985, rééd. Les impressions nouvelles, 2010.

Le Mauvais œil, Paris, Minuit, 1986.

ROCHE, Denis,

Autoportraits photographiques, 1898-1981, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou/Herscher, 1981.

La Disparition des lucioles, réflexions sur l'acte photographique, Paris, Édition de l'Etoile, 1982, coll. « Écrits sur l'image », vol. 3.

Le Boîtier de mélancolie, Paris, Hazan, 1999.

La Photographie est interminable, Paris, Seuil, 2007.

SOLTANI, Neda, *Mein gestohlenes Gesicht*, Munich, Keilash Verlag, 2012.

SHAPTON, Leanne, *Swimming Studies*, Blue Rider Press, 2012.

TALBOT, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, London, Longman, Brown, Green & Longman, 1844.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, 1988.

VERNE, Jules, *Les Frères Kip*, Paris, J. Hetzel, 1903.

3. Corpus visuel

AZIZ + CUCHER, *Dystopia (1994-1995)*

BENAYOUM, Maurice,

Falling Pixel, 2007.

Jardin Virtuel de Calais, 1999.

Site de l'artiste [url : <http://www.benayoun.com/index.php>].

BEN KHELIFA, *The Enemy Sphere*, [url : <http://theenemyishere.org/fr/>].

BERTILLON,

L'Identité des récidivistes et la loi de relégation, Extrait des annales de démographie internationale, Paris, Masson, 1883

Projet Bertillon, site internet consacré à l'histoire de l'identification judiciaire, regroupant une iconographie très riche [url : <http://criminocorpus.cnrs.fr/bertillon/entree.html>].

BLANCKART, Olivier,

Femmes déviolées, 2004.

Entretien avec Timothée Chailloux, *Inferno*, publié le 4 janvier 2012 [url : <http://inferno-magazine.com/2012/01/04/olivier-blankart-musee-des-beaux-arts-dole/>].

BOLTANSKI, Christian, *L'Album de photos de la famille D., 1939-1964*, 1971.

CYR, John,

avec Lyle Rexer, *Developer Trays*, PowerHouse Books, New York, 2014.

Site de l'artiste, *John Cyr Photography*, [url : <http://www.johncyrphotography.com/page1/developertrays.html>]

« Interview with John Cyr, Juror's Pick, 2011 Daylight/CDS Photo Awards Project Prize », entretien mené par Demi Davis, CDS Porch, Center for Documentary Studies, Duke University, 2011, [url : <http://www.cdsporch.org/archives/9907>].

FONTCUBERTA, Joan,

The Photography of Nature, The Nature of Photography, London, MACK, 2013.

Datascape, Orogenesis / Googlegrams, Seville-Saint-Vallier, IGcfotoeditor/Centre Vu, 2007.

Joan Fontcuberta, introduction de Clément Chéroux, Arles, Actes Sud, coll. « Photo poche ».

GARANGER, Marc, *Femmes Algériennes 1960*, [Paris, Contrejour, 1982] Biarritz, Atlantica, 2002.

HENNER, Mishka,

Dutch Landscape, 2011.

Site de l'artiste [url : <http://mishkahenner.com/filter/works>].

LAWICK (van) Friederike et MÜLLER, Hans, *La Folie à deux, Portraits de duos d'artistes*, 1992-1996.

LEVÉ, Edouard,

Angoisse, Paris, Philéas Fogg, 2003.

Fictions, Paris, P.O.L, 2006.

Amérique, Paris, Léo Scheer, 2006.

LOWY, Benjamin, *IAfghanistan*, sur le site du photographe [url : <http://www.benjaminlowy.com/editorial/iafghanistan/iafghanistan-part-3/>].

MAILAENDER, Thomas,

Extrême Tourism, RVB Books, 2013.

Site de l'artiste [url : <http://www.thomasmailaender.com>].

MANN, Sally,

The Flesh and the Spirit, Aperture/ Virginia Museum of Fine Arts, 2010

Faces, Gagosian, 2006.

ORLAN,

Défiguration-Refiguration, Self-hybridations précolombiennes, 1998.

Self-Hybridization, In-Between, 1994.

Triptyque Opération Opéra, 1993.

Opération chirurgicale-performance dite Omniprésence, 1993.

Site de l'artiste [url : <http://www.orlan.eu>].

OTTH, Virginie, site de la photographe, [url : <http://presque-rien.net/projects/petites-definitions/>].

RAFMAN, Jon, *9 Eyes*, sur le site de l'artiste [url : <http://9-eyes.com>].

SCHALLMAIER, Frank, *Faceless*, 2011.

SHAW, Jeffrey, *The Virtual Museum*, 1991.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La main et le regard, Livre/Louvre*, Paris, Le Passage/Musée du Louvre, 2012.

TURRELL, James,

Afrum I (White), 1967.

Aten Reign, installation au Guggenheim Museum de New York, 2013.

UMBRICO, Penelope,

Suns (From Sunsets) from Flickr, 2006-ongoing.

Site de l'artiste [url : <http://www.penelopeumbrico.net>].

VALLA, Clément, *Postcards from Google Earth*, 2010-Ongoing, [url : <http://www.postcards-from-google-earth.com/>].

VIONNET, Corinne,

Photo Opportunities, Kehrer Verlag, foreword by Madeline Yale, 2011.

Site de l'artiste [url : <http://www.corinnevionnet.com>].

WINTER, Damon,

site du photographe [url : <http://www.damonwinter.com>].

« Through My Eye, Not Hipstamatic's », *Lens, photography, viedo and visual journalism*, blog du *New York Times*, 11 février 2011, [url : <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>].

WOLF, Michael, *Street View*, sur le site de l'artiste [url : <http://photo.michaelwolf.com/-interface/1>].

4. Expositions

LADY COBALT, *Journal photographique*, IMEC, Caen, accrochage Alain Fleisher, janvier-février 2011.

FROM HERE ON, *Les Rencontres d'Arles*, 2011.

FAKING IT, *Manipulated Photography Before Photoshop*, MOMA, 2012, [url : <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/faking-it>].

PIXELS OF PARADISE, Image and Belief. 9th International Biennial of Photography and Visual Arts, Liège, Belgium, 2014.

LA CONDITION POST-PHOTOGRAPHIQUE, Le Mois de la Photo à Montréal, 14e édition, Biennale internationale de l'image contemporaine, Commissaire invité Joan Fontcuberta, 2015.

Corpus secondaire

Ce corpus secondaire ne recense que les entretiens avec les auteurs du corpus principal, et se concentre uniquement sur les études consacrées aux œuvres citées dans la thèse.

Lance Olsen

OLSEN, Lance,

« An Interview with Lance Olsen » interview with Ben Segal, *Continent*, 2012, [url : <http://www.continentcontinent.cc/index.php/continent/article/view/Article/77>].

« An Interview with Lance Olsen » interview with Alissa Nutting, *Bookslut*, [url : http://www.bookslut.com/features/2014_03_020558.php].

« Hideous Beauties, An Interview with Lance Olsen », *Flashpointmag*, winter 2004, [url : <http://www.flashpointmag.com/hbeauty.htm>].

PETROVIC, Paul, « Between visibility and invisibility: Baudrillard, Jean-Luc Marion, and Lance Olsen's *Girl Imagined by Chance* », *Extrapolation*, vol. 42, 2005, n°2.

Atiq Rahimi

BIRK, Lukas et FOLEY, Sean, *Afghan Box Camera Project* [url : <http://www.afghanboxcamera.com>].

MONJOUR, Servanne, « Les Virtualités du sténopé dans *Le Retour imaginaire* d'Atiq Rahimi », *Transactions photolittéraires*, Rennes, PUR, 2015.

NAREAU, Michel, « Atiq Rahimi : un regard distancié », *Nuit blanche, magazine littéraire*, 2012, n° 126.

Marie NDiaye

ASIBONG, Andrew et JORDAN Shirley (dir.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'oeuvre*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

BENGSCHE, Daniel et RUHE Cornelia (dir.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

BARNET, Marie-Claire, « Déroute d'un autoportrait en vert(mère) » : vers l'errance de Marie NDiaye », *Revue des Sciences Humaines*, 2009, n°293, p. 153-170.

DELVAUX, Martine, HERD, Jamie, « Comment faire apparaître Echo ? », *Protée*, Volume 35, 2007, n°1.

HERD, Jamie, *Hybridité et identité, Les enjeux d'autoportrait en vert chez Marie NDiaye*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Montréal, 2009.

JORDAN, Shirley, « Enigmes photographiques, albums éclatés », *Revue des Sciences Humaines*, 2009, n°293, p. 65-82 ;

KAČKUTÉ, Eglé « La métaphore de la famille chez Marie NDiaye », in Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophones des XX^e et XXI^e siècles. La figure de la mère*, Paris, l'Harmattan, 2008.

NDIAYE, Marie, « Rencontre avec Marie NDiaye », entretien réalisé par Andrew Asibong et Shirley Jordan, *Revue des Sciences Humaines*, 2009, n°293.

RABATÉ, Dominique, *Marie NDiaye*, Paris, Textuel, 2008, coll. « Auteurs ».

ROCHE, Roger-Yves, « Le Je et son ombre. Photofictions, suite (sans fin ?) * », *Études de lettres*, *Études de lettres*, 2013, n°3-4.

RUHE Cornelia, « La poétique du flou de Marie NDiaye », dans Daniel BENGSCHE et RUHE Cornelia (dir.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

SNAUWAERT, Maïté, « La bataille identitaire. (Auto)portraits et photographies chez Marie NDiaye », *La Licorne*, n° 84 (2009), p.149-165.

Joan Fontcuberta

BREUIL, Eddie et BERTON, Juliette, *Paroles, échanges, conversations, et révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2012.

BUIGNET, Christine, « Les non-lieux photographiques de Joan Fontcuberta, au service d'un renversement de l'utopie », *La Création artistique hispanique à l'épreuve de l'utopie (XIX^e-XX^e siècles)*, dir. Marie-Linda Ortega, Lansman Editeur, Carnières-Morlanwelz, *Hispania*, vol. 11, 2009.

FONTCUBERTA, Joan, « Borges et moi », *La Pensée de Midi*, n°2, Actes Sud, 2000.

PARIENTÉ, Nathalie, « Sciences Frictions », in FONTCUBERTA, Joan, *Sciences Friction*, catalogue de l'exposition « Joan Fontcuberta : Sciences Friction », Paris-Mantes-la-Jolie, Somogy éditions/Adagp/Musée de l'Hôtel Dieu de Mantes-la-Jolie, 2005.

PUJADE, Robert, *Du réel à la fiction : la vision fantastique de Joan Fontcuberta*, Ajaccio-Paris, SCÉRÉN-CRDP Corse/Isthme, 2005.

Éric Rondepierre

LENAIN, Thierry, *Éric Rondepierre, un art de la décomposition*, Bruxelles, La lettre volée, 1999.

RONDEPIERRE, Éric,
entretien avec C. Hoctan et J.-N. Orenge, *D-fiction*, article en ligne, [url : <http://d-fiction.fr/2010/03/entretien-avec-eric-rondepierre/>].
« Détournement d'images », Entretien avec Lise Beninca, *Le Matricule des anges*, n°062, Avril 2005.

Aleksandar Hemon

BOUJU, Emmanuel,
« Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent » Quelques remarques sur la transcription de l'histoire dans le roman contemporain », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2010, n°2.
« La douleur fantôme de l'histoire : à propos de David Albahari et Aleksandar Hemon », Communication dans le Séminaire de Philippe Mesnard au Collège international de philosophie, *Sens en résistance*, décembre 2008, Paris, France. Disponible sur HAL [url : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00628793>].

HEMON, Aleksandar,
« Running Out of Reasons for Not Writing : An Interview with Aleksandar Hemon », interview with Clinton Crockett Peters, *The American literary review*, 2 février 2015 [url : <http://www.americanliteraryreview.com/reviews--interviews/running-out-of-reasons-for-not-writing-an-interview-with-aleksandar-hemon>].
« Toxic Assets and English Syntax, Aleksandar Hemon talks with Bookforum » interview with Kera Bolonik, *Bookforum*, 2009 [url : http://www.bookforum.com/inprint/016_02/3828].
« There Is No Real Life », interview with Brad Fox, *Guernica*, march 15, 2013 [url : <https://www.guernicamag.com/interviews/there-is-no-real-life/>].
« An interview with Aleksandar Hemon », *Bookslut*, juillet 2008, [url : http://www.bookslut.com/features/2008_07_013099.php].

Leanne Shapton

SHAPTON, Leanne Shapton,
entretien avec Eliza Honey, publié sur le blog *Page Turner* du *New Yorker*, 13 février 2009, [url : <http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2009/02/leanne-shapton.html>].

« An interview with Leanne Shapton », *Bookslut*, Avril 2009, [url : http://www.bookslut.com/features/2009_04_014308.php].

Olivier Cadiot

CADIOT, Olivier,

« Cap au mieux », entretien réalisé par Philippe Mangeot et Pierre Zaoui, *Vacarme*, n°45, automne 2008, version en ligne [url : <http://www.vacarme.org/article1660.html>].

« Entretien avec Olivier Cadiot » réalisé par Sylvain Bourmeau, *Mediapart*, [url : <http://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/230710/un-mage-en-ete-et-la-rentree-pour-olivier-cadiot>]

HIRSCH, Jean-Paul, rencontre avec Olivier Cadiot à la Librairie de l'Atelier filmée par Jean-Paul Hirsch, [url : <https://www.youtube.com/watch?v=iDrHO2NT23c>].

CADIOT, Olivier, « Je fais un livre d'abord et j'écris dedans ensuite », entretien avec Éric Loret, *Libération*, 7 janvier 2015, en ligne [url : http://next.liberation.fr/livres/2015/01/07/je-fais-un-livre-d-abord-et-j-ecris-dedans-ensuite_1175606].

Lydia Flem

FLEM, Lydia, entretien avec Thierry Bellefroid pour l'émission « Mille-feuille », RTBF, 1^{er} mars 2011, en ligne [url : http://www.dailymotion.com/video/x1876s8_la-reine-alice-lydiaflem-a-l-emission-mille-feuilles-rtbf_creation].

MONTÉMONT, Véronique, « Vous et moi : usages autobiographiques du matériaux documentaire. », *Littérature*, 2012, n°166.

Anne-Marie Garat

GARAT, Anne-Marie,

« Anne-Marie Garat : migrations intérieures », entretien avec Hélène Gaudreau, *Nuit blanche, magazine littéraire*, 1993-1994, n°54.

« Entretien avec Anne-Marie Garat », par Stéphane Joly, *PILC*, juillet 2010 [url : <http://www.pariscilaculture.fr/2010/07/entretien-avec-anne-marie-garat/>].

« Dans Pense à demain, chacun des personnages plonge dans l'archive de lui-même », entretien, *Le Magazine littéraire*, avril 2010.

« Enseigner l'image », entretien avec Laurence Brogniez, *Enjeux*, 2005, n°62.

« La Photographie à l'épreuve du roman, entretien avec Anne-Marie Garat », réalisé par Danièle Méaux, *Photographie et romanesque, Etudes romanesques* n° 10, Lettres modernes Minard, Caen, 2006.

KUNTZ-WESTERHOFF, Dominique, « La photographie au révélateur littéraire : de Denis Roche à Anne-Marie Garat », *Études de lettres*, 2013, n°3-4.

Photolittérature – corpus théorique et critique

1. Monographies

ALBERS, Irene, *Claude Simon, Moments photographiques*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires de Septentrion, 2007.

BAETENS, Jan,

Du Roman-Photo, Mannheim/Médusa-Médias, Bruxelles/Les impressions nouvelles », 1994.

Pour le roman-photo, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2010.

DELORD, Jean,

Roland Barthes et la photographie, Paris, Créatis, 1980, coll. « L'Encre et la lumière ».

Le Temps de photographeur, Paris, Osiris, 1986.

EDWARDS, Paul,

Soleil noir, Photographie et Littérature, des origines au Surréalisme, Rennes, PUR, 2008.

Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image, Paris, Anabet, 2006.

GROJNOWSKI, Daniel,

Photographie et langage, Paris, Corti, 2002.

Usages de la photographie, vérité et croyance, Paris, Corti, 2011, coll. « Essais ».

MÉAUX, Danièle,

Voyages de photographes, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, CIEREC-Travaux 141, mars 2009.

La Photographie et le temps - Le déroulement temporel dans l'image photographique, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997.

MORA, Gilles et NORI, Claude, *L'Été dernier, manifeste photobiographique*, Paris, L'Étoile, 1983.

NACHTERGAEL, Magali, *Les Mythologies individuelles, récits de soi et photographie au XXe siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, coll. « Faux-titre ».

ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie, enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

RABB, Jane (dir.), *Literature and Photography. Interactions 1840-1990. A Critical Anthology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995.

ROCHE, Roger-Yves, *Photofictions*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

THÉLOT, Jérôme,
Les Inventions littéraires de la photographie, PUF, 2004.
Critique de la raison photographique, Encre marine, 2009.

2. Ouvrages collectifs

ARROUYE, Jean (dir.), *La Photographie au pied de la lettre, actes du colloque international d'Aix-en-provence, 14, 15, 16 janvier 1999*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, coll. « Hors champs ».

BUISINE, Alain et WATTEAU, Emmanuel (dir.), *Photographie-Littérature*, Coll. « Médusa-Médias », n° 2, Universität Mannheim, 1995.

GARNIER, Marie-Dominique (dir.), *Jardins d'hiver, littérature et photographie*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997.

MAGNO Luigi (dir.), *Denis Roche, l'un écrit, l'autre photographie*, Paris, ENS éditions, 2007, coll. « signes ».

MÉAUX, Danièle (dir.)

Protocole & photographie contemporaine, Danièle Méaux dir., Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « CIEREC-Travaux 164 », 2013.

Photographie et romanesque, Etudes romanesques n° 10, Lettres modernes Minard, Caen, 2006.

Livres de mots et de photographies, Caen, Minard, « Lire et voir », 2009.

avec VRAY, Jean-Bernard (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.

MONTÉMONT, Véronique et VIOLLET, Catherine (dir.), *Archives familiales : mode d'emploi, Récits de genèse*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2013, coll. « Au cœur des textes ».

MONTIER Jean-Pierre (dir.),

À L'Oeil, Textes et images en littérature, Rennes, PUR, 2007.

Transactions photolittéraires, Rennes, PUR, 2015.

avec LOUVEL, Liliane, MÉAUX, Danièle, ORTEL, Philippe (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, PUR, 2008, coll. « interférences ».

OBERHUBER, Andrea (dir.),

Claude Cahun, Contexte, posture, filiation, pour une esthétique de l'entre-deux, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 2007, « Paragraphes ».

3. Numéros spéciaux – revues à comité de lecture :

GUITTARD, Jacqueline (dir.), *Littérature et photographie : frictions de réel. Revue des Sciences humaines*, vol. 310, Lille, mai-juin 2013.

MARTENS, David et REVERSEAU, Anne (dir.), *Figurations de l'écrivain en images, Image&Narrative*, vol. 13, n°4, 2013.

ARBEX, Marcia, AMORM VIEIRA Elisa, LEIVA QUIJAJDA, Gonzalo, *Literatura e fotografia, Aletria, Revista de estudos de literatura*, Vol. 24, n°2, 2014.

4. Articles

BONITZER, Pascal. « Roland Barthes. Le Hors-Champ subtil », *Les Cahiers du cinéma*, mai 1980, n°311.

CLÉMENT-PERRIER, Annie, « De l'argentique au numérique, L'image révélée, quelques exemples dans la littérature contemporaine », *Littérature*, 2012, n° 165.

DUBOIS, Philippe, « Barthes et l'image », *French Review*, mars 1999, vol. 72, n°4.

FRIED, Michael. « Barthes's Punctum », *Critical Inquiry*, printemps 2005, vol. 31, n°3.

GEFEN, Alexandre. « Le Jardin d'hiver. Les Biographèmes de Roland Barthes », GEFEN, Alexandre et MACE, Marielle (dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Desjonquères – Nota Bene, 2002.

MAVRIKAKIS, Catherine,

« Arrêt sur quelques images de l'enfance » *Voix et Images*, Michael Delisle, printemps-été 2013, Volume 38, n° 3.

« L'apparition du disparu : la disparate du poétique dans deux recueils de Denise Desautels. Du musical au photographique », *Études françaises*, 2006, Vol.42, n°2.

MÉAUX, Danièle,

« La photographie comme utopie d'une perception différente du réel » in Jacqueline Guittard (dir.), *Revue des Sciences Humaines*, 2/2013, n° 310.

« Restreindre le champ du photographiable » in *Le Photographiable*, Michel Guérin et Jean Arrouye (dir.), Publications de l'Université de Provence, 2013.

MONTIER, Jean-Pierre,

« La photographie dans le temps : de Proust à Barthes et réciproquement », in *Proust et les Images*, dir. Jean Cléder et Jean-Pierre Montier, Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2003.

« Un photographe lecteur de Proust : Brassai », *Proust et les Images*, dir. Jean Cléder et Jean-Pierre Montier, Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2003.

« Sur une photographie de Cartier-Bresson, Ile de la Cité », *Des images et des mots*, Paris, Delpire, coll. « Dixit », 2003.

« Le dispositif photolittéraire comme mode de résilience », *Photography and Trauma*, Aimee Pozorski dir., Central Connecticut State University Press, 2015.

« L'illustration photographique "d'après nature" : degré d'art de plus ou de moins ? », *L'artifice*, dir. Elisabeth Lavezzi et Timothée Picard, Rennes, PUR, 2015.

« Sépia, couleur de l'encre, teinte du temps », *Revue Polysèmes, La couleur, entre silence et éloquence*, dir. Laurence Petit, P. Univ. de Bourgogne, 2015.

MORA, Gilles et NORI, Claude,

« Photobiographies », *Écrits de vie et Médias, RITM*, 1999, n°20.

« Pour en finir avec la photobiographie » in Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne.

PEETERS, Benoît. « Le roman-photo : un impossible renouveau ? », in BAETENS, Jan et RIBIERE Michel (dir.). *Time, narrative and the fixed image – Temps, narration et image fixe*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 2001.

PIRET, Pierre, « Jacques Derrida et la photo-skia-graphie », in *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires au nouveau dispositif représentatif créé par les médias modernes. Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Champs visuels ».

WAJCMAN, Gérard. « De la croyance photographique », *Les Temps modernes*, LVI, 2001, n°613.

6. Thèses

CONANT, Chloé, *La Littérature, la photographie, l'hétérogène : étude d'interactions contemporaines (C. Boltanski, W. Boyd, S. Calle, G. Davenport, J. Roubaud, W.G. Sebald)*, thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Westphal, présentée et soutenue en 2003 à l'Université de Limoges.

KOENIGUER, Alexandra, *Autour du roman-photo : de la littérature dans la photographie. Les objets de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters*, dir. Danielle Méaux, thèse présentée et soutenue le 6 octobre 2013 à l'Université de Saint-Étienne.

LÉTOURNEAU, Sophie, *La Mélancolie même de la photographie : Roland Barthes*, dir. Catherine Mavrikakis, thèse présentée et soutenue à l'Université de Montréal en 2009.

NACHTERGAEL, Magali, *Esthétique des mythologies individuelles, le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, dir. Éric Marty, thèse présentée et soutenue en 2008 à l'Université Paris VII.

PAL, Gyöngyi, *Le Dispositif photolittéraire en France dans la seconde moitié du XX^e siècle, Analyse de l'œuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis*

Roche, dir. Jean-Pierre Montier et Gyimesi Timea, thèse en cotutelle présentée et soutenue le 2 avril 2010 à l'Université de Szeged.

REVERSEAU, Anne, *Le Rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste (1905-1930) : changer le regard du poète*, dir. Michel Murat, thèse présentée et soutenue le 31 mai 2011 à l'Université Paris IV.

WICKY, Erika, *La notion de détail et ses enjeux (1830-1890)*, dir. Nicole Dubreuil, thèse présentée à l'université de Montréal, décembre 2010.

Théorie et critique du fait photographique

Histoire de la photographie

ABOUT, Ilse et CHEROUX, Clément. « L'Histoire par la photographie », *Études photographiques*, novembre 2001, Société Française de Photographie, n°10.

BAJAC, Quentin et CANGUILHEM, Denis, *Le Photographe photographié, l'autoportrait en France, 1850-1914*, Paris, Paris Musées / MEP, 2004.

BAQUÉ Dominique,

Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939, Paris, Jacqueline Chambon, 1993.

La photographie plasticienne, un art paradoxal, Paris, Éditions du regard, 1998.

La photographie plasticienne, l'extrême contemporain, Paris, Éditions du regard, 2004.

BOULOUCHE, Nathalie, *Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Éditions Textuel, 2011, coll. « L'écriture photographique ».

BOURDIEU, Pierre (dir.), *Un Art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965, coll. « Le Sens commun ».

BRUNET, François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

CARAION, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2003.

CHERROUX, Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Paris, Yellow Now, 2003.

FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, coll. « Points Essais ».

FRIZOT, Michel.

Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux guerres, CNP, 1987, coll. « Photopoche ».

(dir.). *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas – Adam Biro, 1994.

GATTINONI, Christian,

La Photographie en France. 1970-1995 ; Adpf, Ministère des affaires étrangères, 1996.

Les mots de la photographie, Paris, Belin, 2004.

avec VIGOUROUX, Yannick, *La photographie contemporaine*, Paris, Scala, 2005.

GIUSEPPE, Enrie, *La santa sindone rivelata dalla fotografia : raccolta delle ultime fotografie ufficiali della santa sindone con spiegazioni, dati tecnici, commenti, discussioni e*

studi di notizie storiche, Torino, Società editrice internazionale, 1933. [trad. *Le Saint Suaire révélé par la photographie*, Paris, Les Moulinaux, 1936.]

HARISSON, Martin, *Francis Bacon, La Chambre noire, la photographie, le film et le travail du peintre*, trad. Daniel de Bruycker, Arles, Actes sud, 2006 [In camera : Francis Bacon. *Photography, film and the practice of painting*, London, Thames & Hudson, 2005].

HIRSCH, Marianne. *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Harvard, Harvard University Press, 1997.

JONAS, Irène, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2010, coll. « Logiques sociales ».

LEVANNIER, Yannick, *Le Saint Suaire de Turin, révélé par la photographie et par la science*, Saint-Maurice, éditions Saint-Augustin, 2011.

MAYER et PIERSON, *La photographie considérée comme art et comme industrie : histoire de sa découverte : ses progrès, ses applications, son avenir*, Paris, Hachette, 1862.

POIVERT, Michel,

L'Ombre du temps, documents et expérimentations dans la photographie au XX^e siècle exposition, Paris, Jeu de paume, 28 septembre-28 novembre 2004, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2004.

La photographie contemporaine, Paris, Flammarion, 2002.

ROUILLÉ, André, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, coll. « Folio essais ».

SONTAG, Susan, *Sur la photographie [On Photography, 1973, Farrar, Straus and Giroux]*, Paris, Seuil, 1979.

Théorie de l'image photographique

Monographies

ABAZAR, Philippe, PICAUDÉ Valérie (dir.), *Confusion des genres en photographie*, Paris, éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2001.

BAILLY, Jean-Christophe,

L'Instant et son ombre, Paris, Seuil, 2008.

L'Apostrophe muette : essai sur les portraits du Fayoum, Paris, Hazan, 1997.

BARTHES, Roland,

La Chambre claire, note sur la photographie, Paris, Seuil, 1980.

L'Obvie et l'obtus, Paris, Seuil, 1982.

Le Bruissement de La Langue, Paris, Seuil, 1993.

BENJAMIN, Walter,

Petite histoire de la photographie, 1931, trad. et éd. critique revue et corrigée d'André Gunthert, Paris, Éd. Société française de photographie, 1998.

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris, Allia, 2003.

BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, « Idées ».

BRUNI, Ciro (rédacteur), *Pour la photographie, actes du Colloque International pour la photographie I, 1982*, Paris, Éd. GERMS, 1983.

CHÉROUX, Clément, *Diplopie, L'Image photographique à l'ère des médias globalisés: essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville, Paris, Le Point du jour, 2009.

CLAUDEL, Paul, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.

DAMISCH, Hubert, *La Dénivelée, à l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 2001, coll. « Fiction & Cie ».

DIDI-HUBERMAN, Georges,

L'Invention de l'hystérie. Iconographie de la Pitié Salpêtrière, Paris, Macula, 1982.

Images malgré tout, Paris, Minuit, 2005, coll. « Paradoxes ».

L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels, Paris, Gallimard, 2007.

Survivance des lucioles, Paris, Minuit, 2009.

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Éd. Nathan université, 1990, coll. « fac. images ».

DURAND, Régis,

Le regard pensif, lieux et objets de la photographie, Paris, La différence, 2002, coll. « Les Essais ».

Le Temps de l'image, essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques, Paris, La différence, 2002, coll. « Mobile Matière ».

L'Excès et le reste, essai sur l'expérience photographique, Paris, La différence, 2002, coll. « Les Essais ».

FONTCUBERTA, Joan, *Le Baiser de Judas, Photographie et vérité*, Arles, Actes sud, 1996, 2005.

GUIBERT, Hervé, *La Photographie, inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999, coll. « Blanche ».

KAHMEN, Volker, *La Photographie est-elle un art ?*, Paris, Éditions du Chêne, 1974.

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1991.

- LEMAGNY, Jean-Claude,
L'Ombre et le temps, essai sur la photographie comme art, Paris, Nathan Université, 1992, coll. « Essais et recherches ».
La Matière, l'ombre, la fiction : photographie contemporaine, Paris, Nathan, 1994.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, coll. « Poétique ».
- SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie, la perte et le reste*, Paris, Armand Colin, 2005, coll. « Armand Colin Cinéma ».
- TAMISIER Marc, *Texte, art et photographie, la théorisation de la photographie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2009, coll. « Groupe Eidos ».
- TISSERON, Serge, *Le Mystère de la chambre claire*, Paris, les Belles Lettres, Archambaud, 1996.
- WICKY, Érika, *Les Paradoxes du détail, Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, PUR, 2015, ocll. « Aesthetica ».

Articles

- BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du cerf, 1958.
- CLAUDEL, Paul,
« La photographie du Christ (lettre à M. Girard-Cordonnier), in *Toi, qui es-tu ? (tu quis es ?)*, Paris, Gallimard, 1936.
« Les Psaumes et la photographie », in *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.
- MARTIN, Pauline, « Le flou du peintre ne peut être celui du photographe », *Études photographiques*, mai 2010, n°25 [url : <http://etudesphotographiques.revues.org/3060>].
- MERZEAU, Louise, « De la photogénie », *Les Cahiers de médiologie*, 2002.
- POIVERT, Michel, « Une photographie dégénérée ? Le pictorialisme français et l'esthétique des aberrations optiques », *Études photographiques*, mai 2009, n°23 [url : <http://etudesphotographiques.revues.org/2676>].
- SOLINAS, Stéphanie, « Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait », *Criminocorpus, Hypermédia, Histoire de la justice, des crimes et des peines, Bertillon, bertillonnage et polices d'identification*, mai 2011 [url : <http://criminocorpus.revues.org/351>; DOI : 10.4000/criminocorpus.351].

Photographie et numérique

Monographies

BAJAC Quentin, *Après la photographie ? de l'image argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010, coll. « Découvertes Gallimard », série « Arts ».

BARBOZA, Pierre, *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, 1996.

FONTCUBERTA, Joan, *Pandora's camera, photography after photography*, London, MACK, 2014.

MARESCA, Sylvain, *Basculer dans le numérique, Les Mutations du métier de photographe*, Rennes, PUR, 2014, coll. « Le sens social ».

MITCHELL, William John Thomas, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1992.

RITCHIN, Fred,

After Photography, New York, W. W. Norton & Company, 2008.

[url : <http://afterphotography.org>]

Au-delà de la photographie, Le nouvel âge, Paris, Victoires édition, 2010.

Articles

CHÉROUX, Clément ; KESSEIS, Eric, PARR, Martin ; SCHMID, Joachim ; « Manifeste From Here On... », disponible sur le site des Rencontres d'Arles, [url : https://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_7].

GUNTHERT, André,

« L'image conversationnelle », *Études photographiques*, n°31, printemps 2014 (en ligne) [url : <http://etudesphotographiques.revues.org/3387>].

« "Sans retouche" », *Études photographiques*, septembre 2008, [url : <http://etudesphotographiques.revues.org/1004>].

MORAN, Kevin, « Observations by Microscopy of the Sticky Tape Samples Taken From the Shroud by Dr. Max Frei in 1978 », *British Society for the Turin Shroud*, 1995, n° 41.

RITCHIN, Fred, « La crédibilité des images s'est perdue », Entretien accordé au journal *Le Monde* avec Claire Guillot, 3 novembre 2011.

STREN, Nick, « Why Instagram Photos Cheat the Viewer ? », *CNN Opinion*, 22 février 2012 [url : <http://www.cnn.com/2012/02/22/opinion/phones-instagram-apps-stern/index.html>].

Littérature, culture et arts numériques

Virtuel (théorie du)

BERGSON, « Le possible et le réel » [1930], *La Pensée et le mouvant* [1922], Paris, PUF, 1969 (79^e édition), coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».

BOURASSA, Renée et POISSANT, Louise (dir.),
Avatars, personnage virtuel et acteurs virtuels, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2013.

Personnage virtuel et corps performatif. Effets de présence, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2013.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2000, coll. « Epiméthée ».

GRANGER, Gilles-Gaston, *Le probable, le possible, le virtuel*, Paris, Odile Jacob, 1996.

LANDA (de), Manuel,
Intensive Science and Virtual Philosophy, Londres / New York, Continuum, 2002.

LÉVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel*, Paris, La découverte, 1998.

SERRES, Michel, *Atlas*, Paris, Julliard, 1994.

MERZEAU, Louise,

« Mémoire », *Médium*, 2006, n°4.

« Du signe à la trace », *Medium : Transmettre pour innover*, vol. 18, 2009, n° 18.

« Du signe à la trace, ou l'information sur mesure », dans Michel Arnaud et Louise Merzeau, (dir.). *Hermès*, dossier « Traçabilité et réseaux », vol. 53, 2009, Paris, CNRS éditions.

« La Toile », *Medium : Transmettre pour innover*, vol. 20-21, 2009, n° 3-4.

« Faire mémoire des traces numériques », 2012, [En ligne : <http://www.ina-expert.com/e-dossier-de-l-audiovisuel-sciences-humaines-et-sociales-et-patrimoine-numerique/faire-memoire-des-traces-numeriques.html>].

« L'intelligence des traces », *Intellectica*, 2013.

MILON, Alain, *La Réalité virtuelle, avec ou sans le corps ?*, Paris, Autrement, 2005.

TISSERON, Serge. 2011. « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88, Seuil.

VITALI-ROSATI, Marcello.

« Voir l'invisible : Gygès et la pornographie Facebook », *Sens-Public*, 2012 [En ligne : <http://www.sens-public.org/spip.php?article912>].

Égarements. Amour, mort et identités numériques, Paris, Hermann, 2014.

Numérique – culture, théorie

AIGRAIN, Philippe, *Sharing : Culture and the Economy in the Internet Age*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

BACHIMONT, Bruno, « Nouvelles Tendances Applicatives : De l'indexation à l'éditorialisation », *L'indexation Multimédia*, Lavoisier, 2007.

BEAUDE, Boris, *Internet, Changer l'espace, Changer la société*, Limoges, FYP éditions, 2012.

BUCI-GLUCKSMAN, *La Folie du voir, Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002.

CARDON, Dominique, « Le design de la visibilité : un essai de cartographie du web 2.0 », *Réseaux*, Paris, Lavoisier, 2008.

CASILLI, Antonio, *Les Liaisons Numériques : Vers Une Nouvelle Sociabilité ?*, Paris, Seuil, 2010.

DOUEIHI, Milad,

La grande conversion numérique, Seuil, Paris, 2008.

Pour un humanisme numérique, Seuil, Paris, 2011.

DUBARRY, Thibaut et HORNUNG, Jérémy, « Qui sont les transhumanistes ? », *Sens public*, mars 2008, [url : http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=527].

DYENS, Ollivier, *Virus, parasite et ordinateur, Le troisième hémisphère de notre cerveau*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « coll. « Parcours numériques », 2015.

FLORIDI, Luciano, *The Fourth Revolution, How the Infosphere is Reshaping Human Reality*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

GALLOWAY, Alexander R., *The Interface Effect*, Cambridge, Polity Press, 2012.

GERVAIS, Bertrand, *Réflexions sur le contemporain*. Carnet de recherche en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain [url : <http://oic.uqam.ca/fr/carnets/reflexions-sur-le-contemporain>].

JENKINS, Henry, *Convergence Culture. When Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2008.

TRELEANI, Matteo, *Mémoires audiovisuelles : Les archives en ligne ont-elles un sens ?* Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014, coll. « Parcours Numériques ».

VIRILIO, Paul, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.

VIRNO Paolo,

Miracle, virtuosité et « déjà vu », Paris, L'éclat, 1998.
Souvenir du présent : Essai sur le temps historique, Paris, L'éclat, 1999.

VITALI-ROSATI, Marcello,
Corps et virtuel, Itinéraires à partir de Merleau-Ponty, Paris, L'Harmattan, 2009,
coll. « Ouverture philosophique ».
S'orienter dans le virtuel, Paris, Herman, 2012, coll. « Cultures numériques ».
Égarements. Amour, mort et identité numériques, Paris, Herman, 2014.

WRONA, Adeline, *Face au portrait, de Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, coll.
« Cultures numériques », 2012.

Littérature numérique

AARSETH, E. J, *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins
University Press, 1997.

ARCHIBALD, Samuel, *Le Texte et La Technique : La Lecture À L'heure Des Médias
Numériques*, Montréal, Le Quartanier, 2009.

AUDET, René, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus »,
Itinéraires. Littérature, textes, cultures, no. 2014-1.

BALPE, Jean-Pierre, *L'Imagination informatique de la littérature*, Saint-Denis, Presses
universitaires de Vincennes, 1991.

BOUCHARDON, Serge, *La Valeur Heuristique de La Littérature Numérique*, Paris,
Hermann, 2014.

DESEILLIGNY, Oriane, et DUCAS, Sylvie, *Auteur en réseau, les réseaux de l'auteur*.
Nanterre, Presses Université Paris 10, 2013.

GERVAIS, Bertrand, « Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de
l'hypertextualité », 2002.

HAYLES, Katherine,
*How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and
Informatics*. Chicago : University of Chicago Press, 1999.
My Mother Was a Computer, Digital Subjects and Literary Texts. Chicago,
University of Chicago Press, 2005.
Electronic Literature : New Horizons for the Literary, South Bend, University of
Notre Dame Press, 2008.

MERZEAU, Louise, « Entre événement et document : vers l'environnement-support », *Les
Cahiers de la SFSIC*, janvier 2014/n° 9.

RYAN, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Parallax. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte: essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La Découverte, 1999.

VITALI-ROSATI, Marcello,

« La littérature numérique, existe-t-elle ? », *Digital Studies / Le Champ numérique*, 2015, [url : http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/289/356].

« Digital Paratext. Editorialization and the very death of the author », *Examining Paratextual Theory and its Applications in Digital Culture*, Desrochers N. et Apollon D., IGI Global 2014.

Arts visuels numériques

BUCI-GLUCKSMANN Christine,

La folie du voir : une esthétique du virtuel, Paris, Galilée, 2002, coll. « Débats ».

L'Art à l'époque du virtuel (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Arts 8 ».

COUCHOT, Edmond,

La technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle, Paris, Jacqueline Chambon, 2002.

avec HILLAIRE, Norbert, *L'Art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2005, coll. « Champs ».

DILLON, George L., « Dada Photomontage and net.art Sitemaps », *Postmodern Culture*, Vol. 10, janvier 2000, n°2.

LIMARE, Sophie, *Surveiller et sourire, Les arts visuels et le regard numérique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « coll. « Parcours numériques », 2015.

FISCHER, Hervé,

L'avenir de l'art, Montréal, VLB éditeur, 2010.

Le Choc du numérique, Montréal, VLB éditeur, 2005.

SOULAGES, François, *Dialogues sur l'art et la technologie*, Paris, L'Harmattan, 2003, coll. « Arts 8 ».

Théorie des arts et des medias

Dispositif

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivage poche, 2007.

DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », 1988, in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003.

FRANCASTEL, Pierre, *Peinture et société*, Lyon, Audin éditeur, 1951.

ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation tome 2*, Paris, L'Harmattan, 2008, coll. « Champs visuels ».

PIRET, Pierre (dir.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires au nouveau dispositif représentatif créé par les médias modernes. Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Champs visuels ».

VOUILLOUX, Bernard, « La critique des dispositifs », *Critique*, n° 718, 2007.

WOLTON, Dominique (dir.), *Le Dispositif : Entre usage et concept. Hermès. Communication, cognition, politique*, CNRS Éditions, 1999, n°25.

Medium - Intermédialité

BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, MIT Press, 2000.

FROGER, Marion et MÜLLER, Jürgen (dir.), *Intermédialité et socialité, Histoire et géographie d'un concept*. Münster, Nodus Publikationen, 2007.

GAUDREAU, André et MARION, Philippe, « Un média naît toujours deux fois », *Sociétés et Représentations*, « La Croisée des médias », avril 2000, n° 9.

ELLESTRÖM et Jørgen BRUHN (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

JOST, François, « Des vertus heuristiques de l'intermédialité », *Intermédialités*, 2005, n°6.

MARINIELLO, Silvestra, « Commencements », *Intermédialités*, 2003, n°1.

McLUHAN, Marshall,

La galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique[1967], Montréal, Editions HMH, 1968.

Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme[1968], Montréal, Éditions HMH, 1969.

MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, 2003, n°1.

MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, 2000, n° 2-3.

MÜLLER, Jürgen E., « Vers l'intermédialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses*, 2006, n° 16.

MÉCHOULAN, Éric, *D'où viennent nos idées*, Montréal, VLB Éditeur, 2010.

RANCIÈRE, Jacques, « Ce que médium peut vouloir dire : l'exemple de la photographie ». Sur : *Appareil* [En ligne], février 2008, [url : <http://appareil.revues.org/135>].

ROUTHIER, Elisabeth, « Remédiation et interaction dans le milieu textuel », Sens Public, 2014 [url : <http://www.sens-public.org/spip.php?article1099>].

Techniques et appareils

BENTHAM, Jeremy, *The Works of Jeremy Bentham*, Edimbourg, William Tait, 1843, vol. IV.

DÉOTTE, Jean-Louis,

Qu'est-ce qu'un appareil ? Walter Benjamin, Jean-François Lyotard, Rancière, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Esthétiques ».

Avec FROGER, Marion et MARINIELLO, Sylvestra, *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Esthétiques ».

FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique, genèse des formes modernes*, Paris, Gallimard, 1956, « coll. Tel ».

VIRILIO, Paul, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.

Outils critiques et esthétiques de référence

Littérature

ARON, Paul, BÉNABOU, Marcel, BILOUS, Daniel, ESPAGNON, Jacques, *Du Pastiche, de la parodie et de quelques notions convexes*, Paris, Nota Bene, 2005.

BOUILLAGUET, Annick, *L'Écriture imitative, pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996, coll. « Littérature ».

BAERT, Frank, VIART, Dominique (dir.), *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, presses universitaires de Louvain, 1993.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Moscou, 1975, traduction française de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Tel ».

BARONI, Raphaël, *L'œuvre du temps, poétique de la discordance du temps*, Paris, Seuil, 2009, coll. « Poétique ».

BAYARD, Pierre, *Le Hors-sujet, Proust et la digression*, Paris, Éd. de Minuit, 1996, coll. « Paradoxe ».

BLANCKEMAN, Bruno,

Les Fictions singulières, étude sur roman français, chapitre III « Fictions de soi », Paris, Prétéxte éditeur, 2002, coll. « Critique ».

Les Récits indécidables, Echenoz, Guibert, Quignard, Villeneuve d'Asq, presses du Septentrion, 2000.

CAYROL, Jean, *Lazare parmi nous*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière / Paris, Seuil, 1950.

COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Éd. Tristram, 2004.

COMPAGNON, Antoine, *Cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990.

DION, Robert, FORTIER, Frances, HAGHEBAERT, Elisabeth (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éd. Nota Bene, 2001, coll. « Les Cahiers du CRELiQ ».

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abîme*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, coll. « Poétique ».

ECO, Umberto,

Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, 1979, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Éd. Grasset, 1985, coll. « biblio essais ».

Les Limites de l'interprétation, Milan, Éd. Fabri, 1990, Paris, traduction de Myriem Bouzaher, Éd. Grasset, 1992.

GENETTE, Gérard,

Figures II, Paris, Seuil, 1969.

Figures III, Paris, Éd. du Seuil, 1972, coll. « Poétique ».

Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, Éd. du Seuil, 1982, coll. « Poétique ».

Nouveau Discours du récit, Paris, Éd. du Seuil, 1983, coll. « Poétique ».

Seuils, Paris, Éd. du Seuil, 1987, coll. « Poétique ».

HAMON, Philippe, *L'Ironie Littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Éd. Hachette, 1996, coll. « Hachette supérieur », série « Recherches littéraires ».

JOURDE, Pierre, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française, de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Éd. José Corti, 1999, « les essais ».

JOUVE Vincent,

La Poétique du roman, Paris, Éd. Armand Colin, 2001, coll. « Campus ».

L'Effet-personnage dans le roman, Paris, PUF, 1992, coll. « écriture ».

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, coll. « Critique ».

MOUREY, Jean-Pierre, VRAY, Jean-Bernard (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Saint-Étienne, Presses de l'université de Saint-Étienne, 2003.

PATRON, Sylvie, *Le Narrateur, introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.

TADIÉ, Jean-Yves, *La Littérature française, dynamique et histoire*, Paris, Éd. Gallimard, 2007, coll. « Folio essais ».

Sémiotique

BEYAERT-GESLIN (dir.), *L'Image entre sens et signification*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, coll. « Esthétique », série « Images-analyses ».

DARRAS Bernard (dir.),

Images et sémiotique : sémiotique pragmatique et cognitive, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, coll. « Esthétique », série « Images-analyses ».

Images et sémiologie : Sémiotique structurale et herméneutique, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, coll. « Esthétique », série « Images-analyses ».

JOLY, Martine, *L'Image et les signes, approche sémiotique de l'image fixe*, Paris, Armand Colin, 2005, coll. « Armand Colin Cinéma ».

PEIRCE, Charles Sanders, *Ecrits sur l'image*, Paris, Seuil, 1978, coll. « L'ordre philosophique ».

MITCHELL, William John Thomas,

Iconologie. Image, texte, idéologie. Traduction française de Maxime BOIDY et Stéphane ROTH. Paris : Les prairies ordinaires, 2009.

Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago : Chicago University Press, 1994.

Textuel / visuel

BEGUIN-VERBRUGGE, *Images en texte, Image du texte*, Septentrion, 2006, coll. « Communication ».

BUTOR, Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Paris, Albert Skira, Flammarion, 1967.

DIDEROT, *Lettre sur les aveugles*, Présentation, note et dossier par Catherine Bouttier-Couqueberg, Librairie Générale Française

HAMON, Philippe,

Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle, Paris, José Corti, 1989.

Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle, Paris, José Corti, 2001.

KIBÉDI VARGA, Áron, *Discours, récit, image*, Liège – Bruxelles, Pierre Mardaga, 1989.

LOJKINE, Stéphane (dir.), *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001.

LOJKINE, Stéphane, *Images et subversion*, Paris, Jacqueline Chambon, 2006.

LOUVEL, Liliane (dir.),

Texte/Image, Rennes, PUR, 2001.

Textes/images nouveaux problèmes, Rennes, PUR, 2004.

Le Tiers pictural, pour une critique intermédiaire, Rennes, PUR, 2010, coll. « Interférences ».

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997.

MONTANDON, Alain (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.

PANOFSKY, Ervin, *Essais d'iconologie*, Oxford, Oxford University Press, 1967.

Esthétique

ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2000.

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, Les perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1984, coll. « Idées et recherches »

DANTO, Arthur, *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989 pour la traduction française, trad. Claude Hary-Schaeffer, préf. Jean-Marie Schaeffer [*The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981].

DIDI-HUBERMAN,

Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

Quand les images prennent position, L'œil de l'Histoire, t. 1, Paris, Minuit, 2009, coll. « Paradoxes ».

Remontages du temps subi, L'œil de l'Histoire, t. 2, Paris, Minuit, 2010, coll. « Paradoxes ».

Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'Histoire, t. 2, Paris, Minuit, 2011, coll. « Paradoxes ».

Peuples exposés, peuples figurants, L'œil de l'Histoire, t. 2, Paris, Minuit, 2012, coll. « Paradoxes ».

FRONTISI-DUCROUX, Françoise, « La fille de Dibutade, ou l'inventrice inventée », *Cahiers du genre*, Paris, L'Harmattan, 2007.

GAGNEBIN, Murielle (dir.), *L'Ombre de l'image, de la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 2003.

GOMBRICH, Ernst,

L'Écologie des images, Paris, Flammarion, 1983.

Art & Illusion, Psychology of Pictorial representation [1959], London, Phaidon, 1977.

LEWIS-WILLIAMS, David, *The Mind in the Cave, consciousness and the origins of art*, London, Thames & Hudson, 2002.

MONDZAIN, Marie-José,

« Le temps et la visibilité », *Frictions*, n° 8, printemps-été 2004.

Image, icône, économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996.

Qu'est-ce que tu vois ?, Paris, Gallimard, 2008.

« Ce qui fait image dans l'image », in *De la photographie au cinéma, quelles passerelles ?*, Actes du colloque organisé par le pôle national de photographie en Corse, le SCEREN et le CNDP, 13-14 mai 2004.

ORDINE, Nuccio, *Le Seuil de l'ombre*, traduction Luc Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

PANOFSKY, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975

QUIGNARD, Pascal, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014.

VIGARELLO, G., *L'Art de la silhouette, du XVII^e siècle à nos jours, naissance d'un défi*, Paris, Seuil, 2012.

Philosophie

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

BESSE, Jean-Marc, *Face au monde, Atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

FOUCAULT, Michel,

L'Archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969.

Surveiller et punir. Naissance de la prison, Paris, Gallimard, 1975.

CHAMPEAU, Serge, *Borges et la métaphysique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991] ; Reprise, Minuit, 2005.

DELEUZE, Gilles,

L'Image-mouvement, Cinéma t.1, Paris, Seuil, 1983.

Cinéma 2. L'Image-temps, Paris, Minuit, 1985, coll. « Critique ».

DERRIDA, Jacques.

L'Écriture et la différence, Points, Seuil, 1967.

De la grammatologie, Paris, Minuit, 1967, coll. « Critique ».

Mal d'archive, Paris, Galilée, 1995.

Mémoires d'aveugle. L'Autoportrait et autres ruines, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles* [1749], Présentation, note et dossier par Catherine Bouttier-Couqueberg, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

GARCIA, Tristan, *Forme et objet, un traité des choses*, PUF, Paris, 2011, coll. « MétaphysiqueS ».

LANDA (de), Manuel, *A New Philosophy of Society: assemblage theory and social complexity*, Londres / New York, Continuum, 2006.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Éd. de Minuit, 1979, coll. « Critique ».

MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, coll. « Tel ».

NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Éd. Galilée, 2003, coll. « écritures, figures ».

RANCIÈRE, Jacques,

Le Destin des images, Paris, La Fabrique, 2003.

La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature, Paris, Hachette, 2005.

RICŒUR, Paul, LEVINAS, Emmanuel, HAULOTTE, Edgar, CORNÉLIS, Etienne, GÉFFRÉ Claude, *La Révélation*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires de Saint-Louis, 1977.

ROSSET, Clément, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976.

ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, [1781] Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1974.